Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (2003)

Heft: 3

Artikel: Quand le poète était encore un charpentier ... : aux origines du concept de poésie

Autor: Bouvier, David

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870184

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

QUAND LE POÈTE ÉTAIT ENCORE UN CHARPENTIER... AUX ORIGINES DU CONCEPT DE *POÉSIE*[1]

Le nom qui désigne la *poésie* a une histoire qui remonte à la Grèce classique et qui tient, à première vue, du paradoxe. Conçue, d'après l'*Iliade* au moins, comme une parole inspirée par les Muses, relevant de la musique, la poésie est d'abord pensée et définie comme un *chant*. Apparaissant au Ve siècle av. J.-C., le mot *poiêsis* (d'où seront tirés le latin *poesis* et le français *poésie*) est dérivé du verbe *poiein* qui a le sens de *faire, produire*. Avant d'exprimer l'activité du poète, ce verbe a surtout désigné l'activité d'artisans comme le charpentier et le tisserand. Comment expliquer l'émergence d'un vocabulaire et de métaphores technologiques pour exprimer une activité également conçue comme un produit de l'inspiration ? En s'écartant de l'explication traditionnelle qui parle d'une évolution et d'une transformation radicale de la conception de la poésie à la fin du VIe siècle, la présente étude montre que la poésie homérique connaît déjà une tension entre deux modèles opposés et contradictoires de l'activité poétique : le terme *poésie* est directement issu de l'un de ces modèles.

---

[1] Prévue comme chapitre d'un petit essai sur la constitution du concept de *poésie* en Grèce antique, cette recherche a fait l'objet, sous des formes diverses, de plusieurs présentations orales (au Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica de l'Université de Turin en mai 1998, au Groupe Romand des Études Grecques et Latines à Sion en avril 1999, et au séminaire du Groupe de Recherche Interdisciplinaire en Analyse Comparée des Discours de l'Université de Lausanne en décembre 2000). Je cède d'autant plus volontiers à l'invitation d'en publier une version écrite dans ce numéro d'*Études de Lettres* en hommage à Claude Calame que j'ai été stimulé dans ce parcours par ses conseils toujours précieux et par nos discussions communes avec les autres collègues du séminaires, notamment Jean-Michel Adam et Ute Heidmann. Que Gian Franco Gianotti et Lucio Bertelli, hôtes de Turin, trouvent également ici le témoignage de mes remerciements, ainsi

1. Le nom et la chose

Il y a attaché au concept de *poésie* un singulier paradoxe. D'une part, parmi les activités humaines, la création poétique compte, sans nul doute, parmi les plus difficiles à définir et à identifier. Il faudrait être fou pour vouloir enfermer la poésie dans une définition une et unique. Pour Novalis ou Mallarmé, la plus grande œuvre poétique est l'alphabet ; pour les poètes russes, la poésie peut se glisser partout, Viazemski lit un poème dans une liste de vins, Gogol dans une liste de vêtements du tsar, Pasternak dans un horaire de chemin de fer et Kroutchennykh dans un ticket de teinturerie[2]. Mais voici le paradoxe : insaisissable, subjective, polymorphe et protéiforme, la poésie est, en revanche, dotée d'un nom qui compte, lui, parmi les plus immuables du vocabulaire occidental, et cela tant à travers l'espace qu'au fil des siècles. Ποίησις en grec ancien, *poesis* en latin, *poesia* en italien et en espagnol, *poetry* en anglais, ποίηση en grec moderne[3], *poésie* en français. Apparemment, la poésie porte un nom parfait que personne ne veut remettre en question. Comment expliquer un tel consensus autour d'une réalité aussi indéfinissable ? Je me risquerai à penser que, dans ce cas, le nom a été d'autant plus solide que la chose était, elle, fragile. Comme si l'on avait craint, en touchant au nom, de perdre définitivement un bien précieux dont la consistance semblait irréelle et qu'il fallait le nom pour faire exister la chose. Mais au fait, d'où vient ce nom de *poésie* et quel secret pourrait-il cacher quant à l'essence première et originale de cet art si différent qu'il peut englober tous les autres ? À supposer encore que l'essence de la poésie existe ailleurs que chez celui qui la perçoit ! Mais voici un nouveau paradoxe : réalité éminemment immatérielle et spirituelle, la poésie tire son nom d'un terme

---

que Danièle Aubriot avec qui l'échange d'opinions sur ce sujet est toujours riche. Un autre volet de ce projet est également paru dans David BOUVIER, « Le pouvoir de Calypso : à propos d'une poétique odysséenne », in *La mythologie et l'Odyssée. Hommage à Gabriel Germain*, éds. A. Hurst & F. Létoublon, Genève, Droz, 2002, p. 69-85, et un autre est à venir dans un prochain volume d'*Études de Lettres* qui sera consacré à Aristophane.

[2] Références glanées dans Roman JAKOBSON, *Questions de poétique*, tr. M. Derrida, Paris, Seuil, 1973, p. 113-126, notamment p. 114.

[3] Mais le verbe *poiein* d'où est dérivé *poiêsis* a, malgré son sens général et courrant de *faire*, disparu du grec moderne sauf dans l'expression *faire cas de*; ce que relevait déjà P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique du grec ancien*, Paris, Klincksiesck, 1980, *s.v. poiein*.

désignant, à l'origine, une activité, elle, très matérielle : le terme de *poésie* vient du substantif grec *poiêsis* (ποίησις), lui-même dérivé du verbe *poiein* (ποιεῖν) qui a le sens général de *faire*, *rendre*, *produire*. Comment et dans quelles conditions a-t-on pu recourir à un verbe désignant un travail matériel pour lui demander d'exprimer l'activité de la création poétique ? Qu'en est-il, en Grèce ancienne, de la naissance, non pas de la poésie, mais du nom qui la désigne ? Ou comment le nom en est-il venu à dire la chose et cela d'autant plus que de l'un à l'autre le lien ne semble pas immédiatement logique ? C'est que l'histoire du nom pourrait bien influencer la conception de l'art désigné.

2. *Des nouveaux mots pour désigner une musique de toujours*

Il faut attendre le Ve siècle av. J.-C. pour découvrir les premières occurrences des termes *poiêsis*, *poiêma* (ποίημα) et *poiêtês* (ποιητής) au sens de *poésie*, *poème* et *poète*. Jusque-là, c'est-à-dire durant toute l'époque archaïque, l'activité poétique est essentiellement conçue comme une activité musicale. On ne parle pas de *poète* ni de *poème* mais d'*aède* (ἀοιδος) et de chant (ἀοιδή / ᾠδή). Maints passages des poèmes homériques et hésiodiques évoquent la vie et l'activité musicale des aèdes[4]. Si certains de ces passages font allusion à une instruction de l'aède par les Muses[5] et si Phémios, dans un passage discuté de l'*Odyssée* se définit comme un aède *autodidacte* (αὐτοδίδακτος)[6], il apparaît de manière plus générale que l'aède présente son chant essentiellement comme un don de la Muse, du moins ne parle-t-il jamais explicitement de création ou d'invention personnelles. L'aède ne crée pas son chant, il le reçoit d'une divinité. Le chant est ici conçu comme le produit d'un savoir divin transmis aux hommes. À travers l'aède, le public veut entendre une voix divine chantant une

---

[4] Plus de détails dans David BOUVIER, *Le sceptre et la lyre, L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, p. 14-5 et 32-3.

[5] Cf. par ex. *Odyssée,* VIII 479-81 et XVII 518 ainsi que HÉSIODE, *Théogonie*, 22 ; mais je renvoie à ce propos à la discussion ouverte dans D. Bouvier, « Le pouvoir de Calypso », p. 80. L'instruction du poète par les Muses relève-t-elle simplement de l'inspiration ou implique-t-elle un savoir ? L'information livrée par les poèmes homériques est ici trop restreinte pour trancher.

[6] *Odyssée*, XXII 347 ; voir à ce propos Marcello DURANTE, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca, Risultanze della comparazione indoeuropea*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1976, vol. II, p. 176.

histoire de toujours[7]. À première vue, l'aède n'est donc pas un *poiêtês*. Il ne *fabrique* rien de neuf mais perpétue un savoir déjà là. Mais alors, comment est-on passé de l'aède au poète ? De l'un qui reçoit son chant de la Muse à l'autre qui le produit, la distance semble longue. Quand et pourquoi a-t-on commencé d'appeler « poètes » les chanteurs ?

3. Du chant divin au chant fabriqué

Pour éviter un malentendu toujours tenace et qui nous entraînerait vers l'ancienne thèse hégélienne d'une évolution naturelle de la poésie, il importe ici de distinguer nettement entre l'évolution d'un art — quel qu'il soit — et celle de son statut[8]. Si l'aède homérique ne revendique pas explicitement la création de son chant, ce n'est pas, loin de là, qu'il se situe dans un âge premier où il serait encore naïvement ignorant de son génie créateur, mais plutôt parce que pèse sur lui une série de contraintes sociales qui l'oblige à être porte-parole d'un savoir de toujours plutôt que compositeur d'une nouvelle version de ce savoir. C'est le statut de la poésie qui va retenir ici notre attention.

Il reste très difficile de déterminer les raisons multiples qui ont entraîné au Ve siècle la substitution progressive du terme d'*aède* par celui de *poète*[9]. On peut penser à l'évolution des idées religieuses et à la critique des philosophes qui ont pu éroder l'autorité et le prestige de la Muse. On peut évoquer les transformations de la société qui ont détaché l'aède de ses protecteurs habituels et qui l'ont obligé à faire la publicité de son art pour gagner sa vie[10].

---

[7] Par exemple, Andrew FORD, *A Study of Early Greek Terms for Poetry : « Aoidé », « Epos » and « Poiesis »*, Ann Arbor, Yale University ; University Microfilm International, 1981, p. 37 : « The homeric *aoidê* is not a *technê* but a gift ».

[8] Point de vue développé dans D. Bouvier, *Le sceptre et la lyre*, p. 22-8.

[9] Sur cette substitution, cf. Henri WEIL, « De l'origine du mot *poète* », in Id., *Études sur l'Antiquité grecque*, Paris, Hachette, 1900, p. 237-244 ; Paolo VALESIO, « Un termine della poesia antica, ποιεῖν, analisi semantica », *Quaderni dell'Istituto di Glottologia*, 5 (1960), p. 97-111 ; Nathan A. GREENBERG, « The Use of *Poema* and *Poiesis* », *Harvard Studies in Classical Philology*, 62 (1961), p. 263-289.

[10] Jesper SVENBRO, *La parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque*, Lund, [s.n.], 1976, p. 173-18 et Bruno Gentili, *Poesia e publico nella Grecia antica, Da Omero al V secolo*, Roma – Bari, Laterza, 1984, p. 203-231.

On peut aussi imaginer que le développement de savoirs nouveaux, notamment l'usage toujours plus fréquent de l'écriture, a contraint l'aède à relativiser l'importance des Muses pour revendiquer son autonomie créatrice et sa propre compétence de compositeur. Mon intention n'est pas ici de revenir sur ce dossier complexe, mais de m'en tenir aux remarques qui peuvent aider à comprendre l'histoire du nom de la poésie.

À partir de la fin du VIe siècle et surtout au début du Ve siècle, on voit apparaître et se multiplier dans les œuvres poétiques toute une série de métaphores qui associent le chant poétique à un savoir-faire technologique ou artisanal. Solon, à la fin du VIe siècle, assimile son *chant* (ᾠδην) à un « agencement ordonné de vers » (κόσμον ἐπέων). Au début du Ve siècle, Bacchylide parle de l'hymne qu'il *tisse* (ὑφάνας) et Pindare du chant qu'il *bâtit* (τειχίζωμεν)[11]. Et l'on pourrait multiplier ces exemples. Mais il y a plus. Ces métaphores technologiques sont aussi employées pour décrire désormais les chants des aèdes passés. Alors que l'aède homérique ne dit jamais explicitement ni dans l'*Iliade* ni dans l'*Odyssée* qu'il *tisse* ou *bâtit* son chant[12], alors donc que la poésie homérique ne contient aucune image explicite qui associe le chant des aèdes à un tissage ou à une construction, à partir du Ve siècle, des auteurs comme Simonide, Pindare, Démocrite, se plaisent, eux, à définir Homère comme un « tisseur de couronnes » (στεφανηπλόκος), un « charpentier habile » (τέκτων σοφος) ou un « constructeur de vers harmonieux »[13]. On ne s'étonnera pas alors de voir la Muse devenir, dans la foulée et chez Sophocle, « une patronne de charpentiers » τεκτόναρχος[14].

Ces métaphores sont importantes. Elles révèlent chez les compositeurs de chants le besoin de se comparer aux artistes, architectes, charpentiers, tisserands, forgerons, peintres et sculpteurs, afin de souligner leur savoir-faire artisanal. Comme les tisseurs

---

[11] Cf. SOLON, fr. 2 2 Gentili – Prato ; BACCHYLIDE, 5 8-14 (cf. aussi 19 18) et PINDARE, fr. 194 Maehler. Sur l'hymne assimilé à un tissu, cf. John SCHEID & Jesper SVENBRO, *Le métier de Zeus, Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Éditions de la Découverte, 1994, p. 30 et 126.

[12] Je rappelle ici que la leçon ὕφαινε ἀοιδήν proposée par Victor Bérard en *Odyssée* VIII 499 est une conjecture.

[13] PINDARE, *Pythiques*, 3 113 ; pour Simonide, cf. *Gnomologium Parisinum* p. 59 n. 217 Sternbach ; et DÉMOCRITE, 68 B 21 Diels — Kranz où on lit Ὅμηρος φύσεως λαχών θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτήνατο παντοίων.

[14] SOPHOCLE, fr. 159 Pearson.

ou les charpentiers, les compositeurs savent faire de leurs chants un tissage ou une construction de mots. Et ils tiennent à le dire. La Muse ne disparaît pas pour autant de leurs compositions mais, alors qu'elle offrait le chant, elle n'est plus désormais qu'une instance inspiratrice[15]. Qu'en est-il cependant, par rapport à cette émergence de métaphores technologiques, des termes *poiêsis*, *poiêtês* et *poiêma*?

4. Les premiers emplois du verbe poiein au sens de composer

Rappelons que le verbe *poiein* a été largement employé par les artistes grecs, potiers et peintres, qui signaient ainsi leurs œuvres : « Lydios a fait (*epoiêse*) ». Déjà en usage au VIIe siècle, la formule de la signature s'impose, sur les vases, au VIe siècle[16]. À la fin du VIe siècle, des poètes comme Théognis et Solon n'ont pas manqué de récupérer, à leur tour, ce verbe pour désigner leur travail. Même si ces emplois restent rares, le lien est là qui permet de comparer, quant à sa production, le chant poétique à une peinture ou à une sculpture. On peut recenser chez Théognis et Solon les trois premières occurrences de *poiein* au sens de *composer*. Je n'examinerai ici que deux de ces occurrences.

Dans un passage où il regrette les méfaits de l'argent, Théognis se désole du peu de considération accordé aux vraies vertus ou aux vraies valeurs :

> Pour la foule des hommes, il n'y a plus qu'une vertu : s'enrichir. Tout le reste est sans valeur. Même si tu possédais la sagesse de Rhadamanthe lui-même, même si tu savais plus de choses que l'Eolide Sisyphe qui sut persuader Perséphone avec des mots séducteurs (αἱμυλίοισι λόγοις) [...] même si tu composais (ποιοῖς) des mensonges semblables à la réalité en usant de la noble langue du divin Nestor...[17]

Le catalogue des regrets continue ; on l'entend : au cœur de la plainte, il y a surtout, pour Théognis, l'amertume de voir sa poésie peu recherchée. La sagesse de Rhadamanthe, maître de justice,

---

[15] Claude CALAME, *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 64-5, qui parle à ce propos « d'objectivation des rapports avec la Muse ».

[16] Antony M. SNODGRASS, *Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 101 et Gudrun AHLBERG-CORNELL, *Myth and Epos in Early Greek Art : Representation and Interpretation*, Jonsered, Aström Förlag, 1992, p. 176-8.

[17] THÉOGNIS, 699-704 et 713-714.

l'art persuasif de Sisyphe et le talent rhétorique de Nestor ne suffiraient donc plus, même conjugués, à raviver l'attention d'un public qui s'adonne à d'autres intérêts. Mais, en même temps et surtout, Théognis en profite pour désigner les modèles qui inspirent sa poésie. Il se réclame d'une rhétorique qui oublie les Muses et invoque, désormais, des héros au parler prestigieux : Rhadamanthe, Sisyphe et Nestor ; un nom manque ici, celui d'Ulysse, parfois connu comme un fils de Sisyphe, mais en l'occurrence, et sans passer par Sisyphe, Ulysse est moins loin qu'il n'y paraît. Arrêtons-nous sur le verbe *poiein* employé au sens de *composer* au vers 713 dans une formule qui semble, dès l'époque archaïque, avoir prêté à l'exercice de la variation : « même si tu composais (ποιοῖς) des mensonges semblables à la réalité en usant de la langue du noble Nestor ». Lu en grec, l'hexamètre du vers 713 (οὐδ' εἰ ψεύδεα μὲν ποιοῖς ἐτύμοισιν ὁμοῖα) reprend, en la variant, une formule traditionnelle que l'on trouve aussi bien dans l'*Odyssée* que dans la *Théogonie* d'Hésiode.

Chez Hésiode, dans la *Théogonie*, la formule est placée dans la bouche des Muses, ces divinités disparues dans le texte de Théognis. Elles n'emploient pas le verbe *poiein* mais le verbe savoir, *idmen*: « nous savons dire beaucoup de mensonges semblables à la réalité » (ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα)[18]. Dans l'*Odyssée*, la formule est employée par le narrateur pour qualifier Ulysse qui sait inventer le discours apte à convaincre Pénélope : « il donnait à beaucoup de mensonges l'apparence de la réalité » (ἴσκε ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα)[19]. Bien sûr, le rapprochement de ces deux passages a donné lieu à des commentaires innombrables. L'enjeu n'est pas moindre de savoir quel texte a pu influencer l'autre. Il est vrai que le texte de l'*Odyssée* présente une difficulté syntaxique. Peut-on en déduire, comme le fait J. Russo, que le texte de l'*Odyssée* s'écarte d'une norme traditionnelle représentée par le texte d'Hésiode ?[20] L'art de dire des fictions semblables à la vérité

---

[18] HÉSIODE, *Théogonie*, 27.

[19] *Odyssée*, XIX 203.

[20] Joseph RUSSO, « A Commentary on Homer's Odyssey : Books 17-20 », in *A Commentary on Homer's Odyssey*, éds. J. Russo, M. Fernandez-Galiano & A. Heubeck, vol. III, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 87 : « the phrasing is traditional », valeur traditionnelle défendue en exploitant la difficulté posée par la forme ἴσκε en *Odyssée* XIX 203 : c'est, pour Russo, l'*Odyssée* qui s'écarterait de la formule usuelle employée dans la *Théogonie*.

relèverait d'abord des Muses. Sans entrer dans le débat de la relation que la poésie hésiodique entretient avec la poésie homérique[21], je me contenterai d'observer que, si la compétence de forger des mensonges semblables à la réalité a pu être une compétence première des Muses, elle est aussi, dès l'*Odyssée*, une compétence caractéristique d'Ulysse, au détriment des Muses. On peut alors s'interroger sur le nouvel effet de brouillage que le texte de Théognis opère en reprenant cette formule pour désigner cette fois le parler de Nestor, un héros, quoi qu'il en soit, beaucoup plus proche d'Ulysse que des Muses.

Théognis agit donc doublement ; en substituant au verbe *legein* (*dire*) le verbe *poiein* et en attribuant à Nestor, homme à l'intelligence subtile comme Ulysse, une compétence qui cesse de définir un privilège exclusif des Muses, il travaille à transformer un privilège divin en un savoir rhétorique humain dont Ulysse et Nestor sont les modèles par excellence[22]. Nous verrons un peu plus loin comment Nestor et Ulysse entretiennent dans la poésie homérique un rapport privilégié avec l'activité désignée par le verbe *poiein*.

Examinons, chez Solon cette fois, un deuxième exemple de l'emploi du verbe *poiein* pour désigner l'activité poétique au VIe siècle. Il s'agit d'un fragment où le poète législateur athénien donne un conseil à son collègue Mimnerme, désigné ici comme Ligistades, pour l'inviter à corriger l'une de ses compositions :

> Mais si tu veux encore m'écouter, retire cela,
> Ne sois pas jaloux, si je parle mieux que toi,
> Change ta composition (μεταποιήσον), Ligistades, et chante ainsi (ὧδε δ'ἄειδε):
> Que la mort ne vous atteigne qu'à quatre-vingt ans[23].

Remarquons comment Solon distingue le moment de la composition (μεταποιήσον) de celui de l'exécution du chant (ἄειδε). On

---

[21] Voir les propositions diverses de Jean RUDHARDT, « Le préambule de la *Théogonie*. La vocation du poète. Le langage des Muses », in *Le métier du mythe*, éds. F. Blaise, P. Judet de la Combe & P. Rousseau, Lille, Septentrion, 1996, p. 25-39 ; Gregory NAGY, « Autorité et auteur dans la *Théogonie* d'Hésiode », in *Le métier du mythe*, p. 41-52 ; et Graziano ARRIGHETTI, « Hésiode et les Muses : le don de la vérité et la conquête de la parole », in *Le métier du mythe*, p. 53-70.

[22] Il faudrait compléter l'analyse par l'examen de la formule αἰμυλίοισι λόγοισι employée par Théognis pour qualifier le parler de Sisyphe et que l'on retrouve, par ex., en *Odyssée*, I 56.

[23] SOLON, fr. 20 West.

ne trouve pas ici une Muse qui offre son chant, instantanément, à un aède mais un compositeur qui en conseille un autre sur la façon dont il doit reprendre son chant. L'activité musicale n'est plus le fait d'une inspiration divine mais un travail humain que l'on peut reprendre en suivant les conseils d'un collègue. C'est tout cela que suppose l'usage du verbe *poiein*. Solon comme Théognis substitue au chant dicté par la Muse le métier d'un compositeur qui fabrique son chant et qui peut transmettre son savoir[24]. Jamais on n'aurait pu commander à la Muse de reprendre son chant ! Un savoir divin ne saurait se soumettre à une critique humaine. Soulignons que la Muse n'est pas pour autant reléguée dans l'oubli mais le compositeur devra revoir la relation qu'il entretient avec elle.

5. Un mot qui devient embarrassant

On pourrait imaginer, après les deux exemples que je viens de citer, que la voie était grande ouverte à l'avènement du verbe *poiein* et à ses dérivés pour désigner le travail d'un compositeur en phase de devenir « poète », *poiêtês*. Ce n'est pas le cas. Si les poètes du Ve siècle aiment comparer leur travail à celui des artisans, tisseurs et charpentiers, ils ne semblent guère enclins à utiliser le verbe *poiein* ou ses composés pour parler de leur activité. Dans toute leur œuvre, ni Pindare ni Bacchylide n'emploient guère le verbe *poiein*; ce qui est frappant. Jamais non plus, ils n'emploient les termes de *poiêsis*, *poiêma* ou *poiêtês*. Une tendance qu'on peut encore illustrer en relevant qu'au Ve siècle le terme *poiêsis* est évité aussi bien par les poètes lyriques que par les poètes tragiques. En revanche, à cette époque, ces termes se généralisent chez les auteurs en prose et les sophistes pour désigner le travail de ceux qui seront désormais définis comme des « poètes ». Nous trouvons en effet les premiers emplois de *poiêsis* et *poiêtês*, au sens de « poésie » et de « poète », chez Hérodote, où ils sont appliqués entre autres à Homère[25]. Le verbe *poiein* est également attesté chez Hérodote au sens de « composer »[26]. Le terme *poiêma* se trouve lui aussi chez Hérodote mais pour désigner un objet manufacturé ; le premier exemple connu de *poiêma*

---

[24] Je suis largement ici l'analyse de J. Svenbro, *La parole et le marbre*, p. 206.
[25] HÉRODOTE, 2 23.
[26] HÉRODOTE, 4 32.

au sens de *poème* se trouve chez un auteur comique, dans la comédie de la *Bouteille* de Cratinos[27]; Platon en généralisera l'emploi[28].

Comment expliquer que l'usage, qui va aller en s'amplifiant, des termes de la famille de *poiein* pour désigner l'activité poétique ait eu, en revanche, si peu d'écho chez les poètes eux-mêmes, alors que la voie avait été ouverte par les auteurs de la fin du VIe siècle comme Solon et Théognis. C'est une question importante. Je ferai volontiers mienne une solution proche de celle proposée par A. Ford. Comme il le relève, au Ve siècle, ce sont exclusivement les sophistes et les auteurs en prose qui recourent aux verbe *poiein* et à ses dérivés *poiêsis* et *poiêtês* pour parler de manière générique de l'activité poétique[29]. Pour eux, le chant des aèdes et des autres compositeurs musicaux a perdu son prestige de parole divine et doit être défini comme un objet fabriqué. Dans leurs essais, les termes *poiêsis*, *poiêtês* ou *poiein* ont souvent une valeur critique qui a pu sembler réductrice et qui a certainement été très vite fortement connotée. Si dès Solon et Théognis, les poètes grecs ont ressenti le besoin, pour des raisons sociales et politiques, de revendiquer leur savoir-faire et leur autonomie, il semble bien qu'ils aient en même temps parfaitement compris le danger qu'il pouvait y avoir à perdre complètement leur ancienne identité d'aèdes au parler divin. Par rapport aux progrès de la philosophie et de l'histoire et des nouvelles disciplines qui se développent alors, il était important pour les poètes de revendiquer et

---

[27] CRATINOS, *La Bouteille*, fr. 198 5 Kassel – Austin : « Tout, autour de nous, sera inondé par ses poèmes ! »

[28] Paul VICAIRE, *Recherches sur les mots désignant la poésie et le poète dans l'œuvre de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964 ; et pour prolonger la réflexion Anne BALANSARD, *Technè dans les dialogues de Platon. L'empreinte de la sophistique*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2001.

[29] M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, vol. II, p. 170-1 : « Prima del V secolo non esiste una serie lessicale che guardi alla poesia come processo creativo e al poeta come creatore ; infatti in ἀοιδή, ἀοιδός è compresente e prevalente il momento dell'interpretazione. Cio è naturale. Il poeta arcaico non è soltanto "autore", sì anche cantore e musico o recitatore, cioè il momento creativo non rappresenta che un aspetto dell'attività del poeta [...]. Un termine unitario per la poesia non può nascere che da ambiente dotto, cioè entro una problematica della poesia : quale sorge, appunto nel V secolo, con i Sofisti, con Antifonte e Gorgias in particolare. »

de marquer la spécificité propre de leur art. C'était encore la relation à une entité divine qui définissait le mieux la poésie par opposition aux nouveaux savoirs.

Tout cela a fait dire à un helléniste comme Jesper Svenbro que, en faisant d'Homère le *poète* par excellence, les Grecs « lui auraient attribué innocemment une impiété dont il ne se serait jamais lui-même rendu coupable[30] »! Au regard de tout ce que l'on vient de dire, la conclusion est logique. Il est vrai que le terme *poiêtês* n'apparaît qu'au Ve siècle et qu'il suppose une forme de savoir radicalement différente de celle supposée par le terme *aède*. Il est vrai que les métaphores qui assimilent la composition poétique à des activités techniques ne se développent qu'à partir de la fin du VIe. Mais, il faut se méfier de certains effets en trompe-l'œil. La poésie homérique reste, dans la culture grecque antique, un cas à part. Si elle totalise tout un savoir qui remonte à la tradition orale, il est difficile d'en faire le point de départ à partir duquel différentes évolutions pourraient être mesurées. L'aède de l'*Iliade* se présente comme le serviteur d'une Muse au savoir entier et à laquelle il doit son chant. Peut-on en déduire que l'*Iliade* est représentative du rapport originel que l'aède entretenait avec la Muse ? C'est beaucoup présumer ! Le plus important a peut-être été dit ici par ceux qui ont observé que les métaphores assimilant la composition poétique à l'art du charpentier ou du tisserand étaient indo-européennes[31]. Prenons la formule de Pindare, déjà évoquée, qui fait d'Homère un « charpentier de mots » (ἐπέων τέκτων)[32]; Francesco Bertolini relève un parallèle dans la formule védique *vácas-taks* et dans l'avestique *vacastasti*, formules qu'il n'hésite pas à faire remonter à l'indo-européen. La métaphore du poète charpentier serait alors plus ancienne que la poésie homérique.

À examiner par ailleurs l'usage du verbe *poiein* dans les poèmes homériques, il apparaît que les choses sont plus complexes que ne le suggère la conclusion de J. Svenbro. La poésie homérique n'ignore pas la tentation de comparer le travail poétique à un travail de charpentier ou de tisserand. Les formules

---

[30] J. Svenbro, *La parole et le marbre*, p. 208.

[31] Francesco BERTOLINI, « Odisseo Aedo, Omero carpentiere : *Odissea* 17 384-5 », *Lexis*, 2 (1988), p. 145-164 ; M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, p. 170-6.

[32] PINDARE, *Pythiques*, 3 113.

soulignées par F. Bertolini ne lui sont sans doute pas inconnues, mais pour des raisons qui restent à expliciter — religieuses et sociales — la poésie homérique préfère demeurer en la matière plus suggestive qu'explicite. Le compositeur de l'*Iliade* n'aurait peut-être pas désavoué la qualité de poète-charpentier, celui de l'*Odyssée* semble bien la revendiquer, mais de façon complexe. On va le voir, la réflexion des sophistes sur le verbe *poiein* a son origine dans la poésie homérique elle-même.

6. Les précurseurs des poètes

J'ai rappelé au début que l'essentiel de notre connaissance sur les aèdes provient des poèmes homériques et hésiodiques. S'il est vrai qu'Hésiode semble bien se définir lui-même comme un aède[33], il est plus difficile d'en dire autant du compositeur de l'*Iliade* et plus encore de celui de l'*Odyssée*. Trop souvent, on a voulu identifier Homère aux différents aèdes évoqués dans l'*Odyssée*. Mais rien n'est si simple. S'il est vrai que les aèdes mis en scène dans le poème sont décrits comme des porte-parole de la Muse, rien ne nous assure que le compositeur de l'*Odyssée* se reconnaisse absolument en eux[34].

Pour attaquer ce problème et pour mesurer l'écart entre l'aède et le poète, j'ai choisi d'examiner ce qu'il en était dans la poésie homérique du verbe *poiein* et de m'intéresser surtout aux différents sujets de ce verbe. Qui sont les *poètes originaux*, ceux qui ont été les premiers à détenir la compétence par la suite attribuée aux « poètes »? Qui a été *poiêtês* avant le poète ? Contrairement à ce que pourrait faire croire le sens très général de *faire*, le verbe *poiein* ne compte pas parmi les verbes les plus fréquents de la poésie homérique. Il ne figure pas dans la liste des 150 verbes les plus employés. Il est deux fois moins courant que le verbe « fabriquer, produire, faire », *teukhein* (τεύχειν), qui a un sens voisin, et dix fois moins que le verbe « placer, mettre », *tithenai* (τιθέναι). Toutefois les occurrences de *poiein* sont suffisamment nombreuses pour donner lieu à une enquête. Si les poèmes homériques ignorent le terme *poète*, on peut en revanche établir une liste des différents agents rencontrés comme sujets du verbe *poiein*. Ces différents sujets seront autant de « poètes » originaux, au sens

---

[33] HÉSIODE, *Théogonie*, 30 s.; 95 s.; et *Travaux et les jours*, 650 s.
[34] Voir à ce propos, D. Bouvier, *Le pouvoir de Calypso*, p. 69-74.

étymologique du terme. Ils seront, avant l'apparition du nom d'agent, *poiêtês*, autant de précurseurs des poètes à venir.

Commençons notre inventaire par les dieux qui peuvent être sujets de ce verbe. Nous en rencontrons quatre, Zeus, Héphaïstos, Athéna et Apollon. Le cas de Zeus est ici un peu à part et il faudrait trop de temps pour justifier sa présence dans ce quatuor de dieux *faiseurs* ou *poètes*. En revanche, les trois autres divinités ont en commun un rapport privilégié avec un savoir-faire technologique. Héphaïstos d'abord ! Il est connu comme le dieu forgeron. L'*Iliade* nous rappelle qu'il *a construit* lui-même (ποιήσατο) son indestructible demeure de bronze[35]. Un passage essentiel de l'*Iliade* sur lequel je vais revenir nous le montre en train de forger le bouclier d'Achille, *construisant* sur ce bouclier — et c'est le verbe *poiein* qui est employé — tout un univers.

Athéna ensuite. Elle est experte en tissage. L'*Iliade* nous rappelle, à deux reprises, qu'elle *a fait elle-même* (ποιήσατο) sa robe bigarrée[36]. Elle est aussi la patronne et la protectrice des charpentiers[37]. L'*Iliade* nous apprend qu'elle aimait supérieurement Phéréklos, le fils de Tektôn (= l'Architecte), petit-fils d'Harmon (= l'Ajusteur), celui-là même, nous dit-on, qui savait *fabriquer* (*teukhein*) de ses mains toutes sortes d'œuvres et qui avait, entre autres, construit les nefs parfaites de Pâris[38]. C'est Athéna également qui aide les Achéens à construire le mur de défense de leur camp. Dans l'*Odyssée*, nous retrouvons Athéna en train d'assister Epeios lors de la construction du cheval de Troie, dont Ulysse n'est que le concepteur. Comme Tektôn et Harmon, Epeios est un nom parlant qui fait écho, dans le vers de l'*Odyssée*, au verbe *poiein* (employé à l'aoriste avec augment) qui signifie le travail constructeur d'Epeios : « le cheval, dit le texte, qu'Epeios *a construit* (*epoiêsen*) avec Athéna[39] ». Athéna est aussi la protectrice d'Ulysse dont nous découvrirons bientôt les talents de charpentier, notamment lorsque chez Calypso il construit le radeau qui

---

[35] *Iliade*, XVIII 371.
[36] *Iliade*, V 735 = VIII 386.
[37] Cf. Marcel DETIENNE & Jean-Pierre VERNANT, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 224-8.
[38] *Iliade*, V 59-61. Sur la relation d'Athéna avec le monde des charpentiers, cf. aussi *Iliade*, XV 410-412 et HÉSIODE, *Travaux et les jours*, 430 où le constructeur de la charrue est comparé à « un serviteur d'Athéna ».
[39] *Odyssée*, VIII 493 : τὸν Ἐπειὸς ἐποίησεν σὺν Ἀθήνῃ.

lui permettra de reprendre la mer. On pourrait compléter cette liste en citant d'autres textes mais je m'en tiens ici aux poèmes homériques.

Apollon enfin : lui aussi est connu comme un dieu constructeur. L'*Iliade* nous rappelle qu'avec Poséidon, il a travaillé à élever autour de Troie la large muraille qui devait rendre la cité imprenable[40]. Dans l'hymne homérique qui lui est consacré, une phrase revient qu'il prononce sans cesse comme un leitmotiv : « j'ai l'intention de bâtir (τεύξειν) un temple[41] ». Il est ce « dieu architecte » — pour reprendre une formule de M. Detienne — qui a lui-même construit son sanctuaire[42].

Passons au monde des hommes. Qui sont les mortels sujets du verbe *poiein*? Précisément des *constructeurs*, des *charpentiers*, (τέκτονες)[43], des *cordonniers* (σκυτοτόμος)[44].

Dans le monde des animaux, le seul à être sujet du verbe *poiein* est l'abeille, véritable insecte architecte (abeille qui entretient, par ailleurs, un rapport privilégié avec la poésie dans la pensée grecque antique). Citons une comparaison iliadique qui décrit l'activité des Achéens :

> Ils sont pareils aux guêpes à la taille flexible ou encore aux abeilles (μέλισσαι) qui *ont fait* (ποιήσωνται) leur demeure près d'un chemin escarpé et, loin d'abandonner leurs demeures profondes, résistent aux hommes qui veulent les chasser, protégeant (ἀμύνονται) leurs enfants[45].

Voilà pour ce corpus. Aucun de ces agents n'est en lui-même étonnant. En revanche, la cohérence du corpus est remarquable. Il apparaît que tous les sujets recensés ont entre eux des affinités étroites. Athéna est la déesse des charpentiers. Les abeilles sont des insectes architectes. Apollon et Héphaïstos se retrouvent pour

---

[40] *Iliade*, VII 452-3.
[41] *Hymne homérique à Apollon*, 247-248 ; 289.
[42] Marcel DETIENNE, *Apollon le couteau à la main*, Paris, Gallimard, 1998, chap. I.
[43] *Iliade*, VI 315-316 ; VII 220-2 ; 435 ; VII 339 ; XII 4-5 ; *Odyssée*, XIX 55-7.
[44] *Iliade*, VII 220-2. On soulignera le nom de Tukhios nommé d'après sa qualité de *fabricateur*, un nom parlant comme c'est souvent le cas pour les artisans. La fabrication d'un bouclier exige aussi une habileté de tailleur de cuir (σκυτοτόμος); *Odyssée*, VIII 373 et XIX 55-7. Par ailleurs, il n'est pas inintéressant de noter que HÉSYCHIUS donne comme glose à τευκτῆρος· ποιητοῦ.
[45] *Iliade*, XII 166-170.

construire les murs de Troie. Et je pourrais continuer à tisser des liens. Les abeilles ont un rapport étroit avec Zeus, le dieu que j'ai écarté faute de place. Mais il me suffit ici de relever la cohérence de ce catalogue qui ne laisse aucun doute sur la valeur du verbe *poiein*. Avant les poètes du Ve siècle, les *poètes* originaux sont des constructeurs doués d'un même savoir fabricateur : ils savent construire, adapter, combiner, mettre ensemble. Représentés au niveau divin par Héphaïstos, Athéna et Apollon, ces *poètes* originaux trouvent leur correspondant animal dans le plus social et civilisé des insectes : travailleuses, ouvrières du miel, les abeilles sont ces infatigables architectes de la cire qu'Hésiode décrit si bien dans la *Théogonie*[46].

Poiein ne signifie pas n'importe quel type de *faire*, mais un savoir-faire civilisateur. Ce que les *poètes* originaux fabriquent, ce sont des maisons, des armes, des vêtements, des tombes, des meubles. Construire une maison, forger une arme, tisser un vêtement, les premiers gestes de la vie en société, de la vie civilisée sont ici tous recensés. Souvent le verbe *poiein* indique la transformation d'un objet naturel en objet fabriqué. On travaille le bois, le métal, l'argile. *Poiein* indique une transformation, un passage de l'état de nature à l'état de culture. Dans cette liste des *faiseurs*, l'abeille occupe une place emblématique : elle, dont Homère déjà vante les qualités sociales. Les deux comparaisons dans lesquelles il évoque l'insecte chatoyant signalent son comportement éminemment social, défendant la maison et protégeant la nouvelle génération.

Mais remarquons que l'aède est absent de ce catalogue des *poètes* originaux ? Un passage célèbre de l'*Odyssée* énumère les différents *artisans* (δημιοεργοί) qui vont d'un pays à l'autre ; dans cette liste, l'aède figure aux côtés du devin, du médecin et du charpentier (τέκτων)[47]. On pourrait alors être tenté de trouver ici le chaînon manquant qui permettrait d'associer l'aède au charpentier et aux autres artisans. Je ne le ferai pas. Dans ce passage, le rapport établi entre les différents artisans concerne leur statut social et non leur compétence ou leur savoir-faire. Pour une rencontre ou une tension, dans la poésie homérique, entre l'aède et un *poiêtês* original, tel qu'un forgeron ou un charpentier, il faut encore chercher ailleurs.

---

[46] HÉSIODE, *Théogonie*, 596-597.
[47] *Odyssée*, XVII 381-385.

7. Le savoir-faire d'Héphaïstos ou l'absence d'un vocabulaire spécifique de la représentation

Attardons-nous un rapide instant sur un passage de l'*Iliade*: celui qui présente le plus grand nombre d'occurrences du verbe *poiein*. Il s'agit, au chant XVIII, de la fabrication du bouclier d'Achille par Héphaïstos, un dieu attendu dans ce domaine[48]:

> En premier lieu, il *fait* (ποίει) le bouclier grand et large, le *travaillant de tous les côtés* (πάντοσε δαιδάλλων) [...]. Sur le pourtour, il *fait de nombreux ouvrages* (ποίει δαίδαλα πολλά), fruits de ses savants pensers [...], ici il *réalise* (ἔτευξε) la terre [...], là il *fait* (ποίησε) deux belles cités humaines [...], là il *met* (ἐτίθει) une jachère [...], là il met (ἐτίθει) un domaine royal [...], là il met (ἐτίθει) un vignoble lourdement chargé de grappes, [...], il l'entoure d'une clôture [...], là il *fait* (ποίησε) des troupeaux de vaches aux hautes cornes, des vaches en or et en étain, [...], là il *fait* (ποίησε) un pâturage [...], là, il *modèle* (ποίκιλλε)[49] une place de danse[50].

Avant de continuer, je voudrais relever dans ce passage la valeur ambiguë des notions de *faire* et de *représenter*. Le verbe *poiein*, comme les verbes *tithenai* et *teukhein*, confond en un seul les sens de *faire* et de *reproduire*, *imiter*. Au vers XVIII 478, *poiein* indique la fabrication concrète et réelle du bouclier qu'Héphaïstos forge; de même au vers XVIII 371, *poiein* avait servi à dire la fabrication réelle de la demeure du dieu. En revanche, dans les autres occurrences du passage cité, *poiein* désigne, non plus une construction réelle, mais un travail de reproduction et de représentation. Sur le bouclier, Héphaïstos *fait*, c'est à dire *reproduit*, des cités, des troupeaux de vaches et des pâturages qui ne sont jamais que des imitations.

---

[48] Sur la fabrication du bouclier, voir les riches travaux de Danièle AUBRIOT, «*Imago Iliadis*. Le Bouclier d'Achille et la poésie de l'*Iliade*», *Kernos*, 12 (1999), p. 9-56 et « Autour des représentations artistiques chez Homère : fausse description, vraie narration », communication présentée en novembre 2002 au colloque « Homère virtuel », organisé par F. Létoublon, Centre de recherches Homériques, Université Stendhal, Grenoble 3 (à paraître dans les actes du colloque).

[49] Ποίκιλλε est l'équivalent métrique de ποίησε qui serait tout à fait possible. En 609 τεῦξε remplace ποίει pour des raisons métriques ; on notera cependant dans ce cas la comparaison avec le travail de Dédale.

[50] *Iliade*, XVIII 478-90.

Si l'on omet le verbe *poikillein* (qui reste un hapax chez Homère), nous pouvons relever l'absence d'un vocabulaire homérique spécifique de la représentation ou de l'imitation. *Fabriquant* des paysages et des animaux, *réalisant* la terre, *disposant* des jachères, Héphaïstos semble, ici, construire un monde réel alors qu'il ne fait que le représenter[51]. Le double sens des verbes employés n'empêchera pas l'auditeur de s'y retrouver. Mais entre *faire* et *représenter*, il importe de souligner que la langue homérique ne se soucie pas de mieux marquer l'écart. Dieu *faiseur* et *poiêtês* originel, Héphaïstos fait et reproduit tout à la fois. Et son savoir-faire n'est pas sans évoquer, soudain, celui de l'aède de l'*Iliade*. Entre le chanteur inspiré par la Muse et le dieu forgeron, *poiêtês* original par excellence, une compétition va se jouer où la double valeur du verbe *poiein* va se trouver mise en cause bien avant Platon.

8. Du savoir-faire d'Héphaïstos au savoir dire du compositeur de l'Iliade : premiers indices d'une technologie poétique

Lisons plus attentivement deux passages particuliers de la fabrication de ce bouclier mimétique. Deux passages où Héphaïstos représente sur l'arme des scènes musicales et où l'art du dieu forgeron semble capable de nous faire entendre la musique et les chants des personnes représentées.

> Là il fait (ποίησε) deux cités belles qu'habitent les mortels. Dans l'une, ce sont noces et festins, des jeunes épouses quittent leur chambre et, sous la lumière des torches, vont par la ville, cependant que se lève (ὀρώρει) et s'amplifie le chant d'hyménée. De jeunes danseurs tourbillonnent ; flûtes et cithares qui les accompagnent font entendre leur son (βοὴν ἔχον) leurs mélodies. Sur le seuil de leur maison, les femmes debout les admirent[52].
>
> [...]
>
> Là il place un vignoble lourdement chargé de grappes, beau et tout en or [...]. Un seul sentier y conduit ; par là vont les porteurs, quand vient [...] le moment des vendanges. Des filles, des garçons, pleins de tendres pensers emportent les doux fruits

---

[51] Dans le passage qui nous intéresse, l'emploi de verbes comme ποιεῖν et τεύχειν interdit que l'on introduise la notion d'un travail *artistique* ou *figuratif* qui différerait de ce savoir plus général que désigne ποιεῖν. *Faire* et *créer*, *savoir technique* et *savoir créatif* sont ici confondus.

[52] *Iliade*, XVIII 490-496.

> dans des paniers tressés. Un enfant est au centre, qui délicieusement, joue de la cithare sonore, cependant que, de sa voix grêle, il chante une belle complainte. Les autres, frappant le sol en cadence, l'accompagnent, en dansant et criant, de leurs pieds bondissants[53].

Chants d'hyménée, son des flûtes et des cithares, voix grêle de l'enfant citharède, bruit cadencé et rythmé des pas des danseurs, le travail figuratif d'Héphaïstos donne à entendre autant qu'à voir. Comme si son savoir de dieu du *faire* lui permettait également de reproduire, en image, la musique de tout un chœur. Héphaïstos serait alors plus fort que l'aède de l'*Iliade*. Avec ses soufflets bruyants et ses lourds marteaux, le dieu boiteux forgerait donc de la musique, musicien et forgeron en même temps. À moins que nous n'ayons été victimes d'une illusion et qu'il ne s'agisse, au contraire, d'un tout autre pouvoir : celui de l'aède, dont la voix et la musique ont la force de nous faire voir ce que le dieu forge. À ce jeu de renvois et d'inversions dans lequel le chant donne à voir des images qui donnent à entendre, il y a, plus qu'un effet de synesthésie, un travail de représentation qui voit un art ravir à l'autre sa compétence. La victoire revient cependant et sans contestation à l'aède et à la Muse dont le chant englobe le savoir-faire d'Héphaïstos. Le chant inspiré par la Muse peut décrire le bouclier ; en revanche, le dieu forgeron ne peut forger de la musique que parce que nous sommes dans une fiction poétique. Dans ce passage, j'oserais donc dire que la Muse l'emporte encore sur le forgeron faiseur ; mais la musique de l'aède et l'art du dieu *poiêtês* se sont rencontrés et confrontés.

9. Ulysse héros de la poiêsis

Qu'en est-il dans l'*Odyssée*? Je voudrais d'abord faire une observation qui me semble importante. L'*Iliade* évoque peu de scènes musicales. Aucun aède n'accompagne l'expédition des Achéens. À Troie, on ne trouve que deux aèdes mais très discrets, qui viennent à la fin du poème pour chanter le thrène en l'honneur d'Hector. Encore ne sait-on rien de ce qu'ils chantent exactement et leur voix me semble recouverte par celles d'Andromaque, d'Hécube et d'Hélène. Si l'on fait exception des hymnes chantés en l'honneur d'Apollon et de la scène du chant I où ce même dieu

---

[53] *Iliade*, XVIII 561-572.

accompagné des Muses chante pour les Olympiens, on ne trouve guère dans l'*Iliade* d'autres musiciens directement impliqués par l'action du poème. Il faut alors passer par des comparaisons ou par des images (comme le bouclier d'Héphaïstos) pour trouver d'autres informations sur la musique. Contrairement à l'*Odyssée*, jamais l'*Iliade* ne rapporte le contenu ou le sujet du chant d'un autre aède. Tout cela révèle une prudence évidente à l'égard d'une thématique dangereuse : dans l'*Iliade*, l'autorité de la Muse est une autorité incontestable ; en évoquant d'autres chants, en se les appropriant ou en les décrivant, l'*Iliade* prendrait le risque d'entamer, indirectement, une critique du pouvoir de la Muse.

Dans l'*Odyssée*, les choses sont très différentes, de nombreux aèdes sont évoqués qui jouent un rôle direct dans l'action du poème. Il apparaît que ces aèdes sont souvent dans une situation difficile. Au début de l'*Odyssée*, Phémios n'est pas libre de chanter ce qu'il veut, il est de plus interrompu par Pénélope (I 337). Au chant III, nous apprenons le triste sort de l'aède d'Agamemnon exilé par Egisthe sur une île déserte. Serait-il difficile d'être un aède dans le monde odysséen ? Démodocos, à bien y regarder, n'est pas beaucoup plus heureux. Sur les quatre chants qu'il entame, il ne peut en terminer qu'un seul (celui qui loue le savoir-faire d'Héphaïstos, une coïncidence que je n'ai pas le temps d'examiner plus avant mais qui est significative). Il y a ici un problème qui se pose ; si le compositeur de l'*Odyssée* se pense encore comme un aède traditionnel, comment peut-il évoquer, sans contradiction, des aèdes inspirés par la Muse mais interrompus dans leurs chants ? Comme si le pouvoir de la Muse ne garantissait plus l'autorité totale du chant. Mais rien ne nous assure que le compositeur de l'*Odyssée* se considère pleinement ou uniquement comme un aède inspiré par la Muse.

Il me faut faire ici une autre remarque fondamentale. Dans l'*Iliade*, la Muse est invoquée par le chanteur non seulement au premier vers mais encore à plusieurs autres reprises tout au long du chant. Au début du catalogue des vaisseaux et avant plusieurs autres catalogues de héros tombés à la bataille[54]. À l'évidence, le compositeur de l'*Iliade* reste soumis à l'autorité de la Muse. En ce sens, on peut dire qu'il s'inscrit dans la tradition des aèdes chanteurs fidèles à la Muse. La situation est toute différente dans l'*Odyssée*. Certes ici aussi la Muse est invoquée au premier vers.

---

[54] *Iliade*, II 484 ; 761 ; XI 218 ; XIV 508 ; XVI 112.

Mais cette invocation est la seule. La déesse qui doit tout rappeler est, dans ce poème, vite oubliée en tant qu'inspiratrice. Comment dans un chant aussi long, peut-on ne pas se rappeler à l'autorité de la déesse qui commande la mémoire poétique ? Nous assistons dans l'*Odyssée* à une mise à distance de la Muse, mise à distance dont je dirais volontiers qu'elle autorise, en contrepartie, la possibilité d'évoquer d'autres aèdes qui deviennent, avec un enjeu critique évident, des personnages à part entière de l'intrigue. Je devrais d'ailleurs préciser que la Muse n'est oubliée qu'en tant qu'inspiratrice. À la fin du poème, elle réapparaît mais cette fois traitée comme un personnage : dans le dernier chant, le chœur des neuf Muses pleure, à l'heure de ses funérailles, Achille le héros de l'*Iliade*. Je crois que ce déplacement d'inspiratrice à personnage de l'action est révélateur.

À cette remarque, je dois en ajouter une autre. Platon dénonce dans la *République* le danger pour un aède de prêter sa voix à ses personnages et de s'identifier ainsi, trop directement, avec eux. On remarquera toutefois que, dans l'*Iliade*, l'aède évite de prêter trop longtemps sa voix à un même personnage (les plus longues tirades sont de 200, 300 vers). Le compositeur de l'*Odyssée* n'hésite pas, en revanche, à prêter sa voix à Ulysse pour une tirade de plus de 2200 vers (chants IX, X, XI, XII). Une tirade, durant laquelle Ulysse raconte si bien ses aventures que le roi Alcinoos se permet de l'interrompre brièvement pour le comparer à un aède :

> Nous ne saurions, Ulysse, en te regardant te confondre avec l'un de ces charlatans ou fripons qu'en tribus nourrit un peu partout la terre noire, fabricants de mensonges (ψεύδεά τ' ἀρτύνοντας) qui empêchent d'y voir clair ! Sur toi les mots sont beaux, en toi les pensers sont nobles ; tu nous as raconté avec autant d'art qu'un aède et tes tristes malheurs et ceux des Achéens. Mais voyons, dis-moi, énumère exactement si tu as vu dans l'Hadès quelques-uns des compagnons qui te suivirent sous Ilion et trouvèrent là leur destin. Cette nuit sera longue, interminable, il n'est pas l'heure de dormir dans la salle ; ainsi donc, dis-moi ces prodiges ! Jusqu'à l'aube divine, je tiendrais, si tu voulais me faire le récit dans la salle de tes malheurs ![55]

Je ne m'attarderai pas ici sur le fait qu'Alcinoos est prêt à passer la nuit à écouter son hôte tant le charme de son discours est grand ; je m'arrêterai plutôt sur la façon dont il compare le savoir

---

[55] *Odyssée*, XI 364 -372.

d'Ulysse à celui d'un aède. Une comparaison qu'on retrouve ailleurs dans le poème[56]. Comparaison importante précisément parce qu'Ulysse n'est pas un aède mais bien au contraire un homme plein de *métis*, cette forme d'intelligence impliquée par le verbe *poiein,* qu'il partage avec Athéna et Apollon. Si Héphaïstos est, dans l'*Iliade*, le sujet le plus fréquent du verbe *poiein*, Ulysse l'est dans l'*Odyssée*. Chez Calypso, dans la description qui le montre en train de fabriquer son radeau, Ulysse est, en moins de sept vers, cinq fois sujet du verbe *poiein*, un travail qui lui vaut d'être comparé à un charpentier[57]. Se comparant lui-même à un forgeron lorsqu'il durcit dans le feu la pointe du pieu qui doit aveugler le Cyclope[58], Ulysse est plus que tout autre un héros *poiêtês*. Et c'est pour cela que la comparaison avec l'aède est intéressante.

Comment interpréter que le compositeur de l'*Odyssée* soit si prompt à oublier la Muse pour prêter sa voix à un héros charpentier et forgeron qui semble parler mieux qu'un aède. J'ai examiné ailleurs comment tout le passage de la rencontre entre Ulysse et l'aède Démodocos au chant VIII est aussi une joute entre deux conceptions du parler[59]. Il me suffit ici pour conclure de suggérer qu'il y a bien dans l'*Odyssée* une tension entre l'image de l'aède traditionnel et celle d'un héros dont le parler est rempli d'un savoir-faire que le verbe *poiein* désigne de façon privilégiée.

Si le terme *poiêtês* n'apparaît pas dans la poésie homérique, il semble, en revanche, difficile de prétendre que cette poésie a ignoré les analogies qui pouvaient associer la musique de l'aède à un savoir-faire plus technique, propre au charpentier ou au tisserand. Ulysse est bien à sa manière, héros conteur et héros faiseur, le modèle du poète à venir. De l'*Iliade* à l'*Odyssée*, j'éviterai de mesurer une évolution et préférerai parler de deux conceptions de l'activité poétique qui se sont opposées au fil des siècles comme deux modèles antagonistes de la poésie.

David BOUVIER
Université de Lausanne

---

[56] Voir par exemple *Odyssée*, XVII 518-21 et XXI 410 s.
[57] *Odyssée*, V 251 s.
[58] *Odyssée,* IX 391.
[59] D. Bouvier, « Le pouvoir de Calypso », p. 79-82.