

Faire événement : l'épopée homérique comme spectacle rituel

Manon Brouillet

► **To cite this version:**

Manon Brouillet. Faire événement : l'épopée homérique comme spectacle rituel. Pallas. Revue d'études antiques, Presses universitaires du Mirail, 2018, 107, pp.155-174. <pallas.revues.org>. <hal-01898097v2>

HAL Id: hal-01898097

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01898097v2>

Submitted on 19 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Faire événement : l'épopée homérique comme spectacle rituel

Manon BROUILLET
EHESS

Qui pense spectacle en Grèce ancienne songe immédiatement aux représentations théâtrales, et en particulier aux performances tragiques. La performance épique, au contraire, est rarement envisagée en termes de spectacle, et l'on parle à son sujet plus volontiers d'auditeurs que de spectateurs. En effet, les travaux réalisés sur l'*Iliade* et l'*Odyssée* en tant que performances poétiques s'interrogent très peu sur leur dimension spectaculaire¹, c'est-à-dire sur fait qu'il s'agissait d'œuvres chantées, composées ou récitées devant un public, dans des conditions d'espace et de temps particulières. Pourtant, des sources littéraires et iconographiques d'époque classique, où les performances épiques avaient lieu dans un cadre rituel et social spécifique, tel que les festivals panhelléniques², peuvent nous conduire à remettre en question l'idée que l'on se fait de l'épopée comme relevant presque exclusivement du domaine sonore³. La prise en compte des conditions de performance et de la dimension spectaculaire permet de porter un éclairage nouveau sur les épopées homériques et notamment d'informer leur caractère rituel⁴, à l'instar des représentations théâtrales, dont la dimension rituelle se déduit autant du contenu textuel que des conditions spatiales et temporelles de leur exécution⁵. Par rituel, nous entendons que ces performances s'inséraient dans un ensemble de pratiques religieuses, au même titre qu'un sacrifice ou qu'une offrande, selon des dispositifs codifiés, mais avec des modalités différentes. Le terme même de « performance », utilisé pour l'*Iliade* et l'*Odyssée*, est souvent compris dans son sens le plus faible, transposé directement de l'anglais, à savoir un divertissement constitué de danse, chant, théâtre ou musique, ce que l'on appelle volontiers aujourd'hui le « spectacle vivant ». Cette première acception de la notion de performance permet de rappeler que la dimension textuelle n'épuise pas la portée des épopées homériques et qu'il faut interroger leur dimension spectaculaire. La notion de performance est néanmoins plus riche, et dépasse en cela le simple spectacle ; enrichi notamment par les recherches sur le langage, le terme « performance » désigne également la réalisation d'un acte de langage. De là, une définition de la performance comme « œuvre-événement » telle que le propose le *Vocabulaire européen des philosophies*⁶. Comment comprendre que le *texte* homérique, issu d'une *performance*, puisse être considéré comme un *événement* ? Dépendant pour son exécution des conditions de temps et de lieu et surtout de la collaboration du public lui-même devenu agent de l'œuvre, l'œuvre-événement, à l'instar du *happening*, est marquée du sceau de l'unicité et de la contingence, au contraire, semble-t-il, du *texte figé* qui nous est parvenu. Mais, comme l'a montré Pierre Judet de La Combe, le *texte*, qu'il soit oral ou non, se fait œuvre à partir du moment où il introduit une rupture, se distinguant radicalement de la tradition poétique dans laquelle il naît. Un tel *texte* constitue alors un événement poétique. C'est le cas pour les épopées homériques, qui demeurent, comme œuvres, malgré la variété des performances⁷. Si l'*Iliade* et l'*Odyssée* sont des

1 Milman Parry et Albert Lord, puis, avec une approche quelque peu différente, Gregory Nagy, se sont intéressés surtout aux performances des épopées homériques en tant qu'elles peuvent nous informer sur les conditions de composition de ces œuvres (Lord, 1960 ; Nagy, 2000 ; Nagy 2010).

2 Martin, 2015.

3 Martin, 2015.

4 La dimension rituelle des épopées homériques est un des arguments développés dans ma thèse de doctorat, soutenue en 2016 à l'EHESS, sous la direction de Pierre Judet de La Combe, intitulée « Des chants en partage. L'épopée homérique comme expérience religieuse » (publication prévue en 2018 aux Éditions de la Sorbonne).

5 Calame 2017, en particulier p71-77 pour le cadre rituel que constituent les Grandes Dionysies.

6 Cassin, 2004, s.v. performance. Voir aussi s.v. happening et acte de langage.

7 Judet de La Combe, 2015. *Iliade* et *Odyssée* se distinguent des récits traditionnels. Tandis que ceux-ci racontent, par exemple, la guerre de Troie du début à la fin, l'*Iliade* dit toute la guerre de Troie à travers le prisme de la colère d'Achille (Judet de La Combe, 2017, p. 21-25).

événements poétiques, elles font également événement par leur valeur performative, qui ne relève pas seulement de leur dimension esthétique. Elles créent véritablement, dans la communauté humaine, une situation qui ne pourrait advenir sans elles. Cet acte rendu effectif par l'épopée en performance s'exprime par la notion de *kharis*. La *kharis*, qui est à l'origine d'un moment de grâce partagée et de plaisir réciproque, qui permet, dans certaines conditions, d'établir un lien entre hommes et dieux, alors unis par une expérience commune, est en effet présentée dans l'*Odyssée* comme la pierre de touche de la performance poétique. Il s'agira de réévaluer la *kharis* comme medium par lequel l'auditoire se constitue en communauté mais également institue un contact avec les dieux, faisant de la performance un événement rituel.

1. La dimension spectaculaire des performances épiques

Nos sources sur les performances homériques étant très limitées, et pour la plupart relatives à l'époque classique, leurs modalités n'ont pas été décrites avec précision. Plus généralement, on ne s'est pas interrogé sur ce que les spectateurs des performances homériques avaient devant les yeux. La question semble, pour ainsi dire, nulle et non avenue. Laissons de côté pour un moment le contenu de ces épopées pour nous intéresser à ce que l'auditoire pouvait voir, mais également à l'univers sonore dans lequel il se trouvait. Sans pouvoir reconstituer les conditions des performances et en dépit des variations qui peuvent exister en fonction du lieu et de l'époque de la performance, il est toutefois possible de trouver dans les sources des traits saillants. La dimension sonore est évidemment ce qui va caractériser en premier lieu la performance, portée par la voix du poète, éventuellement accompagnée d'une lyre⁸. Un adjectif apparaît à plusieurs reprises dans les épopées pour qualifier le son émis par le chanteur : *λιγύς*. L'adjectif et ses composés qualifient également des sons très différents : ceux des Sirènes, des hérauts, des orateurs et des vents. Ainsi *λιγύς* ne semble pas désigner un registre sonore⁹, mais plutôt l'effet produit par un son sur ceux qui l'entendent. Il s'agit de sons susceptibles de saisir ceux qui les entendent, de les mettre dans un état de stupeur¹⁰. Le cadre de la performance est donc caractérisé par une atmosphère sonore hors du commun, qui sollicite particulièrement les auditeurs.

En écho à cet environnement auditif, d'autres sens semblent mobilisés lors d'une performance, faisant des épopées un spectacle multisensoriel. La dimension visuelle paraît en effet ne pas avoir été laissée de côté, comme le souligne Platon lorsqu'il insiste sur la tenue particulière du chanteur d'épopées homériques, décrite par le verbe *κοσμεῖν* :

τὸ γὰρ ἅμα μὲν τὸ σῶμα κεκοσμηθῆσθαι ἀεὶ πρότερον ὑμῶν εἶναι τῇ τέχνῃ καὶ ὡς καλλίστοις φαίνεσθαι (Platon, *Ion* 530b)

« Car d'une part il convient à votre art que votre corps soit toujours paré et que vous vous montriez aussi beaux que possible. »¹¹

φῶμεν, ὦ Ἴων, ἔμφρονα εἶναι τότε τοῦτον τὸν ἄνθρωπον, ὃς ἂν κεκοσμημένος ἐσθῆτι ποικίλῃ καὶ χρυσοῖσι στεφάνοις κλάη τ' ἐν θυσίαις καὶ ἑορταῖς (Platon, *Ion* 530d)

« Peut-on dire qu'il a alors toute sa raison, Ion, cet homme qui paré d'un vêtement chamarré et de couronnes d'or pleure aux fêtes et aux sacrifices. »

Il s'agit de la description la plus précise que nous ayons d'un aède à l'époque classique. La parure du corps de l'aède, qui le rend non seulement visible, mais agréable à voir, fait de la performance poétique un spectacle pour les yeux. Loin d'être accessoires, ces ornements sont liés à l'art même du chanteur, à sa *tekhnè*, laquelle se déploie dans un contexte explicitement désigné comme rituel (ἐν θυσίαις καὶ ἑορταῖς)¹². D'autres sources semblent confirmer le fait que la parure est partie prenante de toute performance poétique, en particulier un épisode hérodotéen qui insiste sur la tenue du

8 Phémios et Démodocos sont tous deux décrits comme s'accompagnant d'une lyre (Hom.*Od.* VIII 67, VIII 254, XVII 262). Pour ce qui est des performances de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*, la question fait débat. Voir notamment West, 1981, p. 124 ; Nagy, 1990, p. 20-21 ; Gentili, 1984, p. 37-39.

9 Comme semble le comprendre Kaimio qui propose de traduire «clear and loud, easily heard and understood » (Kaimio, 1977, p. 42-47).

10 Carastro, 2006, p.118-119.

11 Les traductions sont les nôtres.

12 Σὺεορτή comme lexème le plus proche de la notion moderne de « rite », voir Calame, 1991.

citharède Arion de Méthymne. Alors que des pirates veulent le jeter à la mer, celui-ci les convainc de le laisser chanter une dernière fois :

Ἀπειληθέντα δὲ τὸν Ἀρίονα ἐς ἀπορίην παραιτήσασθαι, ἐπειδὴ σφι οὕτω δοκέοι, περιδεῖν αὐτὸν ἐν τῇ σκευῇ πάσῃ στάντα ἐν τοῖσι ἐδωλίοισι αἰεῖσαι· αἰέσας δὲ ὑπεδέκετο ἑωυτὸν κατεργάσεσθαι. Καὶ τοῖσι ἐσελθεῖν γὰρ ἡδονὴν εἰ μέλλοιεν ἀκούσεσθαι τοῦ ἀρίστου ἀνθρώπων ἀοιδοῦ, ἀναχωρήσαι ἐκ τῆς πρύμνης ἐς μέσην νέα. Τὸν δὲ ἐνδύντα τε πᾶσαν τὴν σκευὴν καὶ λαβόντα τὴν κιθάρην, στάντα ἐν τοῖσι ἐδωλίοισι διεξελεῖν νόμον τὸν ὄρθιον, τελευτώντα δὲ τοῦ νόμου ῥίψαι μιν ἐς τὴν θάλασσαν ἑωυτὸν ὡς εἶχε σὺν τῇ σκευῇ πάσῃ. Καὶ τοὺς μὲν ἀποπέειν ἐς Κόρινθον, τὸν δὲ δελφίνα λέγουσι ὑπολαβόντα ἐξενεῖκαι ἐπὶ Ταίναρον. Ἀποβάντα δὲ αὐτὸν χωρεῖν ἐς Κόρινθον σὺν τῇ σκευῇ καὶ ἀπικόμενον ἀπηγγέσθαι πᾶν τὸ γεγονός (Hérodote, *Enquête* I 24)

« Arion, contraint aux dernières extrémités, se mit à les supplier, puisqu'ils avaient pris cette décision, de lui permettre de chanter, debout au milieu des bancs, avec tout son appareil. Il leur promet de se donner la mort après avoir chanté. Et eux pensèrent au plaisir qu'ils auraient à entendre le meilleur aède parmi tous les hommes et se retirèrent de la poupe jusqu'au milieu du navire. Et Arion revêtit tout son appareil et prit sa cithare. Debout sur les bancs il exécuta un nome orthien en entier et, une fois qu'il eût fini le nome, il se jeta à la mer comme il était, avec tout son appareil. Quant aux marins, ils reprirent la mer vers Corinthe ; mais on dit qu'un dauphin prit Arion sur son dos et le porta jusqu'au Ténare. Ayant mis pied à terre il gagna Corinthe avec son appareil et, une fois arrivé, raconta tout ce qui lui était arrivé. »

Pour chanter, le poète revêt une tenue particulière, que l'on peut qualifier de costume, ou, plus précisément, d'« appareil » : πᾶσα σκευή. L'expression ne désigne pas l'instrument, qui est mentionné par ailleurs, mais bien l'ensemble des apprêts du chanteur qui vont donner un éclat et une valeur particulière à la performance poétique. L'adjectif πᾶς semble indiquer qu'il ne s'agit pas uniquement d'un vêtement, mais d'un assemblage hétérogène d'étoffes et autres ornements que revêt le poète avant de chanter. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'insistance d'Hérodote sur cette σκευή, mentionnée presque à chaque action du chanteur et qu'on retrouve également chez les autres auteurs qui relatent cet épisode¹³. La parure semble constitutive de l'*éthos* du citharède en performance. Cette parure du rhapsode ou du citharède peut être simplement considérée comme une belle tenue, agréable à regarder¹⁴. Pour certains, le fait que Platon la mentionne a pour unique but d'en faire l'indice de la superficialité du poète, de sa vanité¹⁵. Au contraire, le lien étroit établi par le philosophe entre pratique poétique et usage du *kosmos* permet d'avancer l'hypothèse qu'en Grèce ancienne la tenue de l'aède est signifiante pour le rôle qu'il a lors d'une performance. La description de Platon et le texte d'Hérodote sont d'ailleurs à mettre en rapport avec les représentations sur vase, où couronnes d'or et vêtements bariolés caractérisent la tenue du chanteur¹⁶. Cette richesse de matières, cette diversité de couleurs correspondent à ce que les Grecs appellent *poikilia*, et qu'ils associent à des valeurs positives¹⁷. L'aède, quand il chante, est beau à voir et procure du plaisir à ceux qui le voient. Et ce plaisir fait directement écho au plaisir auditif que ressentent les auditeurs. En effet, la *poikilia* du chanteur est à mettre en relation avec la *poikilia* de son chant. Celle-ci, d'ordre essentiellement visuel, peut également faire référence à des propriétés auditives : l'adjectif *poikilos* et ses composés peuvent aussi bien s'appliquer à un hymne ou au son d'un instrument à

13 Le récit est en effet repris, avec une insistance semblable sur la tenue, par Plutarque *Banquet des Sept Sages*, 161 a-f) et Aulu-Gelle qui répète le substantif *ornatus* (*Nuits Attiques*, XVI, 19).

14 Bélis, 1999, p102 : « [les artistes] offrent également au public, par une apparence extérieure aussi raffinée que possible, un spectacle visuel qui est le complément obligé de leur prestation musicale ».

15 Murray, 1996, p102.

16 Sur les représentations de musiciens et de chanteurs sur les vases attiques voir Shapiro, 1992. Bien que ce dernier affirme que les chanteurs sont difficiles à identifier sur les vases précisément parce qu'ils n'ont ni instrument ni costume particulier, on peut émettre l'hypothèse que les chanteurs, s'ils ne s'accompagnaient pas toujours eux-mêmes sont généralement représentés sur les vases une lyre à la main, précisément pour faciliter leur identification (Shapiro, 1992, p. 73). François Lissarrague a montré que les chanteurs, qu'ils soient professionnels ou non, peuvent être identifiés grâce aux lettres écrites à partir de leur bouche, évoquant un son qui s'en échappe. D'autre part le chanteur a souvent la tête renversée et les lèvres entr'ouvertes (Lissarrague, 1987, p. 122-133). Sur la tenue du chanteur et son évolution jusqu'à l'époque impériale, voir Bélis, 1991, p. 100-113. Voir également Anderson, 1994 ; Bundrick, 2005, p. 18 ; Ercoles, 2014.

17 Grand-Clément, 2011, p473 sq.

cordes¹⁸. Il y aurait ainsi une correspondance entre la tenue de l'aède et les accords de son chant¹⁹. Bien plus, il n'y a pas seulement un accord, un effet de rappel, entre la *poikilia* de la tenue de l'aède et celle de son chant : Pauline LeVen a montré, dans un article qui explore la dimension sonore de la *poikilia*, que le terme relève d'une expérience polysensorielle²⁰. La performance poétique se présente comme un spectacle, un dispositif spectaculaire où les sens sont sollicités pour provoquer un effet esthétique sur les auditeurs. Ceux-ci ont alors un rapport au monde qui les entoure qui se distingue des perceptions ordinaires²¹.

Or la parure est à prendre particulièrement au sérieux dès lors que l'on ne la considère pas comme un ornement, à visée purement esthétique. Comme l'a jadis montré Georg Simmel, la parure a aussi une dimension sociale. Selon le sociologue, la parure « exprime et augmente » la valeur de celui qui la porte et, de ce fait, correspond à une modalité particulière de mise en relation avec l'autre, modalité qui dépasse celle du simple vêtement²². Les ornements de l'aède lui permettent ainsi d'instaurer un rapport particulier avec son auditoire. Certaines représentations iconographiques rendent visible le lien étroit entre le poète et son public par un jeu sur leurs tenues respectives. En effet, si les vêtements chatoyants sont caractéristiques du poète, on remarque sur une amphore à figures rouges attribuée au peintre d'Andokidès que non seulement le joueur de cithare est vêtu d'une tenue chatoyante et brodée, mais que les deux auditeurs le sont également²³. Tous participent donc de la *poikilia* : il ne faut pas y voir le signe que ce type de parure ne serait pas caractéristique du poète, mais plutôt l'indice qu'une communauté s'instaure entre lui et son public au moment de la performance. La relation qui se crée, marquée du sceau de cette *poikilia* commune repose sur le plaisir esthétique pris par les spectateurs. Ce plaisir partagé correspond à la notion grecque de *kharis*²⁴. La « grâce » qui circule entre les membres d'une communauté et les lie les uns aux autres repose en effet sur un plaisir esthétique qui peut être encouragé par la *poikilia*. Cet assemblage d'ornements et de chant efficace sont susceptibles de provoquer la *kharis* chez l'auditoire.

La performance poétique, qu'elle soit épique ou non, puisqu'Arion ne chante pas une épopée mais un nome, et qu'il est impossible de savoir si les chanteurs représentés sur les vases sont des aèdes épiques, revêt un caractère spectaculaire qui permet d'en faire un événement où l'auditoire constitue une communauté. De cette communauté, les dieux ne sont pas exclus :

Sur nombre de vases, comme dans *I'lon* de Platon, le poète porte une couronne. Or, dans le contexte agonistique des performances poétiques, la couronne n'est pas seulement la récompense du vainqueur : ce sont les dieux qui accordent la victoire. Sur les vases, une Nikè peut venir couronner chanteur ou musicien victorieux aussi bien qu'un athlète²⁵. La couronne, qui est peut-être portée pendant le chant même, est plus qu'un simple prix, elle permet de rendre visibles à la fois l'excellence du chanteur et le lien qui l'unit à la divinité.

2. Entre hommes et dieux, quand le chant fait communauté

18 Notamment chez Pindare. Appliqué à un hymne *Olympiques*, VI 87 ; *Néméennes* V, 42, à un instrument à cordes : *Olympiques*, III 8, IV 2 ; *Pythiques* 4, 14. Voir Nagy, 2000, p. 79 ; Grand-Clément, 2011, p. 443 ; LeVen, 2013, p. 231.

19 « La *poikilia* de leur costume s'accorde ainsi avec la mélodie “chatoyante” qu'ils produisent », Grand-Clément, 2011, p. 477.

20 « Rather than being transferred from one realm to another, the adjective shows the continuity between the senses regardless of their object » (LeVen, 2013, p. 238-239).

21 « The adjective, I submit, is the signal that the encounter with sound or more generally the experience of the world through the senses takes a specific form » (LeVen, 2013, p. 237).

22 Simmel, 2013, « Excursus sur la parure », p. 373-378.

23 Amphore attique à figures rouges, attribuée au peintre d'Andokidès, environ 520 avant n.è., Paris, Musée du Louvre, G1 (*Beazley Archive Database*, 200002 ; Beazley, 1963, 3.2 1617 ; Beazley, 1989, 14).

24 Grand-Clément, 2011, p.457 « le chatoisement confère plaisir, *kharis*, et contribue à séduire celui qui l'admire » ; Kéi, 2010, p. 243 : « les vêtements fleuris sont aptes à magnifier les personnes qui les portent, à rehausser leur allure physique, leur *charis* ».

25 Voir par exemple la coupe attique à figures rouges, attribuée au peintre de Télèphe, entre 475 et 425 avant n.è. ; Munich, *Antikensammlung*: 2669, Beazley, 1963 2 818.26; Beazley 1989 292. Dans nos sources iconographiques, il faut remarquer que si les athlètes peuvent être couronnés par des juges, ce n'est jamais le cas des musiciens qui reçoivent toujours la couronne d'une déesse ailée (Goulaki-Voutyra, 2004, p. 77).

Si les sources ultérieures permettent de préciser la dimension spectaculaire des performances poétiques, c'est l'épopée elle-même qui définit de manière explicite l'importance de la *kharis* au moment du chant épique²⁶ et la manière dont, tout comme lors des performances chorales²⁷, mais avec des modalités qui lui sont propres, celui-ci constitue un événement rituel. L'épopée nous éclaire sur les conditions de sa propre performance. Les représentations poétiques de l'*Odyssée* que nous analyserons ne doivent certes pas être considérées comme le reflet fidèle des performances épiques réelles, mais on ne peut pas non plus considérer que les chants de Démodocos n'entretiennent aucun rapport avec les pratiques de la poésie épique. Il s'agit plutôt de les lire, ainsi que le propose Gregory Nagy²⁸, comme des performances stylisées, idéalisées. Les chants de Schérie disent ce qu'est une performance de l'*Odyssée* et de l'*Illiade* qui serait réussie. Le séjour d'Ulysse chez les Phéaciens est en effet l'occasion de plusieurs performances qui apportent de nombreuses précisions sur le chant de l'aède. Nous verrons que celui-ci permet non seulement d'établir un lien avec les divinités mais est aussi l'occasion pour le public, constitué en communauté, d'entrer en contact, collectivement, avec les dieux. La double dimension, sociale et religieuse, de la *kharis* est un thème rarement rendu explicite dans la plupart des études qui lui sont consacrées : si l'on a accordé beaucoup d'importance à ses dimensions relationnelle et esthétique²⁹, ils séparent, souvent de manière radicale, le domaine social du religieux. On lit que la *kharis* fait lien, c'est-à-dire qu'elle permet d'établir et de maintenir les rapports des hommes entre eux ou bien des hommes avec un ou des dieux³⁰. Or, dans les épopées homériques elles-mêmes, où la *kharis* semble bien être le but des performances poétiques, ces deux dimensions sont indissociables. La notion de *kharis* est présentée par Ulysse comme l'une des composantes essentielles des chants de Démodocos :

ἦ τοι μὲν τόδε καλὸν ἀκουέμεν ἐστὶν ἀοιδοῦ
 τοιοῦδ' οἷος ὄδ' ἐστὶ, θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδήν.
 οὐ γὰρ ἐγὼ γέ τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι
 ἢ ὅτ' εὐφροσύνη μὲν ἔχη κάτα δῆμον ἅπαντα,
 δαιτυμόνες δ' ἀνά δώματ' ἀκουάζωνται ἀοιδοῦ (Hom. *Od.* IX 3-7)

« Vraiment, voilà une belle chose que d'écouter un aède
 Semblable à celui-ci, pareil aux dieux par sa voix.
 Car moi je l'affirme : il n'est d'accomplissement³¹ plus empreint de *kharis*
 que quand la joie s'empare du peuple tout entier
 et que les convives dans le palais écoutent l'aède. »

Le héros vante la performance aédique comme un bien précieux, parce qu'elle est susceptible de provoquer le plus de *kharis*. Les vers sont construits de manière à encadrer le thème de la *kharis* par des expressions désignant l'écoute du chant, avec l'écho entre le vers 3 et le vers 7 où l'on retrouve des expressions presque identiques après la coupe trochaïque : ἀκουέμεν ἀοιδοῦ et ἀκουάζωνται ἀοιδοῦ. Le chant de l'aède est alors immédiatement envisagé dans sa dimension collective : ce qui est ici défini comme beau et sur quoi Ulysse attire l'attention n'est pas tant le chant lui-même que le

26 Nagy, 2010,

27 Calame, 1977.

28 Nagy, 1994, p39-40.

29 MacLachlan, 1993, p. 6: « *charis* bound people together through the experience of pleasure ». Sur la *kharis* en Grèce archaïque voir notamment Benveniste, 1966, chapitre 17 « Gratuité et reconnaissance », p. 199-208 ; Latacz, 1966, p. 78-98 ; Scott, 1983 ; MacLachlan, 1993 ; Chirassi Colombo, 1994 ; Scheid-Tissinier, 1994, p. 30-36 ; Saintillan, 1996 ; Parker, 1998.

30 MacLachlan, 1993 par l'organisation même de l'ouvrage compartimente les différentes sphères de *lakharis*, voir les titres des chapitres : « The *Charis* of Achilles », « The *Charites* », « Erotic *Charis* », « Social *Charis* », « Epinician *Charis* », « The *Charis* of the Oresteia ». On note également la distinction qu'elle établit entre liens « horizontaux » et liens « verticaux » ; Chirassi Colombo, 1994 : « ci interroghiamo ora su un altro modello di rapporto » : après les relations sociales, Chirassi Colombo s'intéresse aux liens religieux, et pour elle ces liens n'ont généralement pas de dimension sociale : « La *charis* interessa soprattutto ma non solo il circuito soprattutto privato che si apre tra umano e divino » ; Day, 2010, p. 234 : « religious or social effects » (toutefois Day souligne bien que la *kharis* religieuse n'a pas une dimension exclusivement personnelle).

31 Le nom τέλος est ici difficile à interpréter Heubeck, 1983 *ad loc.* traduit : « there is no fulfilment that brings greater joy than when... ». Ford, 1999 : « the peak of *kharis* ».

fait qu'il soit écouté (*akouein*), qu'un public soit présent. D'autre part le syntagme τέλος χαριέστερον³² indique que la *kharis* est perçue comme l'objectif même du chant, ce que la performance doit réaliser³³. Or, cette *kharis*, caractéristique du chant de l'aède, a déjà été mentionnée par Alkinoos plus haut. Le roi, voyant Ulysse en larmes, avait interrompu le chant de Démodocos :

Δημόδοκος δ' ἤδη σχεθέτω φόρμιγγα λίγαιαν·
οὐ γάρ πως πάντεσσι χαριζόμενος τάδ' αἰεῖδει.
ἔξ οὗ δορπέομέν τε καὶ ὄρορε θεῖος ἀοιδός,
ἐκ τοῦ δ' οὐ πω παύσατ' ὀϊζυροῖο γόοιο
ὁ ξείνος· μάλα πού μιν ἄχος φρένας ἀμφιβέβηκεν.
ἀλλ' ἄγ' ὁ μὲν σχεθέτω, ἴν' ὁμῶς τερπώμεθα πάντες,
ξεινοδόκοι καὶ ξείνος, ἐπεὶ πολὺ κάλλιον οὕτως (Hom. Od. VIII 537-543)

540

« Que Démodocos maintenant retienne sa cithare sonore :
car ce qu'il chante ne provoque pas de la *kharis* chez tous.
Depuis que nous mangeons et que le divin aède s'est levé
depuis il n'a pas cessé de gémir de tristesse,
l'étranger. C'est un grand chagrin qui a envahi son esprit.
Mais qu'il s'arrête donc afin que chacun pareillement prenne du plaisir,
l'étranger et ceux qui le reçoivent, puisque c'est ainsi que c'est plus beau. »

Si le roi met fin au chant, c'est que les conditions nécessaires à la performance aédique ne sont pas réunies. Le vers 538 définit en effet ce qui caractérise le chant de l'aède : le fait que tout le monde s'en réjouisse ou, plus précisément, le fait qu'il provoque de la *kharis* chez tous³⁴. Si l'un des auditeurs ne participe pas à la *kharis*, la performance doit être interrompue. Or Ulysse comme Alkinoos insistent sur l'importance de la communauté lors de la performance poétique : le type de plaisir qui relève d'une telle expérience est lié au partage : on n'écoute pas seul mais en communauté, avec le peuple, δῆμον ἅπαντα, avec des commensaux, δαιτυμόνες, tous ensemble, πάντεσσι, ὁμῶς τερπώμεθα πάντες. Les membres de l'auditoire sont liés les uns aux autres durant la performance poétique. C'est la raison pour laquelle il suffit que l'un des participants ne ressente pas de *kharis* pour qu'il faille mettre fin à la performance s'arrête. Quand Ulysse affligé n'éprouve pas de *kharis*, le lien qu'il avait avec les autres convives disparaît. Le roi, qui à Schérie règle les chants et les festivités, met donc fin à la performance parce que celle-ci n'a plus de raison d'être : si la *kharis* n'est plus partagée, il faut que le chant cesse³⁵.

Ainsi les performances poétiques sont-elles présentées par les épopées homériques tout comme par des sources postérieures comme des occasions de créer une communauté. La dimension esthétique et le dispositif spectaculaire ne sont pas au service d'un simple divertissement. Toutefois la dimension sociale des performances épiques ne peut être comprise sans que leur caractère religieux ne soit pris en compte. Le texte même des épopées tout comme ce que nous savons des conditions de leur performance nous invite à prendre au sérieux la place des dieux à la fois dans le chant épique et dans l'instauration de la *kharis*.

En effet, au-delà même de la sphère du chant, les dieux ont un rôle déterminant dans l'établissement d'un certain type de liens entre les hommes. Lors du séjour d'Ulysse sur l'île des Phéaciens, Athéna verse la *kharis* sur Ulysse à deux reprises et permet ainsi l'établissement d'un lien de *philia*, relation privilégiée qu'on traduit imparfaitement par le terme « amitié », entre Ulysse et les Phéaciens. Tout d'abord, devant Nausicaa, Athéna facilite l'accueil de son protégé en transformant son apparence. Quittant son aspect répugnant, il devient grand et fort alors que la déesse verse sur lui la *kharis* :

32 Le nom τέλος est ici difficile à interpréter. Nous prenons τέλος dans son sens, très fréquent dans les épopées homériques, de but à accomplir, même si dans ce passage il a parfois été traduit autrement, ainsi Heubeck, 1983 *ad loc.* traduit : « there is no fulfilment that brings greater joy than when... », et Ford, 1999 : « the peak of *kharis* ».

33 Nous prenons τέλος dans son sens, très fréquent dans les épopées homériques, de but à accomplir, même si dans ce passage il a parfois été traduit autrement, ainsi Heubeck, 1983 *ad loc.* « there is no fulfilment that brings greater joy than when... », et Ford, 1999 : « the peak of *kharis* ».

34 Le plus souvent, la réaction du roi est interprétée comme le signe qu'il ne faut pas manifester de joie ou de plaisir devant un hôte dans l'affliction, voir par exemple de Jong, 1989.

35 Pour Slater, 1990, la raison pour laquelle la *kharis* ne peut être partagée est le refus d'Ulysse de dévoiler son identité, de donner son nom et d'entrer ainsi dans la communauté des auditeurs de Démodocos. Une telle affirmation néglige le fait que la *kharis* s'est installée auparavant et qu'elle ne disparaît qu'au moment où Ulysse se met à pleurer.

τὸν μὲν Ἀθηναίη θῆκεν Διὸς ἐκγεγαυία
 μείζονά τ' εἰσιδέειν καὶ πάσσονα, καὶ δὲ κάρητος 230
 οὐλάς ῥ' ἦκε κόμας, ὑακινθίνῳ ἄνθει ὁμοίας.
 ὡς δ' ὅτε τις χρυσὸν περιχεύεται ἀργύρῳ ἀνήρ
 ἴδρις, ὃν Ἥφαιστος δέδαεν καὶ Παλλάς Ἀθήνη
 τέχνην παντοίην, χαριέντα δὲ ἔργα τελείει,
 ὡς ἄρα τῷ κατέχευε χάριν κεφαλῇ τε καὶ ὤμοις. 235
 ἔζητ' ἔπειτ' ἀπάνευθε κιῶν ἐπὶ θίνα θαλάσσης,
 κάλλει καὶ χάρισι στίλβων· θηεῖτο δὲ κούρη (Hom. Od. VI 229-237)

« Lui, Athéna issue de Zeus le rendit
 plus grand à voir et plus imposant, et sur sa tête
 elle jeta des cheveux bouclés, semblables à la fleur de jacinthe.
 Comme quand un homme fait couler de l'or tout autour d'un ouvrage d'argent,
 habile, à qui Héphaïstos et Pallas Athéna ont appris
 un art de toutes sortes, il réalise des ouvrages pleins de *kharis*,
 de même elle fit couler sur lui la *kharis* sur sa tête et sur ses épaules
 puis il s'éloigna et alla s'asseoir au bord de la mer,
 étincelant de beauté et de *kharis* ; la jeune fille l'admirait. »

La réaction de la fille du roi est immédiate : elle passe du dégoût à l'admiration, songeant même à faire son époux de celui qui un instant auparavant ressemblait à un mendiant³⁶. De même, ses compagnes s'approchent alors du héros sans plus de crainte ni de méfiance³⁷. Cette *kharis* n'a toutefois d'effet que sur ces jeunes filles. Car Nausicaa, refusant d'être vue en compagnie d'un étranger, demande à Ulysse de ne pas venir avec elle jusqu'à la cour. C'est alors qu'Ulysse adresse une prière à Athéna, lui demandant d'être reçu par les Phéaciens comme *philos*³⁸. À la visibilité éclatante qu'Athéna a accordée au héros succède l'occultation : pour qu'Ulysse atteigne le palais du roi sans être importuné, la déesse le couvre d'une nuée qui le rend invisible aux yeux des Phéaciens. Cette nouvelle intervention divine souligne d'autant plus la dimension visuelle et plus généralement sensorielle, de la *kharis* : Ulysse passe d'une extrémité à l'autre, de la brillance à l'occultation, l'une étant présentée comme l'exact inverse de l'autre, avec l'usage du même verbe χέειν, verser³⁹. Les deux scènes ne peuvent se comprendre que l'une par rapport à l'autre : après avoir été admiré (θηεῖτο δὲ κούρη⁴⁰, « la jeune fille l'admirait »), Ulysse ne doit plus voir (μηδέ τιν' ἀνθρώπων προτιόσσεο μηδ' ἐρέεινε⁴¹, « ne regarde ni ne questionne aucun homme ») ni être vu⁴² (τὸν δ' ἄρα Φαίηκες ναυσικλυτοὶ οὐκ ἐνόησαν⁴³, « Et les Phéaciens célèbres par leurs navires ne le remarquèrent pas »). Il y a bien un parallèle au sein d'une réflexion qui porte sur la question de la visibilité humaine dans sa dimension sociale et sur l'action des dieux. La nuée est toutefois dispersée à l'arrivée d'Ulysse à la cour sans que d'autres modifications de son apparence ne soient effectuées par la déesse. Le matin du jour suivant marque un changement dans les relations entre le héros et les Phéaciens. En effet, au tout début du chant VIII, Athéna intervient à nouveau : elle verse une nouvelle fois la *kharis* sur Ulysse, alors que les Phéaciens se pressent au palais d'Alkinoos où le héros a été accueilli :

ὡς εἰποῦσ' ὅτρυνε μένος καὶ θυμὸν ἐκάστου.
 καρπαλίμως δ' ἐμπλήγτο βροτῶν ἀγοραί τε καὶ ἔδραι
 ἀγρομένων. πολλοὶ δ' ἄρ' ἐθήησαντο ἰδόντες
 υἱὸν Λαέρταο δαΐφρονα· τῷ δ' ἄρ' Ἀθήνη
 θεσπεσίην κατέχευε χάριν κεφαλῇ τε καὶ ὤμοις
 καὶ μιν μακρότερον καὶ πάσσονα θῆκεν ιδέσθαι, 20
 ὡς κεν Φαίηγεσσι φίλος πάντεσσι γένοιτο

36 HomOd. VI 242-245.

37 HomOd. VI 248.

38 HomOd. VI 324-328.

39 HomOd. VII 15 et 42. Sur ce verbe et ce geste comme « opérateur d'invisibilité » et, ajouterions-nous, de visibilité, voir Bettini, 2017.

40 HomOd. VI 236.

41 HomOd. VII 31.

42 Vision et visibilité sont étroitement liées en Grèce et dans la poésie archaïque en particulier. Ainsi, si au chant VII la nuée a essentiellement pour but de masquer Ulysse, à son arrivée à Ithaque au chant XIII elle permet à Athéna de tromper le héros qui ne reconnaît pas sa terre et apprendra d'elle seulement qu'il se trouve à Ithaque (Hom. Od. XIII. 190-193).

43 HomOd. VII 39.

δεινός τ' αἰδοῖός τε καὶ ἐκτελέσειεν ἀέθλους
πολλούς, τοὺς Φαίητες ἐπειρήσαντ' Ὀδυσῆος (Hom. Od. VIII 15-23)

« Elle parla ainsi et excita l'ardeur et le zèle de chacun.
En hâte les mortels remplissaient les sièges de la place,
ils se pressaient, nombreux à éprouver de l'admiration à la vue
du sage fils de Laërte. Et alors sur lui Athéna
versa une *kharis* divine sur la tête et les épaules,
et le rendit plus grand et plus imposant à voir,
si bien qu'il devint cher à tous les Phéaciens,
terrible, respectable, et prêt à remporter toutes les épreuves sportives
que les Phéaciens soumettraient à Ulysse. »

Ici encore, le fait de verser la *kharis* et celui de verser une nuée, rendre plus visible et rendre invisible, relèvent du même mouvement, et nuée comme *kharis* sont les manifestations sensibles de l'intervention de la déesse. À la suite de cette transformation, un nouveau thème apparaît qui vient caractériser une modification dans les relations entre Ulysse et les Phéaciens : la *philia*. L'étude de ces passages permet d'avoir une idée plus complète de la *kharis* dans le contexte de l'*Odyssee* : Ulysse est plein de la *kharis* que la déesse a versée sur lui et c'est ainsi qu'un lien particulier se noue entre lui et les Phéaciens. Le lien entre l'action d'Athéna et l'admiration est souligné par la particule ἄρα par laquelle le poète attire l'attention de l'auditeur⁴⁴. L'intervention divine directe est ainsi une des modalités possibles de création du lien entre les hommes. La *kharis* versée sur Ulysse comme celle du chant de Démodocos ne concernent jamais uniquement l'individu, héros ou chanteur, qui la reçoit mais se déploie toujours « sous la condition de pratiquer l'échange », comme le souligne Saintillan à propos de Pandora⁴⁵, c'est-à-dire de faire circuler parmi les hommes la *kharis* conférée par les dieux.

En effet, la *kharis* provoquée ensuite par le chant de Démodocos et par laquelle les auditeurs vont être liés les uns aux autres est elle aussi en rapport étroit avec la sphère divine. La performance épique n'existe que grâce aux dieux. Ulysse le souligne par l'intermédiaire du rapprochement entre la voix du poète et les immortels, θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδῆν⁴⁶. De même, dans le discours d'Alkinoos, la *kharis* provoquée et partagée durant la performance poétique est en étroit rapport avec la dimension religieuse du chant, c'est-à-dire avec la relation établie entre l'aède et la Muse grâce à laquelle il chante, puisque le chanteur est explicitement désigné comme divin (θεῖος αἰδοῖός⁴⁷). Comme Ion qui s'en revient du festival en l'honneur d'Asclépios et chante également aux Panathénées, participant ainsi à un concours « pour le dieu »⁴⁸, le poète de l'*Iliade* et de l'*Odyssee* se présente également comme jouissant d'une relation particulière avec les instances divines. Les premiers vers de chacun des deux poèmes, généralement définis comme des « invocations à la Muse » sont le lieu où s'affirme avec le plus de force le lien avec les dieux⁴⁹. Sans entrer dans le détail des indices et des stratégies narratives qui nécessiteraient en eux-mêmes une étude approfondie, on peut constater que le chant épique se présente dès son ouverture comme relevant d'une pratique rituelle⁵⁰. Ainsi, la *kharis* qui naît à l'occasion de la performance poétique circule non seulement entre l'aède et son auditoire, dont tous les membres sont liés les uns aux autres, mais aussi entre les hommes et les dieux⁵¹. On trouve à la fin de l'*Odyssee* l'affirmation que ce sont les

44 Grimm, 1962, Chantraine, 1968 s.v.ἄρα, Bakker, 1993.

45 Saintillan 1996, p341.

46 HomOd. IX 4.

47 HomOd. VIII 359.

48 Plat.*Ion* 530a: ῥαψωδῶν ἀγῶνα τιθέασιν τῷ θεῷ οἱ Ἐπιδαύριοι.

49 Comme l'a souligné James Redfield, le fait même que le poète utilise le générique θεῖα plutôt que *Μοῦσα* à l'ouverture de l'*Iliade* est le signe que l'aède est déjà en contact avec la divinité (Redfield, 2001, p. 461).

50 Comme le soulignent Claude Calame et Pierre Ellinger à propos de l'épique et plus généralement de la poésie grecque archaïque et classique : « la relation entre le traitement narratif et la ou les figure(s) divine(s) invoquée(s), ou qui y président en leur sanctuaire, pourrait être parfois plus étroite qu'on ne le considère généralement » (Calame et Ellinger, 2017, p. 10-11). Sur la dimension rituelle du lien entre poète et Muse voir Brillante 2017 dans ce même ouvrage.

51 François de Polignac propose à juste titre de ne pas limiter l'offrande à une relation binaire entre le donateur et le dieu mais d'y inscrire l'ensemble du groupe qui est notamment le témoin de l'offrande. Il souligne l'existence d'une « circulation de la *charis* autour de l'offrande entre la divinité, le donateur et le groupe » (Polignac, 2009). Andrew Ford

dieux qui forgent des chants pleins de *kharis* pour plaire aux hommes : τεύξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν ἀοιδὴν // ἀθάνατοι χαρίεσσιν, « ils forgeront pour ceux qui sont sur la terre un chant, // plein de *kharis*, les immortels »⁵². La *kharis*, toutefois, n'est jamais unilatérale. Elle est par essence réciproque⁵³. Le chant donné par les dieux aux hommes remonte jusqu'à l'Olympe : il est clairement affirmé que le κλέος, la renommée des exploits chantés par l'aède atteint les dieux : μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνήκεν ἀειδέμενοι κλέα ἀνδρῶν, // οἴμης τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε, « la Muse alors poussa l'aède à chanter les actes de gloire des hommes, un chant dont alors la gloire atteignait le vaste ciel »⁵⁴. La circularité marquée par la répétition de *kleos* et soulignée par l'insistance portée par ἄρα, est ici particulièrement révélatrice⁵⁵, le chant lui-même devient objet de renom : les exploits des héros, souvent accomplis en collaboration avec des dieux, font l'objet d'un *kleos* pour les hommes et, en retour, les chants des hommes, qu'ils chantent avec l'aide des dieux, font l'objet d'un *kleos* qui atteint le ciel, c'est-à-dire la demeure des dieux. Or, comme les hommes, les dieux retirent du plaisir des expériences esthétiques. Le lien créé par la *kharis* est de l'ordre de la réciprocité. De plus, dans le cas de la performance poétique, ce lien repose sur une communauté d'expérience esthétique et affective entre hommes et dieux. Indépendamment de l'incommensurabilité entre expériences humaine et divines, le même objet est susceptible de provoquer de la joie chez les uns comme chez les autres. Ce sentiment est généralement exprimé par le verbe χαρίζεσθαι qui décrit la réaction des dieux aux offrandes qu'ils reçoivent⁵⁶.

Il n'existe qu'une occurrence dans les épopées homériques où le processus du χαρίζεσθαι est réellement représenté en acte. Il s'agit précisément d'une scène qui ne manque pas de points communs avec celle où Athéna verse la *kharis* sur le héros qu'elle protège. Au chant III de l'*Odyssée*, Nestor accueille Télémaque à Pylos et adresse une prière à Athéna, lui demandant de leur assurer protection et renom. En échange, il lui offrira une génisse d'un an sur les cornes de laquelle il aura fait verser de l'or. La déesse accepte. Le processus est ensuite décrit avec précision et Athéna vient en personne assister à la scène. Devant ce spectacle, la déesse éprouve alors de la *kharis* : θεὰ κεχάρητο ἰδοῦσα, « à ce spectacle, la déesse se réjouit »⁵⁷. Il fait partie du savoir-faire humain de provoquer chez autrui la *kharis*, aussi bien chez les dieux que chez les hommes. Ainsi, si les hommes offrent un *agalma* à Athéna qui fait naître chez elle de la *kharis*, c'est pour la remercier, à la suite d'un vœu qui a été réalisé. Il s'agit donc de plaire à la déesse, mais aussi d'établir avec elle un rapport singulier, sous la forme de la captation⁵⁸.

À Schérie, la *kharis* provoquée par l'aède est en bien des points comparable à celle versée par Athéna, et qu'elle vient comme la renouveler. Comme l'orfèvre, l'aède est un *dèmiourgos*⁵⁹, un artisan, et le chant est une technique, d'origine divine⁶⁰, provoquant un plaisir esthétique qui passe par le médium des sens⁶¹. Grâce au plaisir ainsi suscité et à la *kharis* partagée, les auditeurs entrent

le souligne dans son analyse de ce passage: « *kharis*, grace, implies not only elegance and refinement but good relations among the guests and between gods and men » (Ford, 2002, p. 29-30).

52 HomOd. XXIV 197-198.

53 Sans toutefois être nécessairement symétrique.

54 HomOd. VIII 73-74.

55 La répétition de la particule dans cette phrase n'est pas anodine, dans la mesure où ἄρα est précisément la marque de la nature non seulement orale, mais surtout performative des épopées homériques, comme l'a montré Bakker, qui comprend la performativité de l'épopée comme la réactualisation, ou *reenactment*, par le poète, des événements héroïques passés.

56 Sur les émotions positives et le sentiment de plaisir dans les épopées homériques et plus généralement à l'époque archaïque, voir Bertau-Courbières, 2017. L'auteur propose une différence entre l'émotion ressentie par les hommes à qui les dieux accorderaient la *kharis* alors que ces derniers ne peuvent pas réjouir les dieux par leurs actes mais seulement par des objets, à savoir les offrandes (Bertau-Courbières, 2017, p. 81). Toutefois l'offrande ne peut se limiter à l'objet offert : elle s'appuie sur tout un dispositif (cf. Day, 2010, p. 245 « In epigrams and poetry ; charis objects are inseparable from charis events »), dans lequel les hommes ne sont susceptibles d'activer ou de réactiver la *kharis* que dans la mesure où ils l'éprouvent eux-mêmes (Day, 2010, p. 253 et 275).

57 HomOd. III 438.

58 Sur le rapport entre *agalma* et *kharis* dans cette scène, et le lien créé entre hommes et dieux à cette occasion, voir Carastro (à paraître).

59 HomOd. XVII 383-385.

60 HomOd. VIII 44, VIII 481, XXI 347.

61 Sur le rôle des sens dans la construction de la relation entre hommes et dieux dans les épopées homériques et les

en lien entre eux, avec le chanteur, et avec la divinité qui l'inspire. Il y a donc une véritable spécularité entre les actions humaines et divines. Joseph Day a montré que, dans le cas des épigrammes dédicatoires, la *kharis* englobe le dédicataire et la divinité mais aussi toute autre personne qui oralisera le poème⁶². Les hommes comme les dieux jouissent du spectacle de l'*agalma* et à entendre le poème : c'est-à-dire que la personne ou le groupe qui est à l'origine de l'objet du plaisir n'est pas exclu de l'expérience du plaisir. Hommes et dieux sont unis dans le même plaisir esthétique. De même, les hommes se plaisent sans aucun doute à admirer les cornes d'or de la génisse, et les dieux à entendre le chant qu'ils ont donné aux humains. Comme la génisse, le chant est un *agalma* apprécié par les hommes comme par les dieux⁶³. Les moments de partage de *kharis* sont donc une expérience collective : dans la mesure où cette *kharis* est réalisée par la médiation d'un objet à voir ou à entendre, elle ne saurait se limiter à une relation immédiate et privilégiée entre un humain et un dieu mais inclut toute la communauté. Dans ces conditions, le caractère exceptionnel de la *kharis* ne repose pas tant dans l'objet, visuel ou sonore, par lequel elle est activée, que dans le moment où elle se manifeste⁶⁴.

En ce sens, l'œuvre poétique se fait événement : elle propose aux agents humains et divins en présence, en un lieu délimité, banquet ou festival, et dans un temps donné, celui de la performance, une communauté d'expérience qui relève de l'extraordinaire. Que les hommes et les dieux se réjouissent des mêmes objets et dépendent les uns des autres pour ressentir ce plaisir en fait, pour tous, une expérience hors du commun : elle les insère dans un réseau d'agentivité complexe où les dieux ne dépendent pas moins des mortels que ceux-ci d'eux. À une époque où les relations entre hommes et dieux ne correspondent plus à celles des temps héroïques, la performance épique propose un nouveau modèle non seulement de communication ou d'interaction mais même de collaboration entre mortels et immortels.

3. *Aidôs* et libations : instaurer un nouveau lien avec les hommes et avec les dieux

Cette dimension d'œuvre-événement est soulignée par le caractère à la fois ténu et extrêmement précis des conditions qui permettent sa réalisation. Ce qu'il y a d'exceptionnel dans la performance s'exprime aussi par le fait qu'elle peut être interrompue à tout moment si ces conditions ne sont plus réunies⁶⁵. En effet, puisque tous les auditeurs sont impliqués dans cette relation, cela signifie également que si la communauté des hommes réunis pour cette occasion est rompue, le lien avec les dieux disparaît également. C'est l'enseignement principal que nous apporte cette scène : si Ulysse pleure et ne peut partager le même plaisir que les Phéaciens, le chant doit prendre fin⁶⁶. La réaction d'Alkinoos aux pleurs d'Ulysse est d'emblée placée sous le signe de la *kharis* perdue. Devant qu'Ulysse a été directement touché par la guerre de Troie, sans toutefois comprendre que le héros en revient, Alkinoos met le chagrin d'Ulysse sur le compte de la mort d'un ami avec qui il aurait été uni par la *kharis*, *κεχαρισμένα*⁶⁷. Que devient la *kharis* quand un des membres de l'auditoire ne ressent plus de plaisir ? Dans le cas d'Ulysse qui se met à pleurer, c'est la retenue, *aidôs*, qui définit le nouveau rapport qu'il entretient avec les Phéaciens⁶⁸.

performances épiques, je me permets de renvoyer à Brouillet, 2017.

62 Day, 2010, notamment le chapitre 6 «Presenting the act of dedicating », p. 232-280. L'auteur souligne à raison que le fonctionnement de la *kharis* est similaire dans le contexte épigrammatique et dans le contexte poétique et en particulier épique (Day, 2010, p. 242).

63 Selon Saintillan, l'*agalma* est, par excellence, l'objet propre à recevoir la *kharis* (Saintillan 1996, p. 318). Sur le poème-*agalma*, voir Calame (à paraître).

64 Day, 2010, p250.

65 Même si l'on ne peut affirmer que des interruptions avaient réellement lieu, la scène à Schérie permet de penser l'interruption comme envisageable et surtout de mettre en lumière, en creux, les conditions nécessaires à la réussite de la performance.

66 Une telle remarque permet de soutenir l'argument selon lequel on ne peut distinguer de manière étanche les sphères sociales et religieuses en Grèce archaïque, et peut-être également aussi classique.

67 HomOd. VIII 584.

68 Sur *aidôs* comme sentiment de retenue qui détermine un certain type de relations sociales, voir en particulier Von Erffa, 1937 ; Verdenius, 1945 ; Cheyins, 1967 ; Claus, 1975 ; Scott, 1980 ; Riedinger, 1980 ; Ferrari, 1990 ; Cairns, 1993 ; Williams, 1993 ; Rudhardt, 2001 ; Ferrari, 2002 ; Wersinger, 2015.

Cette nouvelle relation se caractérise par des postures et des gestes particuliers. Tout d'abord, le héros refuse d'être vu⁶⁹ car il éprouve cette réserve, exprimée par le verbe αἶδετο⁷⁰. À partir du moment où Ulysse a été vu rayonnant de *kharis*, son lien avec les Phéaciens a été caractérisé par la *philia*. Or, Benveniste a souligné l'importance de l'*aidôs* dans un contexte de *philia*⁷¹. L'*aidôs* est la conséquence de la *philia* au sens où ce sentiment de déférence ne s'exprime qu'envers une personne à laquelle on se trouve déjà lié. Le thème de l'*aidôs* n'est explicitement mentionné qu'au moment où le mode de relation entre Ulysse et les Phéaciens se modifie. Cairns souligne que l'*aidôs* n'est pas le corollaire nécessaire des larmes pour un héros. Il s'agit même du seul passage où le thème de l'*aidôs* est associé à celui des larmes. Les raisons invoquées pour expliquer l'*aidôs* d'Ulysse sont généralement d'ordre psychologique et correspondent à celles qui rendent compte de l'arrêt de la performance par Alkinoos : Ulysse aurait honte à l'idée de manquer de respect envers son hôte et envers les autres participants du banquet⁷². L'élément saillant est la rupture de la dimension collective. En effet, quand les pleurs sont partagés ils n'ont nullement à être dissimulés, et nulle *aidôs* n'est ressentie⁷³. Au contraire, sur l'île des Phéaciens, l'*aidôs* d'Ulysse correspond à la nécessité d'entretenir avec autrui un nouveau type de relation qui ne passe plus par le partage d'une émotion et qui doit tenir compte d'une certaine dissonance vis-à-vis du groupe auquel on appartient⁷⁴. Comme la *kharis*, l'*aidôs* est relationnelle, elle permet donc de maintenir un lien, mais un lien d'une autre nature que celui qui existait précédemment⁷⁵. Scène d'*aidôs* et scène de *kharis* sont donc parallèles, construisant deux types de rapports sociaux possibles.

Toutefois, pendant un certain temps, les Phéaciens restent liés avec les dieux, alors qu'Ulysse, puisqu'il ne partage plus le plaisir et ne fait plus l'expérience de la *kharis*, ne l'est plus. C'est sans doute la raison pour laquelle il verse des libations aux dieux. Celles-ci n'ont pas d'équivalent dans les épopées homériques : aucune libation n'est mentionnée durant les performances poétiques et le reste de l'auditoire semble n'avoir aucun besoin d'effectuer ce geste⁷⁶. Ulysse ne fait pas de libation quand Démodocos chante mais précisément quand il s'arrête⁷⁷, c'est-à-dire que les libations semblent prendre le relais de ses larmes, et ce, d'autant plus que la description des larmes insiste sur le fait qu'elles coulent et qu'elles sont versées⁷⁸. En pratiquant cette offrande aux dieux, Ulysse renoue avec eux, il recrée un lien qui avait disparu. Ainsi la scène cruciale où le héros se met à pleurer et à effectuer un certain nombre de gestes inattendus permet de souligner sa stratégie pour maintenir un lien nécessaire non seulement avec les hommes, mais aussi avec les dieux, d'une part par l'intermédiaire d'une posture d'*aidôs* et d'autre part grâce à des libations. Il convient enfin de noter que si on ne verse jamais de libations pendant les performances poétiques, celles qui sont mentionnées dans les épopées homériques semblent généralement fermer un repas⁷⁹ – ainsi des libations faites par les Phéaciens à l'arrivée et au départ d'Ulysse, servies par le héraut, et ayant pour

69 HomOd. VIII 83-95, 521-534. Sur le lien entre l'*aidôs* et le geste du recouvrement, de la dissimulation, voir Ferrari, 1990 et Ferrari, 2002.

70 HomOd. VIII 86.

71 Benveniste, 1969, p.340-341. Cairns et Williams soulignent également le lien entre *aidôs* et *philotès* (Cairns, 1993, p. 89-95, Williams, 1993, p. 115-116).

72 Voir par exemple Cairns, 1993, p.111: « discourtesy », « not to overstep the bounds of good manners ».

73 Comme c'est le cas au chant IV de *Œdyssée* où Hélène, Ménélas et leurs invités pleurent ensemble, après que Télémaque a commencé à pleurer en entendant parler de son père (Hom. Od. IV 183-186).

74 Cairns note cette dissonance, « discrepancy » : Cairns, 1993 *passim*.

75 Williams, 1993, p.83: « The bonding, interactive effects of shame ».

76 Ni les scholies ni les commentaires ne s'arrêtent sur ces libations, comme si celles-ci allaient de soi. Sur la libation voir notamment Gernet, 1968, « Droit et prédroit en Grèce ancienne ».

77 HomOd. VIII 89.

78 La complémentarité entre larmes et libations a été soulignée par Cléo Carastro lors de son intervention «As a Woman: Aedic songs and Odysseus' tears (*Odyssey* 8, 523-531) » le 1^{er} juin 2013 dans le cadre du XXII^e colloque Corhali « The Similes of the *Iliad* », Cornell, 30 mai-1^{er} juin 2013).

79 *Il.* IX 177 (libations chez Nestor après le repas et les délibérations qui précèdent le départ de l'ambassade), *Od.* III 342, 395, VII 136-138, 184 et 228 (à l'arrivée d'Ulysse, les Phéaciens étaient en train de faire des libations pour conclure le repas, le roi ordonne ensuite de nouvelles libations pour accueillir l'hôte, une fois que celui-ci s'est présenté, une dernière libation est faite avant que tout le monde aille se coucher), XVIII 427, XXI 273 (à Ithaque on fait également une libation juste avant le concours à l'arc).

but de s'assurer la bienveillance de Zeus⁸⁰ – et on peut donc les comprendre comme le dernier échange entre les hommes et les dieux, la réponse des hommes à la *kharis* qu'ils ont ressentie et échangée avec les dieux grâce à ces derniers⁸¹. Les gestes d'Ulysse sont donc significatifs des liens qu'il entretient avec le monde visible et invisible qui l'entoure.

Ainsi, la dimension collective et rituelle de la performance poétique, qui n'a pas besoin d'être soulignée quand celle-ci se déroule dans des circonstances normales, peut se déduire d'une scène où des variations ont lieu. La présence d'Ulysse et ses pleurs permettent de mettre en évidence le fait que, comme pendant un sacrifice, lors d'une performance poétique la dimension communautaire est essentielle, et elle l'est également pour l'aède qui ne peut chanter s'il ne provoque pas chez tous la *kharis*. Celui-ci a donc besoin d'un auditoire qui coopère, qui collabore avec lui.

La performance épique doit être considérée comme une œuvre-événement s'appuyant sur un dispositif sensoriel complexe, et qui reste encore, pour une grande partie, à explorer. L'auditoire y a sa part et la performance est l'occasion de la construction d'une communauté. Au sein de cette communauté, lien vertical et lien horizontal sont indissociables. Considérer l'*Iliade* et l'*Odyssee* non seulement comme des textes mais comme les occasions de créer un événement d'ordre rituel permet d'enrichir notre compréhension de ces œuvres et leur signification pour la culture grecque antique, ainsi que de repenser la manière dont le spectacle peut faire communauté. Il ne s'agit pas seulement d'être réuni en un même lieu et d'assister à la même représentation mais surtout de créer un lien entre chaque individu spectateur qui permet au spectacle d'exister et de prendre sens. C'est ainsi que l'épopée homérique ne peut être pensée comme un simple divertissement et sa dimension spectaculaire n'est que le moyen de sa réalisation et non sa fin. La dimension performative de la performance repose précisément sur le fait que proférer le chant instaure un lien entre hommes et dieux, lien à l'équilibre fragile, susceptible d'être rompu. En ce sens, les performances épiques en Grèce ancienne pourraient permettre de réévaluer la notion même de spectacle. La dimension collective et artistique ne doit pas amener à le cantonner au domaine du pur divertissement mais au contraire à interroger ce que signifie partager une expérience artistique dans le cadre d'une communauté, et comment chacun est amené à y prendre une part. Il ne faut pas attendre la deuxième moitié du XX^e siècle et ses *happening* pour que, dans une situation artistique, le public soit sommé de devenir acteur.

Bibliographie

- ANDERSON, W. D., 1994, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca.
- BAKKER, E. J., 1993, Discourse and Performance: Involvement, Visualization, and "Presence" in Homeric Poetry, *Classical Antiquity*, n° 12 p.1-29.
- BEAZLEY J. D., 1963, *Attic Red-Figured Vase Painters*, Oxford (2^e édition).
- BEAZLEY, J. D., CARPENTER, T. H., MANNACK, T., MENDONÇA, M. et BURN, L., 1989, *Beazley addenda: additional references to ABV, ARV² & Paralipomena*, Oxford (2^e édition).
- BÉLIS, A., 1999, *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris.
- BENVENISTE, É., 1966-1969, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 vols., Paris.
- BERTAU-COURBIÈRES, Cl., 2017, *Au miroir des bienheureux. Les émotions positives et leurs représentations en Grèce archaïque*, Toulouse.
- BETTINI, M., 2017, Visibilité, invisibilité et identité des dieux, dans G. Pironti et C. Bonnet (dir.), *Les dieux d'Homère. Polythéisme et poésie en Grèce ancienne*, Liège, p. 21-42.
- BRILLANTE, C., 2017, Du côté des Muses : les gardiennes de la parole poétique entre mythe et culte, dans Cl. Calame et P. Ellinger (dir.), *Du récit au rituel par la forme esthétique : poèmes, images et pragmatique culturelle en Grèce ancienne*, Paris, p. 187-218.
- BROUILLET, M., 2016, *Des chants en partage. L'épopée homérique comme expérience religieuse*, Thèse de doctorat, EHESS, Paris.

80 Hom*Od.* VII 183, XIV 53-55.

81 Sur le lien entre *lākharis*, les Kharites et le banquet voir Saintillan, 1996.

- BROUILLET, M., 2017, *Thambos et kharis : constructions sensorielles et expériences du divin dans les épopées homériques*, *Mythos*, 11 n.s. (à paraître).
- BUNDRICK, S. D., 2005, *Music and Image in Classical Athens*, New York.
- CAIRNS D., 1993, *Aidōs: the Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford/New York.
- CALAME, Cl., 1977, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 vol., Rome.
- CALAME, Cl., 1991, « Mythe » et « rite » en Grèce : des catégories indigènes ? *Kernos*, 4, p. 179-204.
- CALAME, Cl., 2017, *La tragédie chorale. Poésie grecque et rituel musical*, Paris.
- CALAME, Cl., à paraître, Rendre la parole poétique visible et efficace : le poème-agalma comme parure et comme offrande (Pindare et Bacchylide), dans C. Carastro et I. Manfrini (dir.), *Agalma ou les figurations de l'invisible, Actes du colloque de Paris, 12-13 février 2012*.
- CALAME, Cl. et ELLINGER, P. (dir.), 2017, *Du récit au rituel par la forme esthétique : poèmes, images et pragmatique culturelle en Grèce ancienne*, Paris.
- CARASTRO, M., 2006, *La Cité des mages*, Grenoble.
- CARASTRO, C., à paraître, Des liens éclatants : charmes des parures et captation de l'invisible en Grèce ancienne, dans C. Carastro et I. Manfrini (dir.), *Agalma ou les figurations de l'invisible. Actes du colloque de Paris, 12-13 février 2012*.
- CASSIN, B., (dir.) 2004, *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris.
- CHANTRAINE, P., 1968, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris.
- CHEYNS, A., 1967, Sens et valeur du mot *aidōs* dans les contextes homériques, *Recherches de philologie et de linguistique*, 1, p. 3-33.
- CHIRASSI COLOMBO, I., 1994, Antropologia della *charis* nella cultura greca antica, dans G. Galli (dir.), *Interpretazione e gratitudine*, Pise, p. 85-104.
- CLAUS, D. B., 1975, *Aidōs* in the Language of Achilles, *Transactions of the American Philological Association*, 105, p. 13-28.
- DAY, J. W., 2010, *Archaic Greek Epigram and Dedication: Representation and Reperformance*, Cambridge-New York.
- DE JONG, I., 1989, *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam.
- ERCOLES, M., 2014, Dressing the Citharode: a Chapter in Greek musical and cultic imagery, dans M. Harlow et M.-L. Nosch (dir.), *Greek and Roman Textiles and Dress: an Interdisciplinary Anthology*, Oxford, p. 95-110.
- FERRARI, G., 1990, Figures of Speech: the Picture of *Aidos*, *Mètis*, 5, p. 185-204.
- FERRARI, G., 2002, *Figures of Speech: Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago.
- FORD, A. 1999, Odysseus after Dinner: *Od.* 9.2–11 and the Traditions of Symptotic Song, dans J. N. Kazazis et A. Rengakos (dir.), *Euphrosyne. Studies in ancient epic and its legacy in honor of Dimitris N. Maronitis*, Stuttgart, p. 109-123.
- FORD, A. 2002, *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton.
- GENTILI, B., 1984, *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo*, Rome.
- GERNET, L., 1968, *Anthropologie de la Grèce ancienne*, Paris.
- GOULAKI-VOUYTYRA, A., 2014, Music Competitions, dans N. Kaltsas (ed.), *Agon*, Athènes, p. 46-51.
- GRAND-CLÉMENT, A., 2011, *La Fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens (VIII^e- début du V^e s. av. n. è.)*, Paris.
- GRIMM, J., 1962, Die Partikel *ἄρα* in frühen griechischen Epos, *Glotta*, 40, p. 3-41.
- HEUBECK, A., 1983, *Omero, Odissea*, vol. III, (libri IX-XII), Milan.
- JUDET DE LA COMBE, P., 2015, Faire œuvre d'Homère : Philippe Rousseau lecteur de l'*Iliade*, *Geschichte der Germanistik. Historische Zeitschrift für die Philologien*, 47/48, p. 20-34.
- JUDET DE LA COMBE, P., 2017, *Homère*, Paris.
- KAIMIO, M., 1977, *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki.
- KÉI, N., 2010, *L'Esthétique des fleurs : kosmos, poikilia et charis dans la céramique attique du VI^e*

et du ^v siècle av. J.-C., thèse de doctorat, EHESS.

LATACZ, J., 1966, *Zum Wortfeld « Freude » in der Sprache Homers*, Heidelberg.

LEVEN, P., 2013, The Colors of Sound: Poikilia and Its Aesthetic Contexts, *Greek and Roman Musical Studies*, 1, p. 229-242.

LISSARRAGUE, F., 1987, *Un Flot d'images : une esthétique du banquet grec*, Paris.

LORD, A. B., 1960, *The Singer of Tales*, Cambridge.

MACLACHLAN, B., 1993, *The Age of Grace: Charis in Early Greek Poetry*, Princeton.

MARTIN, R. P., 2015, Festivals, Symposia, and the Performance of Greek Poetry, dans P. Destrée et P. Murray (dir.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Oxford, p. 17-30.

MURRAY, P., 1996, *Plato on Poetry*, Cambridge-New York.

NAGY, G., 1990, *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore.

NAGY, G., 1994, *Le meilleur des Achéens* [1979], trad.fr., Paris.

NAGY, G., 2000, *La poésie en acte : Homère et autres chants* [1996], trad.fr., Paris.

NAGY, G., 2010, *Homer the Preclassic*, Berkeley.

PARKER, R., 1998, Pleasing things: Reciprocity in Greek Religion, dans C. Gill, N. Postlethwaite et R. Seaford (dir.), *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford-New York, p. 105-125.

POLIGNAC, Fr. de, 2009, Réflexions sur les échanges symboliques autour de l'offrande, dans C. Prêtre (dir.), *Le Donateur, le prêtre et la déesse*, Liège, p. 29-37.

REDFIELD, J., 2001, The Proem of the *Iliad*: Homer's art, dans D. Cairns (dir.), *Oxford Reading in Homer's Iliad*, Oxford, p. 456-477.

RIEDINGER, J.-C., 1980, Les deux *aidôs* chez Homère, *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Ancienne Paris*, 54, p. 62-79.

RUDHARDT, J., 2001, Quelques remarques sur la notion d'*aidôs*, dans É. Delruelle et V. Pirenne-Delforge (dir.), *Κήποι. De la religion à la philosophie. Mélanges offerts à André Motte*, Liège, p. 1-21.

SAINTILLAN, D., 1996, Du festin à l'échange : les grâces de Pandore, dans F. Blaise, P. Judet de La Combe et P. Rousseau (dir.), *Le métier du mythe, lectures d'Hésiode*, Villeneuve-d'Ascq, p. 315-348.

SCHEID-TISSINIER, É. 1994, *Les usages du don chez Homère. Vocabulaire et pratiques*, Nancy.

SCOTT, M., 1980, *Aidos and Nemesis*, *Acta Classica*, 23, p. 13-35.

SCOTT, M., 1983, *Charis in Homer and the Homeric Hymns*, *Acta Classica*, 26, p. 1-13.

SHAPIRO, A., 1992, Mousikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaia, dans J. Neils (dir.), *Goddess and Polis. The Panatheniac Festival in Ancient Athens*, Princeton, p. 53-75.

SIMMEL, G. 2013, *Sociologie* [1908], trad. fr., Paris.

SLATER, W. J., 1990, Symptotic Ethics in the *Odyssey*, dans O. Murray (dir.), *Symptotica: A Symposium on Symposion*, Oxford/New York, p. 214-220.

VERDENIUS, W. J., 1945, *Aidos bei Homer*, *Mnemosyne*, 12, p.47-60.

VON ERFFA, C. E., 1937, "Aidos" Und Verwandte Begriffe in Ihrer Entwicklung von Homer Bis Demokrit, Leipzig.

WERSINGER, A.-G., 2015, *Aidôs*. Ce qu'Homère apprend au philosophe contemporain, *Gaia*, 18, p. 387-403.

WEST, M., 1981, The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music, *Journal of Hellenic Studies*, 101, p. 113-129.

WILLIAMS, B., 1993, *Shame and Necessity*, Berkeley.