

Bruce Heiden, *Homer's Cosmic Fabrication. Choice and Design in the Iliad*, Oxford, OUP, 2008: American Philological Association, American Classical Studies 52: 254 pages y compris bibliographie et index.

ISBN 978-0-19-534107-2 (édition reliée)

Compte rendu par Françoise Létoublon, ERGA

Ayant publié dans *Gaia* l'un des articles de ce volume (légèrement remanié dans ce recueil) nous sommes très fiers de recevoir ce beau volume, qui rassemble des articles composés de manière cohérente entre 2000 et 2003, tous remaniés dans la perspective de ce livre, avec des articles inédits. Le titre dit bien l'objet de l'ensemble: la "fabrication cosmique" d'Homère, avec le sous-titre plus explicite: choix et dessein dans *Illiade*.

La première partie se compose de 4 chapitres portant sur la lisibilité (*legibility*) dramatique et le dessein poétique, la seconde, avec ses trois chapitres originaux, sur une lecture des trajectoires thématiques, et la conclusion porte sur la fabrication du Cosmos et la poésie du futur.

Le chapitre I (première version publiée dans *Arethusa* en 2002) porte sur la progression des événements dans l'ensemble de *Illiade*, en fonction des personnes, des problèmes posés et des choix possibles. Il s'agit de l'architecture d'ensemble de l'épopée. B. H. définit dans ce chapitre les principaux concepts organisateurs de l'ensemble du livre, fondés sur un système d'analyse diagrammatique développé par Thomas Pavel: l'intrigue de *Illiade* avance par suite des choix faits par un Agent pour résoudre un Problème, entraînant une action (appelée MOVE). L'ensemble de *Illiade* peut s'analyser en cinq MOVES accomplis par cinq personnages majeurs, Achille, Zeus, Hector, les Achéens en tant que groupe et un groupe de divinités constitué par Athéna, Héra et Poséidon (schéma 1.5 p. 27). D'autres personnages ont le rôle d'Auxiliaire dans l'ensemble, mais peuvent déclencher ou même accomplir des MOVES, par exemple Chrysès dans le chant I, nous reviendrons sur ce point.

Le chapitre 2 (publié sous une première forme dans *Classica et Medievalia* en 2000) développe la notion de "trajectoires d'événements" dans les différents chants de *Illiade*. Le but est de montrer que la division traditionnelle en 24 chants se fonde sur la réalité narrative: chaque "segment" commence par un Problème (dans les termes définis au chapitre I) et se termine par un événement d'ordre secondaire appelé *segment-marker* (parfois une formule au sens de l'Oral poetry, mais l'auteur n'y attache pas beaucoup d'importance). Il note six anomalies dans ces transitions, trois pour *Illiade* et trois pour *Odyssée*. Pour *Illiade* sont concernés le début des chants 4, 8 et 11 où la transition narrative est jugée très médiocre (*awkward*)¹. Ces exemples (p. 57 60) semblent tous formulaires, mais cela ne semble pas intervenir dans l'analyse.

¹ J'ai eu un échange à ce sujet avec l'auteur et crois pouvoir citer son message de réponse du 4 janvier 2012: "Concerning Chapter 2 (Event Trajectories in the "Books") you write, "...un événement...appelé segment-marker": The term "segment marker" refers to the *transmitted* markings, i.e., numbers (alpha, one, premier, etc.) and separators (spaces) (and capital letters in some manuscripts, etc.). What my analysis shows, or so I claim, is that the events in the text enclosed within markers (i.e., a marked segment, called a "book", "chant", etc.) have a trajectory that concludes with an "aftermath" scene that follows a progression of events *but does not itself impel the story forward* (e.g., the Shield of Achilles at the end of 18; inert, reflective, roughly comparable to a chorus in tragedy).

What I say about the internal trajectories of the "books" is that they *coincide* with the "segment markers" (p. 56). I am not claiming that they *are* segment markers.

This pertains to the discussion of the six anomalies, which you said you didn't understand. These are not "exceptions a la loi d'organisation des chants". There are no exceptions to that (although I don't call it a law): *every* "book" begins with a high-consequence scene and ends with a low-consequence scene, and *no* low-high juxtapositions occur internal to the transmitted "books". The anomalies are exceptions to the narrator's way of effecting *scene transitions*, *wherever* they occur, between books or within. See p. 57: "When the Homeric narrator shifts focus in the middle of a marked segment, his technique is scarcely distinguishable from that employed at most marked segment junctures...However a small number of Homeric "books" begin with scene transitions that differ from those internal to the marked segments." I felt this point was consequential because after Keith Stanley's

Le chapitre 3 (première forme publiée dans les *Symbolae Osloenses* en 2000) travaille sur "l'orientation par dessein" par rapport aux deux types d'orientation définis dans les deux chapitres précédents, par thèmes et par événements: de nombreux rappels thématiques jalonnent le récit d'ensemble et permettent de regrouper les chants en trois grands mouvements, de 1 à 8, de 9 à 15 et de 16 à 24, chacun d'entre eux constituant par les rappels thématiques un Cycle.

Le chapitre 4 (première forme publiée en 2003 dans *Gaia*) suit les "chemins de la pensée" dans le Cycle I que l'auteur distingue dans l'*Iliade*, donc d'après le chapitre précédent dans les chants 1 à 8: les rappels thématiques s'organisent en particulier entre les chants 3 et 6, 2 et 7, 1 et 8.

La seconde partie, comme déjà dit, s'appuie sur les analyses reprises à des travaux plus anciens pour une analyse à grande échelle. Le chapitre 5, sous le titre "Remplacements et représentations", examine les relations entre la Querelle du chant I et l'Ambassade du chant 9, intuitivement forts puisque la décision de retrait d'Achille au chant 1 se renouvelle au chant 9 avec une argumentation détaillée qui reprend les thèmes développés dans ses discours à l'assemblée au chant 1. (p. 130-132). La parabole des *Litai* et le modèle mythologique de Méléagre développé par Phoinix rappellent le discours de Nestor au chant I. L'analogie s'articule autour des notions de corps, de représentations et de transformations: Agamemnon est remplacé au chant 9 par ses représentants, et par sa réponse au discours d'Ulysse, Achille montre son mépris pour le matérialisme d'Agamemnon et sa conscience des relations affectives et de leurs symboles, comme la médiation de Thétis au chant I le montrait déjà. Le parallèle développé par le discours de Phoinix, à première vue entre Achille et Méléagre, implique en fait par l'analogie des mères entre Thétis et Althéa que Méléagre meurtrier de son oncle joue en fait par rapport à Achille le même rôle qu'Agamemnon. Et le caractère négatif du modèle (Phoinix le présente comme une conduite à éviter) est crucial pour l'issue négative de l'ambassade.

Le chapitre 6, "les changements de plan de Zeus" continue le développement sur les parallèles entre les deux Cycles I et II en examinant les rappels thématiques entre les chants 15 d'une part, 8 et 9 de l'autre, ce qui les relie aussi au chant 1 : l'auteur montre ces analogies par six schémas (6.1 à 6.6) accompagnant le détail des analyses. La faveur de Zeus va à Hector jusqu'au chant 15, sans empêcher le *kleos* auquel Achille aspire (ch. 9): au chant 15, Zeus accord à Hector non le *kleos* mais *kudos* et *timè*.

Le chapitre 7 a pour titre "la sublimité homérique" et porte sur le chant 24, donc à la fois sur le Cycle III et sur la fin du récit. Cette partie du livre qui m'a paru très convaincante par l'élévation du ton et de la réflexion, montrant la complexité du récit. Le point de départ avec le *Traité du Sublime* est important, même si le texte ne traite pas spécifiquement de ce chant de l'*Iliade*. On est peut-être un peu déçu de ce que la fidélité à la méthode du livre implique une patiente analyse méthodique des rappels des thèmes antérieurs et de la composition cyclique dans le chant 24 (analogies thématiques avec le chant 16 p. 188-9, avec le chant 1 p. 190-5, avec le chant 16 p. 195-7, et avec le chant 15 p. 197-9). Le thème de la résolution des conflits spécifique du chant 24 (p. 206-210) est peut-être un meilleur argument pour le sublime de cette fin, et je pense aussi que l'analyse de la comparaison de Priam à un homicide en 24.480-484 publiée par l'auteur dans l'*AJP*

book appeared Mark Edwards said to me in conversation (and he later said it in publications) that the presence of formulaic transitions at the book-divisions was no evidence at all that the book-divisions were authentic (as Stanley had suggested), because the same transitions are also found in internal transitions. And Edwards was right, they are. But it also so happens that while the *language* (formulaic) is more or less repeated, in *other* respects the transitions at the segment-markers are different (in my analysis, they differ because of the *kind* of scenes that are mediated, their consequentality). The fact that in the Iliad three transitions with exceptional *discontinuities* (more precisely descriptive than "awkward", which you quote; I use both terms, but in neither case is an aesthetic judgment rendered) only occur in the immediate neighborhood of "segment markers" suggests that the lines were not recited continuously, i.e., some kind of marker was already there when these lines were composed, and that is why no discontinuity or awkwardness is felt *now* (we don't read from the last line of book 7 to the first of book 8--and there is some appearance at least that nobody ever did). This is a simplified summary, but that is the point I was making.

en 1988 citée en bibliographie, aurait pu être reprise et peut-être développée dans le cadre de ce chapitre.

La Conclusion, titrée "La fabrication du Cosmos et la poésie de l'avenir" couronne ce bel ensemble en revenant sur le chant 18 et la fabrication par Héphaïstos du Bouclier d'Achille, en analogie avec le Cosmos, et expliquant l'énigme du titre du livre par une analogie entre le poète de *Illiade* et le dieu-artisan. *Illiade* montre en effet Héphaïstos au travail dans son atelier, préparant ses outils et réalisant son dessein. Il s'agit d'un objet de contemplation plutôt que d'usage, et la contemplation implique le détachement. On peut appliquer l'analyse d'une manière réflexive à *Illiade* elle-même, l'indifférence d'Héphaïstos et Charis aux combats de la Guerre de Troie représentant celle du public de l'épopée —la nôtre aujourd'hui. Indifférence ou plutôt un "engagement détaché" (p. 226), aboutissant à la description de l'épopée comme un "*paracosm*"² (p. 227 à 234: dernières pages), un Cosmos parallèle au réel, renvoyant à un *corpus* mythologique de grande ampleur et à une sagesse proverbiale traditionnelle, organisé d'après le Plan de Zeus. Ainsi *Illiade* réalise-t-elle le cadeau divin, le don des Muses annoncé dans le Proème et rappelé avant le Catalogue du chant 2.

L'ouvrage est exigeant, réclamant une attention de la part du lecteur aussi soutenue qu'elle a dû l'être pour l'auteur. Cette exigence explique en partie —sans l'excuser— le retard avec lequel je rédige ce compte rendu.

Après la lecture se posent bien des questions, celle de la "performance" évoquée fugitivement dans la conclusion, et celle du niveau de conscience que le public antique pouvait avoir de rappels thématiques aussi complexes que ceux des schémas de Heiden³. Personnellement, j'ai aussi un peu de recul devant l'analyse de rappels thématiques fondés sur des éléments sémantiques et des analogies mettant en relation des personnages ou des événements sans appui dans la récurrence des formules: de manière peut-être significative, la bibliographie cite d'Albert Lord seulement *The Singer of Tales* (1960), non ses travaux ultérieurs dans lesquels les thèmes épiques jouent pourtant un rôle important, et à l'entrée Parry, Adam, pour son article de 1956 sur le langage d'Achille et pour son édition des travaux de son père. Il me semble pourtant que la récurrence des formules a une importance capitale pour l'analyse de la composition de *Illiade*.

Cela dit le livre est fort bien composé et ses analyses sont dans l'ensemble convaincantes, à part pour celle des exceptions à la loi d'organisation des chants dans le chapitre 2, qu'à vrai dire je n'ai pas comprise, probablement parce que je n'ai pas exactement compris comme il le fait sa définition des *segments*⁴. Si l'on accepte de laisser de côté le courant de l'Oral poetry, la bibliographie est fort bien connue, avec une rare connaissance des auteurs français, allemands et italiens. Une remarque sur Samuel E. Bassett, cité à bon escient pour un article de 1922 (*The Three Threads of the Plot of the Iliad*) qui a certainement joué un rôle séminal pour la formation de l'auteur, et pour son livre de 1938, *The Poetry of Homer*. Bruce Heiden a réédité cet ouvrage en 2003 dans la collection Greek Studies: Interdisciplinary Approaches, avec une belle introduction, et il omet de le citer.

La présence d'un index est précieuse. Par exemple la recherche à l'entrée "Chryses" dans l'index m'a permis de retrouver le passage (p. 36: je n'avais malheureusement pas pris de notes au moment de ma lecture) où il est dit explicitement que "le personnage ne réapparaît nulle part

² Le mot n'existe pas dans les dictionnaires de l'anglais que j'ai consultés. Il s'agit probablement d'une création néologique de l'auteur.

³ Autre passage du message de l'auteur concernant ce point: "Concerning your questions about the consciousness of the ancient public about "rappels thematiques", I acknowledge the legitimacy of the question, and I don't claim to have answered it. But: I don't claim that my analysis uncovers the comprehension of ancient audiences, and I don't call the phenomena in question "rappels" (although I acknowledge that the term "resonance", which I used in one of the earlier publications, is something like that; see the next paragraph below in "analogy"). I tried to clarify in a note on p. 27 (and also in the Introduction) that I was avoiding any historical claim about actual readings (which of course can never be proved).

ensuite dans le récit", ce qui pose le problème des *rôles* narratifs (Agent / Auxiliaire). Heiden dit bien ensuite que la démarche de Priam au chant 24 renvoie thématiquement au chant 1 avec un effet de "grande arche" (*overarching*) avec référence à Heubeck 1991, qui ne se trouve pas dans l'index, non plus que *overarching*. A l'entrée Reinhardt dans l'index, on trouve la mention "p. 98, n. 22" où il s'agit très généralement du principe de répétition thématique avec variantes (all. "Verwandlungen in der Wiederkehr des Gleichen"). Les auteurs modernes et les notions sont donc inégalement traités dans l'index, mais le rêve d'un index exhaustif relève évidemment de l'irréalisable.