

Jacqueline ASSAËL, *Pour une poétique de l'inspiration d'Homère à Euripide*. Leuven, Éditions Peeters, 2006. Collection d'Études Classiques vol. 21: 307 pages avec bibliographie et indices.

[ISBN 90-429-1749-0]

Compte rendu par Elvira Pataki, Budapest, Université Pazmany Peter, Budapest / ERGA.

Ce volume constitue l'aboutissement des excellents travaux menés par J. Assaël depuis longtemps d'une part sur la poétique grecque, de l'autre sur l'œuvre d'Euripide. Le thème majeur du livre est l'inspiration poétique, notion qui n'a pas été traitée de manière approfondie à propos des théories anciennes de la poésie (et d'ailleurs, ces théories ne la mentionnent presque jamais sans un brin d'ironie, voir par exemple *l'Ion* de Platon). L'auteur ne se contente pas de représenter les modèles différents de l'inspiration à travers l'histoire de la littérature grecque. En élargissant son point de vue du côté des idées de la théorie littéraire moderne (voir les citations empruntées à G. Bachelard, à M. Blanchot, à R. Barthes, à L. Dällenbach) Assaël fait de la notion d'inspiration le sujet d'un examen phénoménologique. Son objectif est *la re-création imaginaire et théorique* de cet acte primordial de la création poétique, c'est-à-dire, reconnaître ses codes et ses types, et essayer de formuler les règles qui dirigent ce moment sacré et irrationnel qui diffère fondamentalement des autres connaissances du poète, accessibles elles par la *techné*. La structure du volume se fonde sur l'ensemble de trois parties majeures indépendantes. Composées elles-mêmes en triptyques, elles traitent la nature transcendante de l'inspiration, ensuite l'acte de l'initiation et finalement les modèles intérieurs de la création.

Au cœur du premier chapitre de la première partie (*Puissance transcendante de l'inspiration poétique*) se trouve la figure de la Muse, personnalisation de l'inspiration poétique. Dans son analyse largement illustrée, Assaël met en relief l'hétérogénéité des étymologies antiques et modernes. Le mot *Mousa* peut d'un côté être mis en relation avec des processus mentaux, d'un autre exprimer une certaine envie, un désir et sa satisfaction, comme en témoignent par exemple le *Cratyle* ou l'adjectif homérique *himeroes*. On ne peut pas omettre non plus les sources qui associent le nom des déesses avec des montagnes ou bien celles qui le font remonter au vocabulaire des mystères. L'objectif de cette revue des explications étymologiques est de souligner la nature complexe de l'inspiration qui est un phénomène à la fois physiologique, émotionnel et rationnel, et qui, vu son ingrédient intellectuel, peut subir une systématisation.

Le chapitre suivant reprend le dossier de l'inspiration chez les poètes épiques. Au contraire de l'avis de Dodds selon qui les connaissances des auteurs épiques remontent aux Muses sans qu'ils subissent un moment extatique, Assaël dans son analyse affirme l'exaltation divine de l'aède homérique. Son point de départ est l'examen du vocabulaire des épopées autour des figures des aèdes (voir les tableaux sur les pages 76-77), qui sont elles-mêmes des projections d'Homère. Parmi les mots et métaphores concernant le travail de l'aède se trouvent des éléments qui se réfèrent au saisissement du poète par un pouvoir surnaturel. D'autres témoignent du caractère temporel du don divin : la Muse concède de la parole à l'aède qui ne la possède ni entièrement ni définitivement. En parlant du poète archaïque, Assaël adapte avec justesse la définition du style chez Barthes fondée sur une image botanique (*un phénomène d'ordre germinatif*). Ainsi, la déesse exhausse le poète au rang du médiateur de ses pensées, mais il ne possède aucune capacité par laquelle il pourrait maîtriser ses connaissances à son gré, le dieu cultive dans les élus une parole autonome. Une des analyses des plus intéressantes du volume revient sur la question de l'identité d'Homère et d'Ulysse, suggérée aussi par Blanchot (*Le livre à venir*). A l'occasion de la scène du récit des aventures au palais d'Alcinoos, les rôles sont inversés. Ulysse, jusqu'alors héros, se transforme d'abord en auditeur, puis par son charme personnel direct devient source

d'inspiration pour les aèdes (Démococ et Homère) pour finir en conteur d'histoires. Homère concède la responsabilité du narrateur à son héros devenu aède. Bref, à l'époque de l'*Odyssée*, dit Assaël, la notion d'inspiration assemble des idées différentes, ainsi celle d'un pouvoir extérieur surhumain, cependant elle se réfère aussi à une certaine inspiration littéraire pure, voire au ravissement de l'auteur qui s'approche de son sujet, de son héros élu.

Le dernier chapitre de la première partie se concentre sur la conception du souffle divin (voir *inspiratio*). Après la revue des emplois du mot *pneuma* chez Homère et Hésiode, Assaël examine l'introduction de la *Théogonie*. Dans le récit de l'investiture poétique d'Hésiode, il n'y a pas de question d'inspiration au sens strict du mot. Cependant la rencontre avec les Muses à l'air libre, en dehors de la civilisation humaine, nous laisse supposer chez le poète un état d'âme qui diffère fondamentalement de celui du quotidien. Son poème est une œuvre ambiguë : selon ses premiers vers il est le résultat de cet unique entretien bouleversant avec les déesses. Néanmoins, il est une structure indépendante, une cosmogonie élaborée consciemment. Son poète d'une part subit personnellement une rencontre avec la divinité, d'autre part la représente comme un narrateur objectif. L'auteur est orienté par les déesses et une fois mis en route (cf. *Erga* 659: *ligyres epebésan aoidés*) parcourt son chemin indépendant (La métaphore du chant comme cheminement était le sujet du livre remarquable de Ph. Giannisi, édité aussi en 2006). Hésiode est à la fois poète inspiré par des forces irrationnelles et constructeur d'un récit logique. Il possède le recul envers son sujet qui est nécessaire à la création et au moment de la réalisation de son projet, par un geste d'auto-inspiration, il est capable de réactiver le don qui lui a été jadis attribué par les Muses. Le chapitre se ferme avec l'analyse du motif du souffle poétique chez Pindare (*Ol.* 6 82-84) et Eschyle (*Gren.* 814-818).

Le thème majeur de la partie centrale du volume (d'ailleurs beaucoup plus brève que la précédente) est les rites et les mystères liés à l'inspiration et à l'initiation poétique. Son premier chapitre se concentre sur la figure de Phémios. Le chanteur se présente dans l'*Odyssée* comme poète *autodidaktos*, cependant, *un dieu a implanté dans son espoir des voies multiples* de la composition (*Od.* 22, 344 sqq., je cite la traduction d'Assaël, p. 144). Après avoir revu les étymologies et les interprétations différentes de l'adjectif à partir d'Eustathe jusqu'aux lectures modernes, Assaël avance une nouvelle interprétation remarquable du texte homérique. Les mots de Phémios, dit-elle, renvoient à la formation des aèdes, laquelle se divise en deux phases différentes. La première serait l'initiation proprement dite, la rencontre avec la divinité, qui initie le futur chanteur à la poésie, et qui met à sa disposition la parole sacrée. L'autre phase, marquée par l'adjectif *autodidaktos* voudrait désigner l'inspiration renouvelée, une sorte de mise à jour autonome et consciente de cette acquisition précieuse à chaque fois qu'il se met à chanter. La rencontre fondamentale avec le surnaturel s'achève dans le don d'un hymne religieux. Le chanteur en possession de ce bien est capable de transgresser les frontières du savoir humain et il arrive à traiter avec justesse des sujets dont il n'a pas de connaissance directe. En dehors de la *Théogonie*, l'auteur veut retrouver les traces de cette idée d'une formation poétique bipartite aussi dans l'*Hymne homérique à Hermès* (447-448), dont les expressions concernant les méthodes poétiques (*techné / mousa améthaneôn meledonôn / tribos*) témoignent similairement de la synergie d'une intervention divine initiale et des compétences techniques.

Cependant, certains mythes de chanteurs permettent l'hypothèse d'autres modèles possibles de la création artistique. À côté des aèdes, comme Démococ et Hésiode, mis en route par les Muses dans la tradition grecque, se trouvent des poètes qui sont inventeurs de nouveaux modes et genres musicaux sans être inspirés par une puissance divine. Le chapitre suivant analyse ce type d'auteur représenté par Thamyris. Le chanteur, qui est victime de la vengeance des Muses et qui perd ses mélodies à jamais, est mis en contraste avec l'autre Thrace, Orphée, chanteur même après sa mort, chéri des Muses. La digression du *Catalogue des Vaisseaux* dont fait partie l'histoire

de Thamyris (*Il.* 2, 595 sqq.) et le morceau hésiodique (fr. 65) laissent plus de détails dans l'ombre et ne parlent pas clairement, par exemple, de sa punition (Assaël traite en détail les significations possibles de cette mutilation, *pérôsis*, interprétée généralement comme aveuglement ou mutisme). Cependant, les textes abondent en références géographiques : Thamyris venu d'Échalie croise les déesses à Dôrion ou bien à Dôtion, lieux de culte de Déméter. L'analyse originale d'Assaël qui mérite amplement l'attention, part de cette note et rappelle les points communs des Muses avec la déesse du froment. Selon la lecture d'Assaël, Thamyris, jadis initié à la poésie par les Muses, les scandalise consciemment dans cette rencontre fatale. Sa nouvelle mélodie s'oppose à l'hymne sacré enseigné autrefois par les Muses, son chant viril à la féminité des déesses – donc, sa présence sur le territoire de Déô est une provocation religieuse, artistique et sexuelle en même temps (L'interprétation de ce vis-à-vis pourrait être complétée par une autre scène d'initiation poétique, celle d'Archiloque, marquée elle-même aussi par le motif de la provocation).

Le chapitre remarquable qui conclut la partie centrale du livre (*Sirènes, cigales et Muses*) aborde les figures des êtres intermédiaires, serviteurs des Muses, qui à une étape préliminaire préparent les chanteurs à l'acte déterminant de l'initiation. En parlant de la relation entre les Sirènes et les Muses, Assaël reprend l'idée des *Jenseitsmuseen* et met en relief cette fois aussi les degrés de la formation des poètes. En ce qui concerne les cigales, le point de départ est leur rôle dans la scène d'initiation de *Phèdre*. Dans son interprétation du mythe étimologique de *tettix*, Assaël se concentre presque exclusivement sur les motifs (jeûne, abstinence de la relation sexuelle) qui relient l'histoire de leur métamorphose aux mystères d'Eleusis. Son argumentation, qui se fonde sur l'affirmation du caractère chtonien des cigales, est à mon avis discutable sur plusieurs points. On concède naturellement que l'insecte passe la plus grande partie de sa vie au-dessous de la surface, comme nous le lisons par exemple dans le *Banquet* cité aussi par Assaël. Néanmoins, une fois sortie de la terre, il s'envole vers le ciel et se met à chanter sur l'influence des rayons du soleil, comme en témoignent toutes les sources de la tradition grecque à partir d'Alcée jusqu'à Clément d'Alexandrie. Dans la mythologie, dans la littérature grecque ainsi que dans les arts, la cigale accompagne les dieux de la lumière (Éos, Apollon) et son apogée peut être considérée comme un détachement voulu de la terre, de la matière. En conséquence, la lecture d'Assaël selon laquelle le chant de la cigale serait une voix *post mortem* (*ces insectes révèlent toute la profondeur initiatique d'un chant qui vient d'une âme détachée du corps, dans l'au-delà*, p. 198), je serais tentée de le dire, n'est pas entièrement fondée. Un autre exemple de cette généralisation partielle se lit à propos de la mort d'Archiloque. Cette fois, Assaël propose tout court l'identification des cigales avec les poètes défunts (*dans l'esprit des Grecs, les poètes sont identifiés aux cigales, surtout après leur mort*, p. 197.), sans prendre en considération les autres sources, parmi elles le fragment où c'est l'auteur bien vivant et prêt à se défendre contre ses ennemis qui s'identifie avec le *tettix*. En ce qui concerne les fonctions communes des Sirènes et des cigales, l'analyse, en concordance avec les propositions étymologiques de F. Bader, veut souligner de nouveau l'engagement chtonien des deux groupes : *... de même que, par leur chant les cigales chtoniennes évoquent des personnages des poètes défunts, les Sirènes symbolisent aussi la voix et les révélations d'artistes disparus* (p. 201). Leur fonction partagée, dit Assaël, n'est que de tester préliminairement les individus qui attendent avec faveur leur initiation totale par les Muses. Le chant des Sirènes comme celui des cigales excite le désir ardent de la connaissance poétique chez les auditeurs. Or, cette envie reste insatisfaite : au lieu de leur enseigner l'hymne sacré, *sine qua non* de la création poétique, par leur magie (*thelgein*) elles font s'endormir, se dessécher (*seirein*) les âmes de ceux qui s'approchent d'elles. En conséquence, les aspirants à l'initiation définitive doivent faire face au charme des sirènes, afin de mériter au deuxième degré le chant sacré des Muses. Ulysse, *alter ego* d'aède, ne doit pas rester enchanté au cercle des Sirènes, dont la voix n'est que le préambule d'un *chant à venir*, qui lui garantira le bon usage des mécanismes d'inspiration – dit Assaël avec Blanchot.

En dehors des méthodes poétiques qui se fondent sur l'influence extérieure d'une divinité, l'examen met en relief la coexistence des autres modèles intériorisés de la création dès l'époque archaïque. Les trois chapitres de la partie finale se consacrent à ce sujet. Le premier reprend le dossier de la métaphore du tissage poétique par un historique allant d'Homère jusqu'aux auteurs tragiques (Une première version de ce chapitre a été publiée dans *Gaia* en 2002). Son point de départ est cette fois aussi une remarque linguistique. Au contraire de la tradition indoeuropéenne qui démontre la parenté entre les verbes du tissage (*paf) et du chant hymnique (*uf), cultivé exclusivement par les hommes, le langage épique grecque ne connaît pas cette origine commune. Le tissage dans la mythologie et chez Homère est une activité par excellence féminine (Les remarques faites par Assaël concernant la maternité curieuse des déesses vierges qui tissent, voir l'ancre des nymphes dans l'*Odyssée*, sont particulièrement intéressantes). Dans les épopées, les hommes ne peuvent tisser que de la ruse, ainsi le tissage ne peut servir comme modèle pour représenter le travail de l'aède. Néanmoins, le rudiment de la juxtaposition du tissage et de la musique existe déjà dans l'image de Calypso qui chante à son métier. Ce sont visiblement les lyriques qui établissent l'unité des deux activités afin de représenter la création poétique. Bacchylide, par exemple, parle désormais du tissage des chants (*Ep.* 5, 9), mais la métaphore artisanale ne peut pas être considérée comme la métaphore d'une création autonome, libérée des influences extérieures : ce sont toujours les Charites qui l'inspirent. Le motif du tissage revient dans sa richesse chez Euripide, auteur excellemment connu par Assaël, chez qui ce sont les femmes, victimes des événements horribles qui cachent leur cri de détresse dans leurs tissus sanglants. Pour illustrer la symbiose des deux modèles, Assaël examine en détail dans le chapitre pénultième quelques odes de Pindare. Dans une certaine période de son activité poétique, l'âme créatrice du poète semble être divisée entre des forces différentes. L'auteur des premières odes olympiennes regarde ses poèmes comme des textes inspirés, prophétiques. Cependant, l'abondance des vocatifs, des impératifs adressés à soi-même est le reflet d'un dialogue mené (*un phénomène d'ordre germinatif*) sur la mise en forme de l'œuvre, qui éventuellement voudrait choisir un autre sujet, une autre approche. La relation ininterrompue avec la divinité est incontournable pour connaître la vérité, mais, la passion irrationnelle née de l'inspiration a besoin d'être dirigée, tempérée par les habiletés professionnelles du poète. Dans le dernier chapitre du volume, Assaël retourne à son auteur scénique préféré. Euripide, vu généralement comme poète rationnel et désillusionné, dans ses drames invoque avec une assiduité remarquable les Muses qui pour lui incarnent des idées différentes, à partir des Muses hymniques, déesses trompeuses et mères des faux espoirs jusqu'aux Muses représentant la justesse de la pensée *via* l'ivresse inspiratrice des douleurs chez les héroïnes comme Hécabé.

Sur le plan formel presque rien à redire. Grâce à sa structure bien claire, les thèmes assez différents des trois parties du volume s'achèvent dans une belle unité. Les tableaux concernant les emplois de certains mots poétiques chez les auteurs épiques, les brèves conclusions lucides à la fin de chaque chapitre des parties facilitent largement l'utilisation du livre. Néanmoins, un index des passages des œuvres grecques traitées serait bienvenu ainsi qu'une liste des sujets discutés. Pour conclure, le livre savant d'Assaël, issu d'une recherche très approfondie et écrit avec beaucoup de talent propose des interprétations nouvelles excitantes qui invitent à la discussion en plusieurs points. Avec la richesse de ses points de vue, avec ses analyses plus que remarquables, il est un ouvrage qui mérite absolument l'attention de tous ceux qui s'intéressent à la poésie, l'esthétique et la religion de la Grèce archaïque et classique.

Elvira Pataki
ERGA