

Alberto CAMEROTTO, *Fare gli Eroi . Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova, Il Poligrafo, 2009: 259 pages y compris bibliographie et index (*index rerum et index locorum*).

[ISBN 978-88-7115-637-8]

Compte rendu par Marco Genre, ERGA

Le titre de l'ouvrage joue sur le double sens de l'expression italienne « fare gli eroi » (en français « faire les héros »), qui peut être entendue au sens de « se comporter en héros » mais aussi de « représenter, façonner (en chantant leurs gestes) les héros ». La première expression, comme le dit l'auteur dans l'introduction de son livre, est devenue désormais péjorative, servant à désigner quelqu'un qui veut se distinguer des autres par des actions audacieuses sans qu'il y en ait forcément la nécessité. Si la notion du héros a donc profondément changé depuis l'époque mycénienne, on a pourtant gardé son association avec une situation extraordinaire, comportant des risques et susceptible de différencier une personne par rapport aux autres.

Alberto Camerotto, Professeur de Littérature grecque à l'Université de Venise, examine dans son ouvrage les outils et les techniques par lesquels les aèdes parvenaient à rendre immortelle la geste des héros qui faisaient l'objet de leurs performances orales. L'art des aèdes est analysé essentiellement à partir des œuvres d'Homère et d'Hésiode dans une perspective extradiégétique (les récits d'Homère et Hésiode eux-mêmes) aussi bien que intradiégétique (ceux des aèdes Phémios et Démococ, d'Ulysse, d'Achille, etc.).

Le matériel oral à la disposition des aèdes était constitué des légendes héroïques (*kléa andrôn*), de trames conventionnelles (*oîmai*) et des chants qui au fur et à mesure étaient concrètement présentés par chaque artiste. En effet, si les aèdes puisaient leur matière d'une tradition riche et variée, leurs performances (*oïdai*) étaient toujours différentes grâce à un savant remaniement du répertoire des thèmes et à l'usage de la diction épique.

Les aèdes isolaient dans l'ensemble des légendes héroïques des sagas ou des cycles groupés autour d'un personnage mythique (par exemple Héraclès) ou bien une entreprise célèbre (par exemple la guerre de Troie ou l'expédition des Argonautes). Les performances orales débutaient donc par une *oïme*, explicitée lors de l'invocation à la Muse, et choisie en fonction du contexte et de la divinité inspiratrice. Camerotto décrit les quatre types de *oïme* les plus fréquents : la colère (*ménis* ou *chólos*), la querelle (*éris* ou *neîkos*), la prise d'une ville (*pérsis*) et le retour d'un héros dans sa patrie (*nóstos*).

Le deuxième chapitre est consacré à l'analyse du thème de l'exploit d'un héros au cours d'une bataille (*aristeía*). Un thème est, selon l'auteur, une unité autonome de signification (par exemple un conseil, une bataille, un sacrifice, etc.) dont le début et la fin sont marqués par des vers formulaires. Il fait avancer la trame de l'œuvre et peut être subdivisé à son tour en motifs, des unités mineures centrées habituellement sur une seule action (par exemple la convocation d'un conseil, sa clôture, l'habillement d'un guerrier, etc.).

L'*aristeía* est l'occasion dans laquelle les héros se détachent de la mêlée des deux armées pour manifester leur courage et leur valeur en tuant plusieurs ennemis successivement. C'est aussi la preuve de la relation privilégiée du héros avec une divinité, qui intervient souvent dans l'action pour

donner du courage à son protégé (*énteuxis*). La séquence des motifs envisagés dans une *aristeía* inclut habituellement a) l'armement du héros, dont la brillance des armes est notamment mise en évidence, b) une succession de duels victorieux avec des adversaires secondaires et la poursuite de leur armée qui bat en retraite, c) la blessure du héros et le secours de la divinité, d) le duel principal suivi par la lutte acharnée autour du cadavre. Ce schéma est modifié, enrichi et adapté aux exploits des divers guerriers, parmi lesquelles Camerotto analyse en détail ceux de Diomède et d'Agamemnon.

Au chapitre trois, il est question des épithètes. Camerotto rappelle les deux distinctions sur la base desquelles Milman Parry a classé leurs fonctions : le critère de la relation au contexte permet de distinguer les épithètes ornementales des particularisantes, tandis que son attribution à un ou plusieurs héros sert à faire la distinction entre épithètes individualisées et génériques. L'auteur soutient que les épithètes (même celles dont la fonction nous apparaît exclusivement ornementale) ont toujours une forte valeur sémantique, qui doit être recherchée non seulement dans le contexte et dans le vécu du personnage, mais aussi, plus généralement, dans l'ensemble de la tradition des poèmes oraux, avec laquelle le public des aèdes avait une longue familiarité. En particulier, les épithètes ont toujours la fonction de mettre en relief l'héroïsme des personnages auxquels elles sont appliquées. Camerotto analyse notamment les épithètes d'Hector en s'attachant au lien qu'elles entraînent entre le fils de Priam et Arès, le dieu de la guerre.

Le quatrième chapitre aborde le sujet de nombreuses comparaisons entre les héros et les animaux, en vertu desquelles Gryllos, le cochon qui donne son titre à l'un des dialogues de Plutarque, prône ironiquement la supériorité des seconds sur les premiers. L'exemple choisi par l'auteur est celui du sanglier, un animal qui partage plusieurs traits avec les héros : la sauvagerie (*agriotes*), la fureur (*ménos*) et la force physique (*sthénos*). Le récit du combat entre Ulysse et le sanglier du Parnasse au chant XIX de l'*Odyssée* prouve que la bataille engagée par les hommes contre ces animaux était susceptible de rapporter au chasseur le même honneur que celui qu'obtiennent les guerriers dans la guerre. Ce ne peut pas être par hasard que les quinze comparaisons à des sangliers dans l'épopée archaïque, à la différence de celles du lion, se rencontrent toutes dans le contexte de la guerre. Les aèdes trouvaient dans la force défensive (l'*alké* qui apparaît dans la formule « semblable à un sanglier quant à la force » « *suì eikelos alkén* ») et dans la qualité de monstre (*téras*) furieux, capable de toutes sortes de ravages, des traits utiles pour évoquer l'image des héros engagés dans une *aristeía*.

Au chapitre cinq, le thème des glorieux exploits accomplis dans une guerre laisse la place à celui du retour du héros (*nóstos*). Après avoir isolé un certain nombre d'éléments constants dans les récits des retours des autres héros (par exemple le contournement des menaces divines, qui sont à éviter au moyen d'un trajet aussi rapide que possible, les difficultés du passage du cap Malée, ou l'importance de rentrer chez soi avec ses compagnons, ses navires et les biens pillés à Troie), l'auteur oppose les retours de Nestor et Idoménée à celui d'Ulysse, dans lequel il voit un véritable renversement du modèle du retour heureux. Par ailleurs, dès le début de l'*Odyssée* (2, 174-176), grâce à l'évocation de la prophétie de Halitersès lors du départ d'Ulysse à Troie, on sait que le héros est rentré après vingt ans, sans compagnons et méconnu de tous.

C'est alors que le retour atypique d'Ulysse s'entremêle avec le problème du prologue de l'*Odyssée*, dans lequel seul l'épisode des vaches du Soleil est mentionné, alors que dans le poème une bien plus grande importance est accordée aux aventures des Lestrygones ou du Cyclope. Camerotto soutient la thèse selon laquelle le prologue de l'*Odyssée* fait allusion au noyau narratif qui commence avec le retour d'Ulysse de l'île de Phéaciens avec les dons et le navire que ceux-ci lui ont offerts. Dès lors, le retour d'Ulysse est effectivement heureux même si de nombreux périls attendent encore le héros.

Cela expliquerait aussi en quoi consiste le tournant des vaches du Soleil, mentionné dans le prologue : le naufrage sur l'île d'Ogygie qui suit marquerait en effet la fin de la version négative du *nóstos* traditionnel et le début de celui couronné par la reconquête de son pouvoir au moyen d'une épreuve de courage tenant de l'*aristeía*.

Le dernier chapitre porte sur la notion de signe (*séma*) dans les sociétés représentées par l'épopée archaïque. Si d'après Camerotto, il apparaît très improbable que ces sociétés aient connu l'alphabet, toujours est-il que, d'après les témoignages qu'on retrouve chez Hésiode et Homère, les signes jouaient un rôle très important. Parmi les exemples des divers usages des *sémata*, l'auteur évoque la nécessité pour les chefs militaires de s'assurer l'obéissance de leurs subordonnés, et les avertissements par Zeus sous forme de tonnerre, foudre ou prodiges. Un cas mémorable de la capacité qu'ont les signes de déterminer le déroulement de la trame est la reconnaissance par Euryclée de la cicatrice sur la jambe d'Ulysse. Il est très intéressant de remarquer que le rapport exclusif et personnel entre Ulysse et sa nourrice est très ressemblant à celui qui existe entre les producteurs des signes et leurs destinataires dans les deux témoignages d'écriture présents dans l'*Iliade*. En effet, lors du choix du guerrier qui doit défier Hector (*Iliade*, 7, 175-190), les marques faites sur une tablette d'argile par les Achéens ne peuvent être décodées que par leurs auteurs. De même, la lettre du Proetos qui contient la condamnation à mort de Bellérophon (*Iliade*, 6, 155-202) est remise au roi de Lycie sans que la victime du complot, qui est aussi le porteur du message, puisse avoir une idée de son contenu. L'augmentation massive des destinataires potentiels d'un texte écrit fut rendu possible par l'invention et la diffusion de l'alphabet, innovation d'autant plus importante qu'elle permit aux gestes des héros d'être transmises jusqu'à nos jours.

Cet ouvrage s'adresse surtout aux étudiants, mais intéressera aussi le grand public curieux des relations entre le style formulaire de l'épopée et la mythologie.