

Claude CALAME

POURQUOI LES « ODES » DE PINDARE ?
LES DESIGNATIONS DU CHANT
DANS LA POESIE « LYRIQUE » GRECQUE

« Odes », voire « odes triomphales », telle est la dénomination attribuée dès la Renaissance aux épinicies de Pindare, en France du moins. C'est le poéticien Jacques Peletier du Mans qui le confirme : il attribue à son contemporain Ronsard un genre poétique que le poète de la Pléiade pratiquerait à l'imitation d'Horace et, plus encore, à celle de Pindare. De fait, *Le Premier Livre des Odes* de Ronsard s'ouvre sur une suite douze ou treize « Odes pindariques »¹.

À vrai dire, les « odes » correspondent en Grèce pré-classique et classique à des poèmes dénommés dès l'époque hellénistique « épinicies ». Chants choraux, ces poèmes étaient destinés à célébrer rituellement la victoire d'un athlète, de sa famille et de sa cité aux jeux panhelléniques, à Olympie, à Delphes, à Némée ou sur l'Isthme de Corinthe. Aux côtés de ses contemporains Bacchylide et Simonide, Pindare s'illustra dans cette forme poétique destinée à une performance musicale et publique. Privilégiées par la tradition manuscrite, les épinicies du poète de Thèbes furent à l'origine réunies en quatre rouleaux de papyrus par les éditeurs alexandrins de ses poèmes. Ainsi, l'édition alexandrine du poète thébain comportait dix-sept livres : hymnes, péans, dithyrambes (deux rouleaux de papyrus pour ces poèmes narratifs volontiers destinés à Dionysos), prosodies (deux livres également de chants de procession), parthénées (chants destinés à des chœurs de jeunes filles, aussi en deux rouleaux), « poèmes séparés des parthénées », hyporchèmes (deux livres de chants dansés), *egkómia* (poèmes d'éloge, sans doute destinés au symposion), thrènes (chants funéraires), et finalement les quatre livres des poèmes chantant une victoire athlétique².

C'est dire que l'interrogation sur la désignation des poèmes de Pindare en tant qu'« odes » nous confronte à une double question : celle de l'ordre d'existence des genres (littéraires et en l'occurrence poétiques) et celle de leurs dénominations, entre catégories « émiques » et catégories « étiques », entre notions indigènes et concepts savants. On notera d'emblée qu'avec l'identification et la désignation hellénistiques des formes poétiques pratiquées par Pindare, on se trouve entre l'étique et l'émique. Par exemple, le péan est identifié comme forme poétique destinée à Apollon et Artémis par Pindare lui-même (comme on le verra, dans un thrène !) alors que l'identification d'un poème en tant qu'*hupórkhema* n'est pas attestée avant Platon³. La désignation des formes poétiques en

¹ J. Peletier du Mans, *L'Art poétique, reparté en deux livres*, Lyon, Ian de Tournes & Guil, Gazeau, 1555, p. 64-66 ; à propos du genre de l'ode Ronsard se réfère explicitement à Pindare : voir par exemple l'« épître au lecteur » qui ouvre *Les Quatre premiers livres des Odes* (Paris 1550) ou l'Ode V, 3, 187-270 (dans *Le Cinquième des Odes*, Paris 1553) ; autre références dans l'étude de N. Dauvois, *La vocation lyrique. La poésie du recueil lyrique en France à la Renaissance et le modèle des Carmina d'Horace*, Paris, Garnier, 2010, p. 92-103. On trouvera une histoire des différentes acceptions du terme *ode* dans l'article de D. Alexandre (*et al.*), « Ode », in *Dictionnaire raisonné de la caducité et temporalité des genres littéraires*, dir. S. Neiva & A. Montandon, Genève, Droz, 2014, p. 559-569. Voir le détail de son introduction à la Renaissance dans l'étude de J. Vignes, dans ce numéro de *Camenae*.

² Cette liste est donnée par la *Vita Ambrosiana* de Pindare (I, p. 3, 6-9 Drachmann) ; La liste fragmentaire livrée par le *P. Oxy.* 2438, 35-39 offre dans un ordre un peu différent les mêmes dénominations. Les épinicies de Simonide étaient quant à elles désignées par le type de joute célébrée : voir les références données par A. E. Harvey, « The Classification of Greek Lyric Poetry », *Classical Quarterly* 5, 1955, p. 158.

³ Pindare, fr. 128c Snell-Maehler ; cf. infra note 16 ; Platon, *Ion* 534c, dans une liste de formes poétiques comprenant les dithyrambes, les *egkómia*, les *hupórkhémata*, les poèmes épiques et les iambes ; pour les

Grèce classique est marquée par une grande hétérogénéité ; les dénominations correspondantes renvoient tour à tour à la divinité rituellement chantée (le péan), à l'exécutant (le parthénée), à une forme mimétique (l'hyporchème) ou au contenu du chant (l'épiniéc). Cette hétérogénéité d'ordre sémantique invite à une réflexion préalable, d'ordre ethnopoétique, sur le concept même de genre poétique ; cela non seulement en relation avec les différentes formes auxquelles renvoie l'idée de genre, mais surtout en rapport avec la compétence d'identification formelle et la réalisation en performance qu'il présuppose autant de la part du poète que de la part de son public. C'est sur cette base de poétique anthropologique et critique que l'on pourra s'interroger sur les désignations qui, jusqu'à Pindare, ont conduit au signifiant et au sens moderne d'« ode ». Entre champs lexicaux et champs sémantiques on partira des dénominations et des notions indigènes pour jeter en retour un regard critique sur désignation et catégorie modernes, dans leur flou.

LES « GENRES » POÉTIQUES : PERFORMATIF ET PERFORMANCE

En matière de genres poétiques et en particulier d'« odes », il faut rappeler d'abord que, reprise à la théorie de la grammaire générative et transformationnelle développée par le linguiste Noam Chomsky, l'idée de la performance langagière a été annexée par la théorie des actes de langage. De la définition large du performatif fondant la philosophie du langage inaugurée par John L. Austin, puis étendue par John R. Searle, il convient de se limiter à la définition linguistique plus rigoureuse donnée par Émile Benveniste. Ainsi, dans la définition donnée par Austin, une *performative sentence* ou *utterance* indique que l'énonciation même de l'énoncé correspond à la performance d'une action (« it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action »). Cela conduit Searle à définir le *speech act* comme un acte accompli dans l'énonciation de la phrase (« an act performed in the utterance of the sentence »⁴). Mais dans une étude critique consacrée à la philosophie analytique dans ses rapports avec le langage, Émile Benveniste précise qu'« un énoncé est performatif en ce qu'il *dénomme* l'acte performé, du fait qu'Ego prononce une formule contenant le verbe à la première personne du présent ». Pour être considérée comme *speech act*, cette forme verbale à la première personne doit correspondre à un verbe de parole ; son énonciation devient ainsi une « performance de parole »⁵.

La notion de « performatif » ne peut donc s'appliquer qu'aux énoncés représentant un engagement du *je* du locuteur, qui correspond à un *performer*. C'est ainsi qu'à l'égard de la théorie austinienne des actes de langage, Pierre Bourdieu nous rappelle opportunément qu'« un énoncé performatif est voué à l'échec toutes les fois qu'il n'est pas prononcé par une personne ayant le 'pouvoir' de le prononcer »⁶. L'efficacité sociale et symbolique de l'acte de langage tient autant à ses propriétés proprement linguistiques qu'au statut et à la légitimité de qui le prononce ; l'acte de parole est un « acte autorisé », un acte d'autorité sociale. Encore faut-il passer d'une réflexion fondée sur une linguistique de la phrase portant sur des énoncés particuliers à une linguistique du discours prenant en compte des expressions et ensembles langagiers plus larges.

attestations de ces dénominations, on verra le commentaire précis de P. Murray, *Plato on poetry. Ion ; Republic 376e-398b9 ; Republic 595-608b10*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 118-120.

⁴ J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1975, p. 6, et J. R. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 18.

⁵ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 274., dans une étude que l'on lira en parallèle avec celle consacrée à la subjectivité dans le langage (1966, p. 258-266).

⁶ P. Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001, p. 165.

Ces définitions linguistiques, sociologiques et finalement discursives du « performatif » à partir de l'idée de la performance langagière s'avèrent en effet essentielles pour comprendre la dimension pragmatique des formes poétiques grecques que l'on place traditionnellement et abusivement sous l'étiquette du « lyrique ». Renvoyant à « la poésie qui exprime des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète » (selon la définition donnée par *Le Petit Robert* !), la notion de « lyrique » n'a pas la moindre pertinence pour rendre compte des différentes formes poétiques que les Grecs plaçaient eux-mêmes dans la grande catégorie du *mélōs* – à moins de prendre la qualification de « lyrique » également en son sens grec ancien de « chant accompagné sur la lyre » ! Assurément ces formes poétiques sont marquées par différentes occurrences linguistiques de la première personne, et la fréquente association des formes de la première personne à des verbes de parole en font des actes performatifs, des actes de chant. Dans cette mesure les formes langagières du *je* sont assumées par celle ou celui qui chante, souvent un groupe choral de jeunes gens ou de jeunes filles⁷. Elles ne renvoient qu'indirectement au poète qui a composé le chant. C'est un poète qui est volontiers envisagé dans sa « fonction-auteur » comme *keborodidaskalos*, comme maître du chœur ; par la performance musicale et ritualisée il s'adresse indirectement à un public d'auditeurs et non pas de lecteurs. Son autorité en tant que poète au service de la communauté civique s'exprime par la posture énonciative et par la voix collective d'un *je* poétique qui se situe, par différents gestes de deixis spatio-temporelle, dans le *hic et nunc* de la performance chantée⁸. C'est dans ces circonstances d'énonciation et de performance singulières que les formes de la poésie mélique grecque trouvent un sens à forte dimension pragmatique, requérant une approche d'ethnopoétique.

Correspondant à des actes de chant en performance rituelle, les poèmes mélifiques grecs s'appuient sur une langue poétique, sur une diction rythmée et sur des formes d'organisation conventionnelles, appartenant à des traditions partagées entre panhellénisme et poétiques locales organisées en réseaux. Est-ce à dire que ces formes correspondent à des genres (poétiques et non pas littéraires, en l'occurrence) ? La réponse peut être positive à la condition de considérer les genres non pas comme des formes idéales ou naturelles, mais comme des ensembles non pas de règles, mais de régularités de fait ; actualisées dans la performance elle-même, ces régularités sont de l'ordre à la fois de la convention linguistique et poétique, et de la convention sociale et culturelle. Ce n'est que sur la base des régularités langagières actualisées et perçues dans des situations d'énonciation et de performance analogues que les genres sont parfois identifiés par un nom, puis éventuellement conceptualisés sous cette étiquette.

⁷ Cf. C. Calame, « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature* 111, 1998, p. 87-110 (repris dans *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*. Grenoble, Millon, 2008, p. 85-106) et C. Calame, « Identifications génériques entre marques discursives et pratiques énonciatives : pragmatique des genres 'lyriques' », *Le savoir des genres*, dir. R. Baroni et M. Macé, Rennes, La Licorne, 2006, p. 35-55. Lectrices et lecteurs de cette étude voudront bien excuser la référence réitérée dans les notes successives à la trop importante bibliographie que j'ai déjà consacrée aux genres poétiques de la Grèce préclassique. Je tenterai de m'en dédouaner en alléguant le fait que ces études, s'étendant sur une période de plus de quarante ans (!), font elles-mêmes référence à de nombreuses études inspiratrices.

⁸ Sur ces deux notions du *je* poétique et de la deixis énonciative, voir les références données dans mes études : C. Calame, *Identités d'auteur à l'exemple de la Grèce classique : signatures, énonciations, citations*, *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, dir. C. Calame & R. Chartier, Grenoble, Jérôme Millon, 2004, p. 11-19 et *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 17-40, respectivement. De même que souvent dans la poésie hellénistique, dans la poésie lyrique de la Renaissance les conditions de la performance sont construites dans l'ode elle-même : voir N. Dauvois, *La vocation lyrique*, p. 105-126.

Comme on l'a indiqué ailleurs, par la répétition et par la variation dans la performance poétique, ces régularités permettent de postuler, aussi bien du point de vue de la production que de la réception du poème, aussi bien chez le poète qu'auprès des exécutant-es et de leur public une compétence générique. S'inscrivant dans la compétence langagière en général, cette compétence poétique et générique est fondée, dans les sociétés traditionnelles du moins, sur un apprentissage entretenu par un savoir-faire acquis dans la pratique poétique même. Ainsi, pour les Grecques et les Grecs des communautés civiques, non seulement l'art du poète est conçu à la fois comme inspiré divinement par la Muse et fondé sur un savoir-faire acquis, assimilé à celui d'un artisan⁹ ; mais adolescentes et adolescents reçoivent, au cours de leur éducation par la poésie, une compétence musicale et chorale qu'ils exercent à l'occasion des performances chantées ponctuant les séquences culturelles qui scandent le calendrier politico-religieux de la cité. C'est dans ce contexte d'une compétence poétique, musicale et rituelle partagée que la voix du poète, souvent déléguée au groupe choral, acquiert son autorité et sa pragmatique.

LES FORMES DE LA POÉSIE MÉLIQUE GRECQUE : PERFORMANCES CHANTÉES

Bref retour donc, pour commencer, à la vaste catégorie indigène du *mélós*, avec ses formes poétiques aux fonctions rituelles très variées. Ces formes sont caractérisées par des formes verbales à la première personne à valeur performative et par des gestes de deixis verbale chantée qui réfèrent au *hic et nunc* de l'occasion rituelle de la performance musicale. Dans une tradition mélique dont nous n'avons que quelques bribes, les usages de *mélós* offrent d'emblée un sens restreint et un sens large. Ainsi dans les quelques fragments à nous être parvenus du poète Alcman, actif dans la Sparte de la fin du VII^e siècle avant notre ère, *mélós* a d'abord le sens de « mélodie ». Une brève procédure de « signature » poétique proclame par exemple : « Alcman a trouvé les paroles (*épe*) et la mélodie (*mélós*) ». En contraste, le groupe choral d'adolescentes qui chantait l'un des parthénées du même poète mentionnait, dans un vers fragmentaire, des femmes (les Muses, d'autres jeunes filles, les choreutes elles-mêmes ?) « chantant un beau chant » (*kalòn humnoisân mélós*), dans une association lexicale de *mélós* à *humneîn*. Ce sens large de *mélós* est confirmé par une invocation à la Muse que l'on doit au même poète :

Allons Muse, Muse à la voix mélodieuse, aux multiples tons,
au chant éternel (*aïenáoiðe*), commence à chanter (*aeíðen*)
pour les jeunes filles un chant (*mélós*) nouveau¹⁰.

Cette acception large du terme *mélós* est explicitée par Platon, probablement à la suite du musicologue Damon d'Athènes, dans un passage fameux de la *République*. Le *mélós* y est défini dans ses trois composantes : la parole (*lógos*), l'harmonie (c'est-à-dire la mélodie instrumentale) et le rythme (métrique et donc chorégraphique)¹¹. Dans ce sens les *mélés*, comme on le verra, sont associés aux *aoidaí* ou *oïdaí*. Mais à la fin de ce même développement, à propos des rythmes, *mélós* est employé dans son sens restreint de « mélodie ». Piste à suivre !

⁹ Cf. C. Calame, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Paris, Gallimard, 2015, p. 79-81, avec les références données note 4 quant à l'usage poétique grec des métaphores de l'architecture et du tissage pour rendre compte du travail artisanal du poète ; voir aussi infra note 36.

¹⁰ Voir successivement Alcman fr. 39 Page-Davies = 91 Calame, fr. 3, 5 Page-Davies = 26, 5 Calame (cf. infra note 41), et fr. 14 (a) Page-Davies = 4 Calame ; cf. C. Calame, 1983, p. 480-483, p. 398-399 et p. 350-352 ; pour un autre cas de coïncidence entre *mélós* et *húmno*s, cf. infra note 36.

¹¹ Platon, *République* 398c-400a.

Mélos : terme et catégorie indigènes donc, en correspondance avec les désignations auto-référentielles présentées par les poèmes très fragmentaires d'Alcman. Sans le moindre anachronisme : avant Platon, une poétique d'ordre « émique »¹².

Mélos : formes particulières et fonctions contextuelles

Jusqu'au début de la période classique seules quatre parmi les formes de la poésie chantée appartenant au grand genre du *mélos* sont identifiées par des noms propres. À commencer par le péan. Tout au début de l'*Iliade*, Agamemnon restitue au devin et prêtre d'Apollon Chrysis sa fille, la belle Chrysis que conduit Ulysse. Les Achéens organisent alors une grande hécatombe. Comme de coutume, le sacrifice est suivi d'un large banquet ponctué de libations, et tout le jour, les jeunes parmi les Achéens chantent en chœur le péan (*paieóna*), apaisant et célébrant le dieu qui frappe au loin. Cette dénomination correspond à celle du dieu Apollon tel qu'il est invoqué, en général en refrain, dans la forme hymnique qui lui est consacrée. Ainsi, chacune des deux longues strophes composant le quatrième *Péan* de Pindare se termine-t-elle par l'appel cultuel : *îê îê, ô îê Paíân*¹³.

La forme de l'hyménée est également attestée dans l'*Iliade*. Des deux cités représentées sur le bouclier d'Achille historié par Héphaïstos, celle du temps de paix est marquée par la performance d'un chant de mariage. À la lumière des torches, l'hyménée s'élève, accompagnant le cortège nuptial qui conduit la jeune mariée à travers la ville. Comme pour le péan, la dénomination de la forme poétique chantée et dansée s'appuie autant sur le nom d'une figure héroïque ou divine que sur la formule rituelle qui l'invoque. En chantant le mariage olympien de Zeus et d'Héra pour conclure la comédie des *Oiseaux*, les choreutes d'Aristophane par trois fois ponctuent un chant explicitement qualifié comme hyménée du refrain d'invocation *Humèn ô Huménai'ô*¹⁴ ; en chantant lui-même un hyménée le groupe choral invoque rituellement ce jeune héros qui, fils d'Apollon et d'une Muse, aurait trouvé la mort le jour de son propre mariage.

C'est encore l'*Iliade* qui désigne par un nom de l'ordre de la forme poétique le chant funéraire relève lui aussi de la grande catégorie du *mélos*. Au terme du poème homérique, le chant funéraire tour à tour prononcé par Andromaque, Hécube et Hélène autour de la dépouille funèbre d'Hector est entonné par des aèdes. Ces « initiateurs du thrène » (*thrénou éxarkhoi*) chantaient le thrène (*ethréneon*) cependant que les femmes répondaient par leurs gémissements¹⁵. Le terme renvoie ici autant à un mode qu'à un contenu : la plainte, la lamentation. Enfin ce n'est plus l'*Iliade*, mais le fragment d'un poète plus ou moins contemporain de la version que nous connaissons du poème homérique qui atteste dès le début de l'époque préclassique d'une quatrième forme de chant mélodique : le dithyrambe. Qui chante ce poème composé par Archiloque profère sa capacité, favorisée par la

¹² Voir les explications données à ce propos dans mon étude de 2002.

¹³ Homère, *Iliade* 1, 437-474, avec le commentaire lexical indispensable offert par A. Ford, « The Genre of Genres : Paean and Paian in Early Greek Poetry », *Poetica* 38, 2006, p. 289-291 ; puis Pindare, fr. 52d, 31 et 62 Snell-Maehler. Pour le dieu Péan dont le nom semble attesté une première fois sur une tablette mycénienne (KN V 52) sous la forme *Pa-ja-wo-ne* et pour différentes attestations du refrain correspondant, voir L. Käppel, *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin - New York, de Gruyter, 1992, p. 32-33 et p. 65-70. Quant à la forme poétique chantée du péan, on pourra se référer à l'étude déterminante d'A. Ford (A. Ford, « The Genre of Genres », 2006).

¹⁴ Homère, *Iliade* 18, 491-496 et Aristophane, *Oiseaux* 1728-1754. Pour les différentes formes assumées par l'hyménée en relation avec son refrain, cf. E. Contiades-Tsitsoni, *Hymenaios und Epithalamion: das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik*, Stuttgart, Teubner, 1990, p. 31-37.

¹⁵ Homère, *Iliade* 24, 719-724. Sur les dénominations et les formes rituelles du thrène, voir par exemple M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham - Boulder - New York - Oxford, Rowman & Littlefield, 2002, p. 101-110.

consommation du vin, à entonner un chant (*mélós* !) qui a pour nom *dithúrambos*. Le chant est explicitement destiné au seigneur Dionysos¹⁶,

Cinq formes poétiques chantées

Or, comme on a eu l'occasion de le relever il y a plus de quarante ans, il s'avère que cette taxinomie, aussi informelle qu'elle est hétérogène, trouve sa confirmation dans un fragment mélique de Pindare. Dans des vers qui représentent le début d'un thrène, le poète de Thèbes énumère tour à tour cinq formes poétiques chantées. Ce sont successivement les chants du péan (*aoidai paiánides*) propres aux enfants de Létô, les chants (?) de Dionysos à la couronne de lierre, et les trois chants de la Muse Calliope, en souvenir des héros disparus : l'un chante (*húmnei*) Linos par l'interjection *ai línos* ; un autre chant est consacré à Hyménée, mort le jour de ses noces, pour le jeune héros le dernier des chants (*húmnoi*) ; un troisième chant enfin pour Ialémos, frappé dans la force de la jeunesse par une maladie cruelle. Puis le poème se poursuit avec la mention d'Orphée à la lyre d'or avant de s'interrompre brusquement pour nous¹⁷.

Il n'est pas difficile d'identifier le premier chant allégué par le groupe choral chantant les vers de Pindare avec le péan, le second avec le dithyrambe, le quatrième avec l'hyménée et le cinquième avec le thrène, tant il est vrai qu'Ialémos, ce fils de Calliope et d'Apollon, a donné son nom à la lamentation funéraire et à une forme de chant de deuil¹⁸. Quant à la troisième forme mélique mentionnée, elle correspond sans doute au nome citharodique. En effet le nom du héros Linos désigne, dans une scène de vengeance également dépeinte sur le bouclier iliadique d'Achille, le beau chant exécuté au son de la phorminx par un adolescent au milieu des jeunes gens et des jeunes filles qui l'accompagnent de leurs pas de danse et de leurs exclamations. Tué par Apollon à qui il entendait s'égalier par son chant, le jeune Linos fut chanté dans des thrènes et, sous la forme *ailinos*, le nom du héros correspond à des cris de douleur attestés en particulier dans la tragédie¹⁹.

Quoi qu'il en soit, ces cinq formes poétiques sont inscrites dans la compétence générique de plusieurs poètes méliques parmi lesquels Pindare règne en maître. Leur dénomination coïncide soit avec l'épiclèse d'un dieu (Péan ou Dithyrambe), soit avec celle d'un héros fondateur (Linos, Hyménée, Ialémos). Ces noms sont en général repris dans l'appel rituel qui ponctuent la forme poétique chantée correspondantes : *ie Paián*, *o Huménaie*, et peut-être **ai Linon*, sinon **ia-lemos*. Enfin ces dénominations impliquent des conditions musicales et rituelles d'énonciation particulières : cultes rendus à Apollon ou à

¹⁶ Archiloque fr. 120 West ; on relèvera que dans le fr. 121 West, le *je* poétique dit entonner, au son de l'aulos, le péan de Lesbos. Sur les formes multiples connues par le dithyrambe, on verra l'étude introductive de B. Kowalzig et Peter, Wilson « Introduction : The World of Dithyramb », in *Dithyramb in Context*, dir. B. Kowalzig & P. Wilson, Oxford, Oxford University Press, 2013.

¹⁷ Pindare fr. 128c Snell-Maehler ; ce fragment est commenté dans le détail par M. Cannatà Fera, *Pindarus. Threnorum fragmenta*, Roma, Ateneo, 1990, p. 136-156. Quant à la forme poétique chantée du péan en relation avec la notion de genre poétique, on se référera désormais à l'étude déterminante d'A. Ford, « The Genre of Genres », 2006.

¹⁸ Avec ces deux sens, le terme est utilisé, par exemple, par Eschyle, *Suppliantes* 113-116 et par Euripide, *Héraclès* 109-110 respectivement. Voir aussi Euripide, *Rhesos* 895-896 avec la scholie *ad loc.* qui cite imparfaitement le fragment de thrène de Pindare.

¹⁹ Homère, *Iliade* 18, 567-572. Le récit de la mort de Linos, le fils d'Ourania et le petit-fils de Poséidon, est rapporté en particulier par Pausanias 9, 29, 6-7, qui met en relation le jeune héros avec ce passage fameux de l'*Iliade* ; voir aussi le *carmen popolare* fr. 880 Page. Une version différente de la mort de Linos, attachée à un premier usage du lin pour les cordes de la cithare, est rapportée par Philochore *FGrHist.* 328 F 207. Quant au cri de lamentation *ailinos* on verra les occurrences citées par M. Cannatà Fera, *Pindarus*, 1990, p. 150-153. Pour la forme poétique du nome citharodique, on se référera à C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 vol., Roma, Ateneo, 1977, I, p. 104 et p. 153-157.

Dionysos ; vendange, mariage, funérailles. Mais la reconstruction empirique d'une telle taxinomie se signale par l'absence des « odes » de Pindare ! Par ailleurs on remarquera que la classification éditoriale des poèmes de Pindare par formes et genres poétiques est plutôt exceptionnelle. Pour l'édition alexandrine des poèmes de Sappho, le critère de classification est d'ordre métrique à l'exception d'un huitième ou neuvième livre recueillant les épithalames, c'est-à-dire les hyménées.

Et les épiniées ?

Pas trace donc des épiniées dans cette taxinomie aussi hétérogène qu'elle est informelle, empirique et non systématique. Adjectif, le terme est néanmoins employé aussi bien par Pindare que par Bacchylide eux-mêmes. Ainsi dans l'« ode » de Pindare chantant la victoire d'un athlète d'Égine aux jeux de Némée, le *je* poétique se présente en héraut de la famille du jeune vainqueur au pancrace. Ses représentants se sont illustrés aussi bien à Olympie que sur l'Isthme et à Némée même. Le *je* mélique, devenu *nous*, peut alors affirmer que cette famille est au service des chants de victoire (*epinikíoisin aoidáis própolos*). D'autre part, un bref chant de victoire composé par Bacchylide pour un adolescent venant de sa propre cité, Céos, évoque une Muse dénommée dans cette mesure « indigène ». Au son des *auloi*, la Muse assume elle-même les honneurs rendus au jeune pugiliste par des chants « épiniés » (*epinikíois*)²⁰. Si dans une adresse hymnique à Zeus le chœur de l'*Agamemnon* d'Eschyle peut célébrer l'homme qui saura proférer des « épiniées » célébrant le dieu, ce n'est que tardivement qu'Athénée mentionne une épiniée rédigée par le poète tragique Euripide pour célébrer une victoire remportée au Jeux Olympiques du quadrigé entraîné par Alcibiade²¹. L'usage technique d'*epinikíon* pour la désignation des chants de victoire aux jeux panhelléniques est fort probablement le fait des philologues et poètes alexandrins. Son emploi est en tout cas fréquent dans les scholies à Pindare pour désigner précisément le chant commenté.

LES ANCETRES GRECS DE L'ODE

Mais en passant du champ sémantique au champ lexical, qu'en est-il des ancêtres morphologiques de l'ode ?

Chanter I : aoidé/aeídein

Que signifient donc *aoidé* et *aeídein*, les ancêtres morphologiques de l'ode ? Envisageons une fois encore la scène musicale qui marque la partie délienne de l'*Hymne homérique à Apollon*. Par son chant hymnique, le *je* aédique convoque le dieu à Délos pour assister au grand rassemblement des Ioniens, accompagnés de leurs épouses et des jeunes gens. Phoïbos prend plaisir au concours (*agón*) de pugilat, de danse et de chant (*aoidé*) organisé pour célébrer le dieu. Puis intervient le groupe choral des Déliades, les jeunes filles attachées au culte du dieu que mentionne par exemple Thucydide. Commenant par célébrer Apollon, Artémis et leur mère Létô, les jeunes Déliades révoquent (*mnesáménou*) ensuite les hauts faits des « hommes et des femmes d'autrefois », c'est-à-dire les héros et les héroïnes. Leurs chants choraux sont tour à tour désignés comme *húmnos* et comme *aoidé*, comme *humnéin* et comme *aeídein*²². Se référant à la célébration chantée des héros et des

²⁰ Pindare, *Néméenne* 4, 73-79 ; Bacchylide 2, 11-14.

²¹ Eschyle, *Agamemnon* 171-175 ; Athénée 1, 3e citant Euripide fr. 91a Kannicht ; Plutarque qui, dans la *Vie d'Alcibiade* 11, cite les premiers vers de cette épiniée la qualifie de simple « chant » (*áisma*) !

²² *Hymne homérique à Apollon* 146-164 ; les modes du chant choral des Déliades sont analysés dans le détail par A. E. Peponi, « Choreia and Aesthetics in the Homeric *Hymn to Apollo*: The Performance of the Delian Maidens (lines 156-64) », *Classical Antiquity*, 28, 2009, p. 39-70.

héroïnes, l'expression *búmnon aeídousin* montre la synonymie des deux termes. Sous leur forme substantivée et sous leur forme verbale, ils s'inscrivent dans le grand champ sémantique du *mélos*.

À vrai dire *aeídein* et *oidé* offrent un spectre sémantique très large. Pour nous en tenir à l'*Iliade*, la forme verbale du terme désigne différentes pratiques chantées. À commencer, comme on l'a indiqué, par le chant choral du péan qui, exécuté par les jeunes Achéens, marque la restitution de la belle Chryséïs à son père, le prêtre d'Apollon. Compris comme *aeídein* sont aussi les chants d'Apollon et les chants des Muses à la belle voix qui, en se répondant, concluent le festin des dieux olympiens au terme du premier chant de l'*Iliade*. Mais le verbe marque encore le premier vers du poème avec son célèbre appel à la Muse : « Chante, déesse, la colère d'Achille, le fils de Pélée » (*ménin áeide theá*) Ici le verbe *aeídein* ne désigne plus une forme de chant choral, mais la pratique du chant de l'aède lui-même, en diction épique et en récitation homérique²³. C'est ainsi que dans l'*Odyssee*, la narration chantée que fait l'aède Démodocos des amours d'Arès et d'Aphrodite à la cour des Phéaciens est un *aeídein* ; ce chant narratif est accompagné sur la phorminx et il est rythmé par les évolutions dansées d'un groupe choral de jeunes hommes²⁴.

Quant au substantif *oidé*, pour en revenir à l'*Iliade*, il désigne aussi bien le chant de thrène qu'entonnent des chanteurs pour la mort de Patrocle dans le rituel funéraire déjà mentionné que pour Thamyris de Thrace le chant divin que lui ravirent les Muses en même temps que l'art de la cithare. Dans le livre VIII de l'*Odyssee*, le chant de Démodocos est à plusieurs reprises désigné en tant qu'*oidé*, en particulier par Ulysse qui lui demande de chanter, inspiré par les Muses, l'épisode du cheval de Troie ; et cela en combinaison avec des formes du verbe *aeídein*²⁵. Le chant comme capacité, comme compétence, et aussi comme produit en acte, comme performance.

Aux termes désignant la compétence, le chant et la performance aédiques, il faut naturellement ajouter, pour le même champ lexical, *oidós*. Deux seuls rappels à ce propos : le premier concerne la figure de Démodocos, le chanteur au service d'Alcinoos à la cour de Phéaciens. Avant même qu'il ne soit désigné par son nom propre, l'aède des Phéaciens est présenté comme un *oidós* aimé des Muses ; elles le privèrent de la vue mais pour lui donner la compétence aédique, le doux chant (*bedéan oidé*). C'est ainsi qu'à l'issue du banquet organisé pour recevoir Ulysse, « la Muse induisit l'aède à chanter (*aeideménaí*) les actions glorieuses des hommes » ; et l'aède de chanter la dispute d'Ulysse et d'Achille, l'intervention d'Agamemnon, la consultation de l'oracle d'Apollon à Delphes et la guerre entre Troyens et Danaens, selon la volonté et le plan de Zeus. Cette première intervention correspond donc à une récitation homérique. Provoquant des larmes qu'Ulysse peine à cacher, le divin aède accompagne son récit sur la phorminx que le héraut a mise à portée de sa main²⁶.

Aucune mention n'est faite dans cette première intervention de Démodocos de l'accompagnement choral dansé qui rehausse le chant suivant ; dans le contexte d'une seconde performance aédique, le récit des amours d'Arès et d'Aphrodite est accompagné, selon le désir d'Alcinoos, par les chœurs et la danse sur une aire chorale. Distinction entre récitation homérique en performance « monodique » et nome citharodique comme forme chorale ? Peut-être. Quoi qu'il en soit, non seulement cette seconde performance chantée

²³ Successivement Homère, *Iliade* 1, 472-474, 601-604 et 1.

²⁴ Homère, *Odyssee* 8, 261-268. Quant aux implications poétiques de ce chant, on verra l'étude récente de Bierl, 2013, p. 116-121.

²⁵ Homère, *Iliade* 24, 720-722 et 2, 594-600 ; *Odyssee* 8, 487-500.

²⁶ Homère, *Odyssee* 8, 62-91 ; quant à la figure de Démodocos comme aède et barde en interaction avec son public, on peut se référer, par exemple, au bon chapitre de C. Segal, *Singers, Heroes and Gods on the Odyssey*, Ithaca NY – London, Cornell University Press, 1994, p. 113-141.

est présentée en sa conclusion comme un chant aédique : *taût'ár' aoidòs áeide*. Mais le chant exécuté au son de la phorminx par le divin aède (*theíos aoidós*) à la cour de Ménélas et d'Hélène à Sparte à l'occasion du repas de noce coïncidant avec l'arrivée à Lacédémone de Télémaque et de Pisistrate est lui aussi accompagné par les évolutions de deux danseurs²⁷. Chant, mélodie musicale, rythme chorégraphique, cela correspond à la définition large du *mélos* !

Chanter II : húmnos/humneîn

Mais qu'en est-il du côté de *humneîn* et de *húmnos* ? Les deux termes sont dans la poésie homérique d'un usage beaucoup plus rare que les trois précédents. On cite régulièrement l'attestation unique de *húmnos* dans l'*Odyssee*. Elle se situe à l'issue des premières interventions de l'aède Démodocos quand Alcinoos honore son hôte encore anonyme de différents dons. Après un bain bienfaisant, l'hôte insigne est invité à un repas agrémenté de l'audition du chant en son tissage. C'est par cette traduction étymologisante que l'on est tenté de traduire l'expression *aoidés húmnos* ; le pléonasma qui associe *aoidé* à *húmnos* pour désigner le chant aédique semble pouvoir être évité si le second terme est référé au verbe *huphaïnein*, « tisser », dans un jeu étymologisant actualisé par Bacchylide lui-même dans un passage que l'on va aborder. Quoi qu'il en soit, dans la suite de l'épisode, aussi bien quand Ulysse fait l'éloge des qualités vocales de Démodocos, instruit par la Muse ou par Apollon, qu'à l'issue du chant par l'aède de l'épisode du cheval de bois introduit dans Troie, lexicalement on se meut entièrement dans le champ de l'*aéidein*. Le récit chanté par l'aède (*aoidòs áeide*) à nouveau suscite les larmes qui inondent les joues d'Ulysse²⁸. Mais quand c'est au tour du héros de retour de Troie de se présenter enfin en déclinant son identité et de dire son intention de narrer ses propres malheurs, à l'éloge de l'aède à la voix qui le rapproche des dieux se substitue une série de verbes du dire : « je raconterai dans le détail » (*kataléxo*, dans une forme du futur performatif), « je proférerai » (*muthésomai*, également au futur intentionnel signifiant l'acte de langage), je « vais dire » (*enísphō*) mon retour²⁹. Pas question pour Ulysse ni d'enseignement par la Muse, ni d'inspiration divine.

En contraste, dans la scène de célébration cultuelle du dieu de Délos offerte par l'*Hymne homérique à Apollon*, les pratiques chantées des jeunes Déliades sont tour à tour présentées par le verbe *humneîn* et en tant que *húmnos*. Et quand il reprend son chant hymnique en affirmant dans une forme performative qu'il va poursuivre la célébration d'Apollon, le *je* poétique, aède ou rhapsode, emploie à son tour le verbe *humneîn* (ou *léxo humnéon*) ! Comme on l'a vu, le chant choral issu de la compétence attribuée aux Déliades est aussi désigné comme *aoidé*, établissant ainsi la synonymie entre les deux termes que confirme la présence dans le même contexte de l'expression *húmnos aeidousin*. Remarquons encore que dans la fameuse scène des *Travaux* où Hésiode se vante de la victoire obtenue à Chalcis aux concours pour le héros Amphidamas, le chant primé est dénommé *húmnos* et le *je* poétique dit l'avoir consacré aux Muses de l'Hélicon ; ce sont elles en effet qui lui ont indiqué le chemin d'une capacité aédique désignée comme *aoidé*. En définitive ce sont les Muses qui ont appris au poète à « chanter le chant » (*húmnos aéidein*), dans une expression qui désigne également, dans le passage signalé de l'*Hymne homérique à Apollon*, le chant des Déliades.

²⁷ Homère, *Odyssee* 8, 247-265 (cf. supra note 24) et 367 ; puis 4, 15-22 (cf. infra note 47 pour l'emploi dans ce contexte du verbe *mélpesthai*).

²⁸ Homère, *Odyssee* 8, 429, 487-498 et 521-522. Les différents récits chantés par Démodocos dans le cadre d'un banquet ont pu être définis par G. Nagy, *Homer the Preclassic*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 2010, p. 79-93, comme un « ongoing *húmnos* ».

²⁹ Homère, *Odyssee* 9, 2-38. Pour le sens de ce *katalégein* narratif, voir S. Perceau, *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain – Paris – Dudley MA, Peeters, 2002, p. 212-219.

Indiquant la synonymie des deux termes se référant à la célébration chantée, l'expression se retrouve encore dans un couple de distiques élégiaques consigné dans les *Théognidéa* : dans la rivalité entre le *païs* destinataire du poème et le *je* poétique, l'expression désigne la pratique du chant élégiaque dans le contexte du symposion. Et finalement différentes formes de *oidé* et de *húmnos* servent à qualifier l'une ou l'autre des cinq formes poétiques de l'ordre du genre énumérées tour à tour par Pindare dans le fragment de thrène déjà mentionné³⁰.

ET DANS LA POESIE MELIQUE ?

Cela donc pour les manières indigènes de désigner en ses différentes formes le chant homérique. Pour la poésie mélrique, partons de ce qui nous apparaît comme la première tentative de classification systématique des formes du chant. Dans le troisième livre des *Lois* Platon pose la question de la relation entre liberté et organisation politique, mettant en contraste l'asservissement complet des Perses au pouvoir royal et la liberté entière dont jouissent les Athéniens de son temps³¹. Référence est alors faite aux temps anciens où, à Athènes, le peuple était non pas maître de tout, mais asservi volontairement aux lois (*nómoi*). L'exemple est emprunté au domaine des Muses. Autrefois la « musique » était répartie en formes et en figures (*eídē, skhémata*), dans une perspective qui correspond au concept moderne de genre poétique. Une première forme de chant (*eídos oidēs*) est offerte par les prières aux dieux que l'on dénomme hymnes. Un autre genre est constitué par les thrènes ; s'y ajoutent les péans et le dithyrambe, attaché à la naissance de Dionysos. Enfin une mention spéciale est réservée aux nomes citharodiques dont la dénomination reprend le terme et la notion de *nómos*.

Ainsi le terme générique utilisé dans ce contexte est *oidé* qui, dans sa forme contractée *oidē*, est à l'origine du terme moderne *ode* ! Platon ajoute qu'en ce temps-là il n'était pas possible de transposer une forme de *mélōs* en une autre – le terme étant sans doute employé ici dans sa double acception restreinte de mélodie et large de chant mélrique. Plutôt que de livrer les performances chantées à l'applaudimètre, ce sont les éducateurs qui avaient la charge de faire régner l'ordre dans un public qui s'y soumettait et de veiller au respect des règles. Ce n'est que plus tard que les poètes se mirent à enfreindre « la justice et la règle (*tō nómimon*) de la Muse », mêlant les thrènes aux hymnes, les péans aux dithyrambes et les aulodies aux citharodies – avec pour résultat une « théâtrocratie » dépravée, animée par une liberté par trop marquée par l'audace. Sans trop de surprise, on retrouve donc dans cette liste de formes poétiques placées sous l'étiquette de l'« ode » quatre des cinq formes décrites dans la poésie homérique et répertoriées poétiquement par Pindare dans le fragment cité : péan, dithyrambe, thrène et nome citharodique. À l'hyménée se serait apparemment substitué l'hymne, désigné par le terme *húmnos* avec le sens désormais restreint que l'on va voir. Fondée sur les dénominations que l'on a vues, cette taxinomie empirique ne devient normative qu'avec le recul du temps et la perspective critique qui est celle de Platon. Le genre (poétique) n'a de réalité que dans la réflexion des poéticiens et des philosophes.

Quant à la synonymie entre *oidé* et *húmnos*, si le premier terme semble garder son spectre sémantique large, incluant en particulier les différentes formes chantées relevant du

³⁰ Hésiode, *Travaux* 654-662 (pour le détail, voir le commentaire d'A. Ercolani, *Esiado. Opere e giorni*, Roma, Carocci, 2010, p. 377-380) ; Théognis 993-996 ; aux vers 291 et 751, *oidé* semble désigner plutôt le chant aédique. Pour l'Hymne homérique à Apollon, voir supra note 21, et pour le fr. 128c Snell-Maehler de Pindare, supra note 17.

³¹ Platon, *Lois* 699d-701b ; commentaire détaillé chez E. Harvey, « The Classification of Greek Lyric Poetry », 1955, p. 164-175, qui voit dans les formes poétiques énumérées par Platon des « original poetic art-forms » !

mélōs, le second prend un sens plus spécifique. C'est encore Platon qui l'indique quand, dans un passage du livre X de la *République*, on s'interroge sur la place à réserver aux poètes dans la cité. On concédera volontiers à ceux qui font l'éloge d'Homère que ce poète a été et est encore l'éducateur de la Grèce : « très poétique », il est à ce titre le premier des poètes de tragédies. Néanmoins dans la future cité ne seront pratiqués que les hymnes (*húmnoi*) aux dieux et les éloges (*egkómia*) adressés aux hommes de valeur. Que ce soit dans les formes méliques ou dans les formes de la poésie homérique (*en mélesin ē épesin*), la Muse de la séduction doit être bannie ; en y cédant on court le risque que les passions tels le plaisir ou l'affliction se substituent à la loi et à la raison³². Ainsi du point de vue des genres poétiques, non seulement les différentes formes relevant du *mélōs* sont distinguées des poèmes homériques en diction épique ; mais de *húmnos* est donnée une définition restreinte qui correspond à celle adaptée par les lexicographes byzantins : l'hymne y est défini comme le discours d'éloge qui, mêlant adoration et prière, est adressé à un dieu. Par ailleurs, on remarquera qu'*egkómion* se trouve être le terme par lequel Platon désigne spécifiquement la forme poétique de l'épinicie³³.

Húmnoi comme formes méliques

Mais, avant Platon, le terme *húmnos* garde son sens large, en particulier chez les poètes méliques. Bacchylide par exemple désigne son propre poème de ce terme tout en jouant sur son étymologie supposée. Le poète est lui-même « l'hôte qui, avec l'aide des Charites au profond giron, a tissé l'hymne (*buphainas húmnon*) » qu'il envoie dans la ville glorieuse du vainqueur. Puis le *je* poétique signale la multiplicité des chemins qui s'offrent à lui pour chanter (*humneîn*) la valeur du destinataire du poème³⁴. Le poème correspond en effet à une épinicie composée par Bacchylide pour une victoire équestre du tyran Hiéron de Syracuse aux Jeux olympiques. On retrouve un écho analogue entre *humneîn* et *húmnos* dans l'*Épinicie* 9 où le poète, interprète divin des Muses, demande aux Charites de l'assister dans l'éloge chanté (*humneîn*) de Phlonte, la cité du vainqueur, et de Zeus de Némée où l'athlète de Phlonte a remporté la victoire au pentathlon ; puis au terme de son poème, il vante les chants (*húmnoi*) propres à transmettre la belle action aux dieux qui en deviennent les dépositaires³⁵.

Or le poète de Céos réitère le même jeu de mot renvoyant au tissage dans la démonstration de poétique appliquée qui ouvre non pas une épinicie, mais un dithyrambe qui est destiné aux Athéniens. Le poète à qui sont échus les dons des Muses de Piérie dispose de multiples cheminements parmi les chants (*méle*) d'ambrosie. Ses chants (*húmnoi*) bénéficient aussi des honneurs des Charites. L'équivalence poétique posée entre *méle* et *húmnoi* induit le passage au poème présent par l'intermédiaire de l'action du tissage (*búphainé nun*, « tisse maintenant »), dans un appel que le poète de Céos s'adresse à lui-même pour

³² Platon, *République* 606a-607b ; voir aussi Aristote, *Poétique* 1448b 25-27. Sur le sens de *húmnos* chez Platon, voir désormais N. Le Meur-Weissman, « Les dithyrambes de Pindare et de Bacchylide sont-ils des hymnes ? », in *Hymnes de la Grèce antique. Approches littéraires et historiques*, dir. R. Bouchon, P. Brilllet-Dubois, N. Le Meur-Weissman, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2012, p. 80-103 (p. 82-89).

³³ *Etymologicum Gudianum s. v. húmnos* (540, 42 Sturz). Pour la désignation de l'épinicie en tant qu'*egkómion*. Cf. Platon, *Lysis* 205ce et *Lois* 822b ainsi que, déjà, Aristophane fr. 505 Kassel-Austin.

³⁴ Bacchylide 5, 5-8 et 15-17 ; voir aussi le vers 101, où *humneîn* se réfère plus précisément à l'hymne à Zeus qu'exige la victoire d'Hiéron aux Jeux olympiques. Les différentes étymologies proposées dans l'Antiquité pour *húmnos* sont analysées par W. D. Furley, J. M. Bremer, *Greek Hymns*, 2 vol., Tübingen, Mohr Siebeck, 2001, I, p. 8 ; et la métaphore du tissage poétique fait l'objet de l'étude exhaustive de J. Assaël, « Tisser un chant d'Homère à Euripide », *Gaia* 6, 2002, p. 145-168.

³⁵ Bacchylide 9, 1-8 et 66-67 ; voir aussi le vers 63 où *húmnos* désigne sans doute l'épinicie elle-même ; on lira à ce propos le commentaire de H. Maehler, *Die Lieder des Bakchylides. Erster Teil. Die Siegeslieder II. Kommentar*, Leiden, Brill, 1982, p. 149-152 et 168-169.

chanter la prospère Athènes³⁶. Ainsi *húmnos* peut désigner aussi bien l'ensemble des formes poétiques incluses dans le *mélos* que la forme particulière de l'épinicie ou celle du dithyrambe. Dans l'invocation ouvrant un autre chant de victoire, la Muse Cléiô, la Muse de la célébration poétique, est dénommée, par l'intermédiaire d'un probable néologisme, « maîtresse des hymnes » (*humnoánassa*)³⁷.

Il en va de même chez Pindare qui offre un large usage autant de la forme substantivée *húmnos* que de la forme verbale *humneîn*. On se limitera ici, pour les épinicies, aux occurrences intervenant dans des expressions d'ordre performatif. Par exemple, l'adresse du poète à son cœur qui ouvre la célèbre première *Olympique* débouche sur une affirmation de l'ordre de l'acte de langage, et donc de l'acte de chant. Dans le passage du singulier au pluriel, le *je* poétique dit son intention de célébrer à haute voix (*audásomen*, dans une forme du futur « performatif » ou du subjonctif) le concours d'Olympie. Le produit de cette proclamation auto-référentielle c'est l'« hymne » à la large portée (*ho polúphatos húmnos*) ; il célèbre autant Zeus, le fils de Cronos, que la maison bienheureuse d'Hiéron qui règne sur la Sicile et à qui le poème est consacré. Dans une *Olympique* encore, la septième, consacrée à la victoire d'un athlète de Rhodes, le poète décrit de manière auto-référentielle son arrivée sur l'île de Rhodes, *hic et nunc*, en compagnie de l'athlète victorieux. Cette arrivée en partie métaphorique correspond à celle du chant de nectar versé par les Muses et comparé, en guise de prélude, à une coupe de vin circulant au symposion ; l'arrivée du *je* poétique est accompagnée d'un chant célébrant Rhodos qui est la fille d'Aphrodite et la jeune épouse de Soleil, puis l'athlète et son père pour leurs victoires respectives à Olympie et à Delphes, auprès de l'Alphée et de la source Castalie. *Katéban* (...) *humnéon* : « j'ai débarqué (à Rhodes) en chantant ». Au terme du poème, Zeus le père est invoqué pour conférer des honneurs et à la valeur de l'athlète victorieux et à « l'institution du chant (*húmnos*) pour les victoires à Olympie », selon la norme³⁸. À nouveau le terme désigne l'épinicie qui est en train d'être chantée.

On pourra ajouter, par exemple, le début de la première *Néméenne* : « Vénérable reposoir de l'Alphée, rameau de l'illustre Syracuse, Ortygie, séjour d'Artémis sœur de Délos, mon chant (*húmnos*) mélodieux part de toi pour faire l'éloge grandiloquent des chevaux rapides comme le vent et rendre grâce à Zeus de l'Etna ». Autre prélude d'ordre performatif, celui offert par la troisième *Olympique* :

Plaire aux Tyndarides hospitaliers et,
aux belles boucles, à Hélène,
en glorifiant la fameuse Agrigente, tel est mon vœu (*eúkbomai*).
De Théron, pour sa victoire Olympique,
j'ai dressé l'hymne (*húmnon*), pour leurs pieds inlassables,
de ses chevaux la fine fleur. La Muse ainsi s'était
placée près de moi³⁹.

³⁶ Bacchylide 19, 1-11. Pour les métaphores de l'artisanat dans la désignation poétique de la composition en vers, voir la référence bibliographique donnée supra note 9. Une équivalence entre *humneîn* et *mélos* se trouve chez Alcman dans le fr. 3, 5 Page-Davies = 26, 5 Calame: cf. supra note 10 ; on verra aussi l'expression *húmneîn Phrígion mélos* dans le très bref fr. 212 Page-Davies de Stésichore.

³⁷ Bacchylide 12, 1-3. Dans le corpus des vers à nous être parvenus du poète de Céos on trouvera encore d'autres emplois des termes *húmnos* et *humneîn*.

³⁸ Pindare, *Olympique* 1, 1-11 et 7, 13-19 et 87-90 (voir aussi la forme du futur performatif au vers 20 : *etheléso diorthásai lógon*, « j'entends maintenant redresser un discours ») ; cf. B. Gentili *et al.*, *Pindaro. Le Olimpiche*, p. 355-359, p. 479-481 et p. 488-489.

³⁹ Pindare, *Néméenne* 1, 1-6 et *Olympique* 3, 1-4 (trad. Michel Briand).

Même la quatrième *Pythique*, avec son caractère narratif exceptionnellement développé ressortit, de manière auto-référentielle, au champ sémantique de l'*húmnos*. Appelé au début du poème à séjourner « aujourd'hui » même auprès d'Arcésilas le roi de Cyrène et le vainqueur à la course des quadriges à Delphes, la Muse est chargée d'animer le souffle des « hymnes » chantant l'oracle pythique qui a enjoint Battos, le fondateur de Cyrène, de quitter Théra pour coloniser la féconde Libye. On pourrait multiplier les exemples. L'essentiel est d'insister sur le fait que dans tous les emplois mentionnés le terme *húmnos* se réfère au chant de victoire, à l'épinicie qui est en train d'être chantée et dansée, en général par un groupe choral de jeunes gens⁴⁰.

Mais l'autoréférence performative par les formes de *húmnos/humneîn* n'est pas réservée aux seuls chants de la victoire athlétique. Toujours chez Pindare, la forme du futur performatif *humnésomen* se trouve, sur le mode interrogatif, dans le fragment d'un poème évoquant les figures fondatrices de Thèbes : il est précisément classé dans le livre des hymnes. Et, de manière sans doute plus inattendue, dans un fragment de parthénée, c'est un *je* poétique féminin qui affirme, de manière performative : « Je vais chanter (*humnésō*) le fils de Pagondas, ma tête de jeune fille couronnée de fleurs » ; et ce chant choral de procession s'inscrit, comme acte de culte, dans la séquence rituelle de la daphnéphorie thébaine dédiée à Apollon Isménios, dans le présent de la performance du poème. Dès lors on ne s'étonnera pas de trouver une forme de *humneîn* dans un parthénée, au texte malheureusement très fragmentaire, d'Alcman, le poète spartiate. Les quelques lettres de cet incipit poétique déjà cité renvoient à une invocation aux Muses qui probablement invitent les jeunes filles du groupe choral à chanter (*humnoisân*) « un beau *mélōs* », dans un contexte où apparaît aussi le terme *aoidá* ! Par ailleurs, quelques vers du même poète, dans le prélude d'un chant dont on ignore la forme, invoquent la Muse Calliope. La fille de Zeus est priée d'initier les paroles pleines de charme tout en inspirant le désir au chant (*húmnos*) et la grâce au chœur⁴¹. On peut se demander si ces vers introductifs ne présentent pas les trois composantes du *mélōs* : les paroles chantées, la mélodie (instrumentale) et le rythme chorégraphique. À vrai dire, un emploi parallèle de *húmnos* dans le sens restreint de mélodie, qui serait l'équivalent de la signification restreinte de *mélōs* lui-même, manque encore.

Un aeídein mélíque

Non pas que *aeídein* et *aoidé* soient absents du champ de l'épinicie. Nous limitant à nouveau aux expressions à valeur performative, revenons à Pindare. Débutant par une évocation des grandes figures divines et héroïques qui ont marqué l'histoire de Thèbes, la septième *Isthmique* débouche sur l'éloge de Strépsiade le Thébain, victorieux au pancrace, et de son oncle, mort au combat. Les remarques finales sur fragilité de la condition de mortel et sur la nécessité de ne pas outrepasser les limites assignées à l'homme sont introduites par la forme du futur performatif *aeísomai* : « je vais chanter en ornant ma chevelure de couronnes ». Plus simplement, aussi bien dans la dixième *Néméenne* que dans la deuxième *Isthmique*, l'acte de chant correspondant à la performance du poème présent est exprimé par la forme *aeído*, « je chante ».

⁴⁰ Pindare, *Pythique* 4, 1-9 ; ce poème à une épinicie exceptionnellement narrative est commenté par B. Gentili et al., *Pindaro. Le Pitiche*, Milano, Mondadori, 1995, p. 426-430 ; quant aux termes de la controverse autour de la performance « monodique » ou chorale des épinicies de Pindare, voir les indications données in C. Calame, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Paris, Les Belles Lettres, 2011 (2^e éd.), p. 96-98.

⁴¹ Alcman fr. 3, 1-6 Page-Davies = 26, 1-6 Calame (cf. supra note 10) et fr. 27 Page-Davies = 84 Calame ; voir le commentaire que j'ai donné de ces vers (C. Calame, *Alcman*, 1983, p. 397-399 et p. 462-465).

Je chante ce qui est familier à la divinité
et à qui lutte pour atteindre la tête des combats suprêmes

Et :

« Argent, argent, c'est l'homme » affirma (Aristodème)
quand il perdit tant ses biens que ses amis.
Mais tu es sage, et je chante (*aeído*) la victoire hippique renommée
que sur l'Isthme Poséidon a accordée à Xénocrate⁴².

Dans les deux cas, le chant en performance, *hic et nunc*, porte autant sur la victoire athlétique que sur la divinité qui l'a favorisée.

Quant à *aeído*, il peut être employé dans les *Épinicies* de Pindare avec son sens très générique de « chant » comme au début de la onzième *Néméenne*. Hestia, la déesse du foyer, y est invitée à recevoir en son sanctuaire de Ténédos l'athlète vainqueur aux Jeux néméens. La déesse y est honorée par des libations, par la graisse des victimes sacrificielles, par des banquets et par le chant (*aeída*) accompagné sur la lyre. À son tour, loué par les discours (*lógois*) élogieux de ses concitoyens, le vainqueur y sera célébré par des chants (*aeídaís*) doux comme le miel. Le terme renvoie donc aussi bien aux chants de culte honorant Hestia en son sanctuaire qu'aux chants d'éloge épinicique à l'occasion d'une victoire aux jeux panhelléniques. Il en va en somme de même au début de la quatrième *Olympique* où Zeus est invoqué alors qu'il est célébré par les danses et le chant (*aeída*) des Heures, accompagné sur la phorminx. Mais ce chant divin induit le chant du poète qui, sous l'égide des Charites, prend la forme du chant de processions chorale pour célébrer un vainqueur sicilien : *tónde kámon*, « ce cortège-ci », dans une expression que Pindare emploie parfois dans les *Épinicies* pour désigner le chant choral présent, en performance. Quant à elle, la troisième *Néméenne* s'ouvre sur une supplication adressée à la Muse auguste : « notre mère », la Muse est appelée à intervenir à Égine pour inspirer les groupes choraux (*kámoi* !) des jeunes gens, impatients d'écouter la voix de la déesse, car « la victoire au jeu (*aethlonikía*) plus que toute chose aime le chant (*aeída*) »⁴³. On pourrait multiplier les exemples.

On remarquera encore que dans la deuxième *Isthmique* l'emploi de la forme auto-référentielle et performative *aeído* est repris, en conclusion au poème, dans un geste poétique de deixis verbale qui désigne le chant d'éloge comme *toúsde húmnous*. Par ailleurs, les strophes de prélude à la neuvième *Néméenne*, font de *aeída* et de *húmnos* des synonymes. Dans une adresse de délégation chorale fréquente dans la poésie mélique, le *je* poétique invite les choreutes à accomplir le chant présent : « Exécutez donc le chant aux douces paroles » (*all'epéon glukèn húmnon prásete*). Après une maxime quant à la nécessité pour les bienfaits des hommes d'échapper au silence, le chant d'éloge que requièrent les hauts faits des mortels est désigné en tant que « chant (*thespesía epéon aeída*) aux divines paroles qui proclame les exploits ». Le chant se poursuit, *hic et nunc*, par un appel à la lyre et à l'aulos pour évoquer la mémoire de la fondation des Jeux néméens par Adraste, le roi d'Argos. De plus, la septième *Isthmique*, citée pour un emploi de la forme performative *aeísomai*, fait suivre l'appel initial à la ville de Thèbes, d'un appel que le *je* poétique s'adresse à lui-même : il s'agit maintenant de chanter en chœur la force et la beauté de l'athlète victorieux dans un

⁴² Pindare, *Isthmique* 7, 37-39 ; *Néméenne* 10, 31-33 ; *Isthmique* 2, 11-15.

⁴³ Pindare, *Néméenne* 11, 1-9 et 17-18 ; *Olympique* 4, 1-9 (cf. B. Gentili *et al.*, *Pindaro. Le Olimpiche*, Milano, Mondadori, 2013, p. 432-435) ; *Néméenne* 3, 1-8. Pour la référence du terme *kámos* au poème de célébration chorale en performance, on verra la bonne étude de P. Agócs, « Performance and genre. Reading Pindar's *kámoi* », in *Reading the Victory Ode*, dir. P. Agócs, C. Carey et R. Rawles, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 191-223.

chant (*húmnos*) à la douce mélodie (*hadumélos*). Ainsi les termes *aeídein*, *húmnos*, *mélos* et finalement *kômos* concourent tous les quatre à désigner l'épiniécie en performance ! Et l'on citera comme dernier exemple de recoupement entre *aoidé* et *húmnos* la sixième et très brève *Épiniécie* de Bacchylide. Dans le présent de la performance de l'épiniécie pour un athlète de Céos vainqueur à Olympie, le chant (*húmnos*) est prononcé par la Muse Uranie, qui règne sur les chants (*anaxímolpos*) ; c'est ainsi que, par des chants (*aoidaís*), sont honorées la victoire de l'athlète et la renommée de Céos ; et cela par référence aux performances chantées (*áeisan*) que suscitèrent à Olympie des victoires remportées précédemment par des athlètes de Céos⁴⁴.

L'emploi conjugué des deux termes *aoidé* et *aeídein* n'est pas limité à l'épiniécie. Pour ne prendre que ces exemples, la partie auto-référentielle du parthénée de Pindare déjà allégué est marquée par deux formes du futur performatif. Après avoir déclaré (au singulier) qu'elles s'apprentent à chanter (*humnéso*) la famille d'Aioladas la tête couronnée de fleurs, les jeunes filles du groupe choral profèrent leur intention d'« imiter » par leurs chants (*mimésom' aoidaís*), au son de l'aulos, la voix des Sirènes. Pour rester dans la forme poétique du parthénée, dans la strophe initiale du fragment d'Alcman déjà cité, l'exécution par les jeunes filles du chant à la belle mélodie (*humnioisân mélos*) semble faire écho au chant (*aoidâ*) inspiré ou chanté par les Muses qu'évoque le premier vers du poème. Enfin dans la description chantée par Sappho des noces d'Hector et d'Andromaque, le cortège des jeunes époux vers Ilion est accompagné par la performance d'un chant sacré (*áeidon mélos ágnon*) des jeunes filles au son de l'aulos et de la cithare à la douce mélodie (*adumélos*) alors que les hommes chantent le péan tout en célébrant (*úmnen*) Hector et Andromaque semblables aux dieux : convergence ici, du point de vue lexical et du point de vue de la performance chorale, de *aeídein*, de *húmnein* et de *mélos* dans ses deux acceptions !⁴⁵.

Molpé/mélpein : chants choraux

Mais la qualification de la Muse Uranie comme *anaxímolpos* fait entrer un troisième terme dans le champ lexical du chant mélique et singulièrement de l'épiniécie⁴⁶ : *molpé* avec les formes verbales renvoyant à la pratique musicale correspondante, *mélpein* et surtout *mélpesthai*, à la forme du moyen.

Pour ne se référer qu'aux passages déjà allégués, dans la scène initiale de l'*Iliade*, l'exécution chantée du péan par le groupe des jeunes Achéens est autant un *aeídein* qu'un *mélpein* : les *koúroi* chantent le beau péan, en célébrant (*mélponteis*) celui qui frappe au loin par un chant (*molpé*) destiné à apaiser le dieu. Mais, impliquant à la fois le chant et la danse, le terme n'est pas réservé à l'unique exécution chorale comme pourrait le faire penser, dans l'*Iliade* toujours, l'allusion à l'amour qu'Hermès ressentit pour la belle Polymélé en la voyant associée aux évolutions chorales des jeunes filles chantant et dansant (*melpoméneisin*) dans le chœur d'Artémis. La performance aédique qui agrmente le repas de noces organisé par Ménélas et Hélène pour leur fille Hermione et qui coïncide avec l'arrivée à Sparte de Télémaque et de Pisistrate est désignée par le verbe *mélpesthai* ; soutenu par les évolutions chorégraphiques de deux danseurs qui initient un chant désigné comme *molpé*, l'« aède divin » lui-même chantait (*emélpeto*) en s'accompagnant sur la phorminx. Même si

⁴⁴ Pindare, *Isthmique* 2, 43-45 ; *Néméenne* 9, 1-7 ; *Isthmique* 7, 20-22 ; Bacchylide 6 ; cf. H. Maehler, *Die Lieder des Bakchylides*, 1982, p. 127-132.

⁴⁵ Pindare fr. 94b, 6-17 Snell-Maehler ; Alcman fr. 3, 1-5 Page-Davies (cf. supra note 40) ; Sappho fr. 44, 23-24, avec par exemple le commentaire de Ford, 2006, p. 291-296. Pour l'occurrence de la forme *aeísate* dans un vers certainement issu d'un parthénée, voir encore d'Alcman le fr. 11, 10 Page-Davies = 24 c Calame.

⁴⁶ Bacchylide 6, 4 (cf. supra note 44).

l'exécution du chant n'est pas chorale, on retrouve dans cette description, comme on l'a déjà relevé, les trois composantes du *mélôs* : chant, danse, mélodie instrumentale⁴⁷.

Indépendamment de la très hypothétique relation étymologique qui pourrait exister entre *mélpein* et *mélôs*, on ne s'étonnera pas de trouver dans les différentes formes de la poésie mélique un large éventail d'usages des termes *molpé/mélpein*. À commencer par l'épiniécie composée par Bacchylide pour la victoire au Jeux néméens d'un athlète d'Égine. Le poète y évoque une jeune fille de l'île qui danse comme une jeune biche au milieu de ses compagnes. Couronnées de fleurs ces jeunes filles chantent en chœur (*mélpousi*) la Nymphé Égine, maîtresse d'un sol hospitalier, puis Endéis aux bras de rose qui, s'étant unie à Éaque le fils d'Égine, engendra Pélée et Télamon pères des plus insignes protagonistes de la guerre de Troie. Cet emploi de *mélpein* pour signifier une célébration chorale des figures héroïques fondatrices de l'île d'Égine est d'autant plus significative que cette longue épiniécie débouche sur un appel aux jeunes gens qui sont en train de la chanter, à célébrer choralement (*mélpet' à néoi*) l'athlète vainqueur. *Mélpein* désigne donc aussi bien le chant de la célébration chorale au temps des héros que la performance chorale actuelle, par des jeunes filles dans le passé héroïque, par des jeunes gens dans le présent de la célébration rituelle⁴⁸.

Quant à Pindare, ce n'est qu'exceptionnellement qu'il réserve le terme *molpé* à la désignation de l'épiniécie en train d'être chantée. C'est en particulier le cas de la première *Olympique* quand, au terme de l'épiniécie le poète prête sa voix au chœur pour proférer : « Il tient à moi de couronner par un chant (*molpé*) au rythme éolien et sur un air équestre cet homme illustre. » C'est une victoire à Delphes du même Hiéron de Syracuse qui est chantée dans la troisième *Pythique*. Si le chant d'éloge s'achève sur l'affirmation gnominique de la permanence conférée à la valeur par les « chants glorieux » (*kleinaîs aoidaîs*), si l'épiniécie présente dans sa performance actuelle est désignée par le terme *kômos*, la prière que le *je* poétique affirme, de manière performative, vouloir adresser à la Mère des montagnes chère à Pindare est assortie de l'évocation des chants choraux (*mélpontaî*) que lui consacrent, à elle et à Pan, les jeunes filles de Thèbes. Et le même poème de victoire évoque encore les Muses au diadème d'or chantant (*melpomenân*) sur le Mont Pélion des chants qui furent accordés aussi bien à Pélée qu'à Cadmos⁴⁹.

Pour *molpé*, l'*Olympique* 6 offre un autre emploi du terme dans le contexte de l'épiniécie. Dans ce poème à la polyphonie énonciative frappante, le chant est confié à un messenger auquel les scholies attribuent le rôle de « maître du chœur » ; il est ainsi décrit non seulement comme le « bâton des Muses à la belle chevelure », mais aussi comme un « cratère rempli de chants (*aoidân*) sonores ». Parmi ces chants figure l'épiniécie présente, exécutée à Syracuse au moment où est reçu le cortège (*kômos*) de l'athlète chanté. L'occasion s'offre donc pour chanter le tyran de la cité, Hiéron qui honore Déméter et Zeus Êtnéen, lui le tyran familier de la lyre et des chants (*molpaî*) aux douces paroles ; parmi ces chants, les différentes épiniécies composées par le poète de Thèbes pour le tyran de Syracuse. Mais ce n'est pas tout : en prélude à cette scène fameuse de délégation chorale, le *je* poétique dit boire, au présent ou au futur (performatif), l'eau de la source Thébé tout en tissant le chant (*plékôn húmnon*) bien ouvragé qui célèbre des combattants valeureux. Dans la

⁴⁷ Homère, *Iliade* 1, 472-474 (cf. supra note 13) ; *Iliade* 16, 180-185 ; *Odyssée* 4, 15-22 (cf. supra note 27).

⁴⁸ Bacchylide 13, 83-99 et 190-198 ; pour une analyse de détail de ces vers, je renvoie à mon étude de 1977 : I, 163-164 ; on trouvera consignées dans la note 234 tous les renvois bibliographiques de rigueur quant à la controverse sur la relation étymologique de *mélpein* avec *mélôs*.

⁴⁹ Pindare, *Olympique* 1, 100-103 (pour le sens des termes musicaux employés dans ces vers, on verra le commentaire de B. Gentili *et al.*, *Pindaro. Le Olimpiche*, p. 384-385) ; *Pythique* 3, 114-115, 73, 77-79 et 86-92 (sur ces différents passages le commentaire de B. Gentili *et al.*, *Pindaro. Le Pitiche*, p. 424-425, p. 416-419 et p. 420-422 est indispensable).

succession des termes *húmnos*, *aidé*, *kémos* et finalement *molpé* moment de la composition poétique, moment de son transfert poétique de Thèbes à Syracuse, arrivée du vainqueur chanté et performance du chant viennent coïncider dans la performance de l'épiniéc chantée choralement, *hic et nunc*, dans la cité d'Hiéron. Conclusion du poème : « Toi, seigneur [...], époux d'Amphitrite au la conque d'or, fait croître la fleur charmante de mes chants (*húmnos*) »⁵⁰.

Mais *molpé* est aussi le chant de la destinataire de l'un des poèmes du souvenir de Sappho, un chant qui réjouissait la jeune Atthis, dévorée à cette évocation par le désir amoureux⁵¹. Et dans l'un des péans de Pindare, *molpaí* au pluriel renvoie aux chants célébrant Apollon à Délos alors qu'à Delphes le dieu est chanté par un chœur de jeunes filles. Ce groupe choral est mis en scène dans un autre péan, destiné à une exécution à Delphes ; le poème décrit les jeunes filles qui souvent, auprès de l'omphalos ombragé, chantent le fils de Létô en frappant le sol de leurs pieds rapides⁵².

En tant que chant choral, la forme du dithyrambe elle-même relève de la pratique du *mélpesthai*. Écoutons une dernière fois Pindare dans le prélude d'un dithyrambe destiné aux Athéniens :

Rejoignez le chœur ici (*Deúte en khóron*), dieux olympiens (...)
 Recevez des couronnes tressées de violettes
 et des chants (*aidán*) cueillis au printemps.
 Voyez, avec éclat je commence par Zeus
 pour poursuivre mon chemin accompagné de chants (*aidán*)
 vers le dieu qui connaît le lierre,
 Bromios que nous mortels appelons le Retentissant,
 nous qui chantons (*melpóménos*) le fils du père suprême
 et de la plus grande des femmes cadméennes.

Et cette strophe initiale s'achève sur l'évocation de la voix des chants méliques (*meléon*) répondant au son des *auloi* et des chœurs qui vont à la rencontre de Sémélé⁵³.

FORMES POÉTIQUES ET PERFORMANCES CHANTÉES

Du point de vue de la préhistoire de l'ode, le moins que l'on puisse dire est que l'emploi de *aidé* n'est limité ni à la désignation des épiniécies ni au vaste champ des formes poétiques chantées relevant du *mélós* et du *mélpesthai*. Chantées et dansées sur un accompagnement instrumental en tant qu'arts et pratiques de la voix et du corps, ces formes poétiques sont parfois placées par leurs poètes sous une étiquette générique spécifique, à la définition large et souple, tels le péan, le dithyrambe, l'hyménée ou le thrène. Ces appellations de l'ordre du genre poétique renvoient à des circonstances d'énonciation spécifiques et variées,

⁵⁰ Pindare, *Olympique* 6, 83-99 et 103-105, dans des vers complexes à lire à nouveau à l'aide du commentaire de B. Gentili et al., *Pindaro. Le Olimpiche*, p. 467-472. Dans l'étude de 2009, p. 19-26, j'ai tenté de décrire l'extraordinaire polyphonie énonciative qui porte ces vers de poésie appliquée. Dans la *Néméenne* 1, 20, la forme participiale *melpóménos* est assumée par le *je* poétique pour désigner la performance de l'épiniéc présente.

⁵¹ Sappho fr. 96, 5 Voigt ; voir aussi le fr. 27, 5 Voigt (*mélpesthai*), dans un contexte matrimonial.

⁵² Pindare, fr. 52b, 96-102 Snell-Maehler, puis fr. 52f, 15-18 Snell-Maehler ; voir aussi pour les chants (*molpaí*) le petit fr. 232 Page-Davies de Stésichore ainsi que, également dans un contexte apollinien, le fr. 4, 55-56 Snell-Maehler de Bacchylide (dans un péan destiné à Apollon Pythien).

⁵³ Pindare, fr. 75, 1-12 et 18-19 Snell-Maehler ; sur l'usage en contexte des mots grecs indiqués, voir le commentaire de S. Lavecchia, *Pindaro. I ditiambi. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Roma – Pisa, Ateneo, 2000, p. 254-272.

fortement ritualisées. Du point de vue de l'énorme production et tradition de poésie chantée et rituelle de la Grèce préclassique, ces chants souvent choraux impliquent autant de la part des poètes que de leurs publics une compétence en formes et genres chantés. Musicales et ritualisées, leurs performances jouent un rôle déterminant dans le développement politique, religieux et culturel des petites communautés civiques en plein développement dans la Grèce préclassique. De l'ordre de la diction poétique, de la mémoire « mythologique » et du savoir institutionnel, cette compétence en formes poétiques chantées se réalise dans des performances peu normatives ; elles varient selon le savoir-faire des poètes qui assument la composition de ces chants, suivant les circonstances institutionnelles et rituelles locales, et selon la tradition héroïque et la culture du chant propre à chaque cité.

BIBLIOGRAPHIE

- AGÓCS, P., « Performance and genre. Reading Pindar's *kêmoi* », in, *Reading the Victory Ode*, dir. P. Agócs, Ch. Carey, R. Rawles, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 191-223.
- ALEXANDRE, D. (et al.), « Ode », in *Dictionnaire raisonné de la caducité et temporalité des genres littéraires*, dir. S. Neiva & A. Montandon, Genève, Droz, 2014, p. 559-569.
- ALEXIOU, M., *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham – Boulder – New York – Oxford, Rowman & Littlefield, 2002 (2^e éd. ; 1^{ère} éd. : 1974).
- ASSAËL, J., « Tisser un chant d'Homère à Euripide », *Gaia* 6, 2002, p. 145-168.
- AUSTIN, John L., *How to Do Things with Words*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1975 (2^e éd. ; 1^{ère} éd. : 1962).
- BENVENISTE, É/, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- BIERL, A., « Demodokos' Song of Ares and Aphrodite in Homer's *Odyssey* (8.266-366) : An Epyllion ? Agonistic Performativity and Cultural Metapoetics », in *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*, dir. M. Baumbach & S. Bär, Leiden – Boston, Brill, 2012.
- BOURDIEU, P., « Le langage autorisé. Note sur les conditions sociales de l'efficacité du discours », *Actes de la recherche en sciences sociales* 5/6, 1975, p. 183-190 ; mis à jour dans *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001, p. 159-173.
- CALAME, C., « Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 17, 1974, p. 113-128.
- , *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 vol., Roma, Ateneo, 1977.
- , *Alcman. Introduction, texte critique, témoignages, traduction et commentaire*, Roma, Ateneo, 1983.
- , « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature* 111, 1998, p. 87-110 (repris dans *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*. Grenoble, Millon, 2008, p. 85-106).
- , « Interprétation et traduction des cultures. Les catégories de la pensée et du discours anthropologique », *L'Homme* (Paris) 163, 2002, p. 51-78.
- , « Identités d'auteur à l'exemple de la Grèce classique : signatures, énonciations, citations », in *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, dir. C. Calame & R. Chartier, Grenoble, Jérôme Millon, 2004, p. 11-39.
- , *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- , « Identifications génériques entre marques discursives et pratiques énonciatives : pragmatique des genres "lyriques" », in *Le savoir des genres*, dir. R. Baroni & M. Macé, Rennes, La Licorne, 2006, p. 35-55.
- , « Fra racconto eroico e poesia rituale : il soggetto poetico che canta il mito (Pindaro, *Olimpica* 6) », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 121, 2009, p. 11-25.
- , *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Paris, Les Belles Lettres, 2011 (2^e éd.).
- , *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Paris, Gallimard, 2015.
- , « Sujet de désir et sujet de discours foucaaldiens. La sexualité face aux relations érotiques de Grecques et Grecs », in *Foucault, la sexualité, l'Antiquité*, dir. S. Boehringer & D. Lorenzini, Paris, Kimé, 2016, p. 99-118.
- CANNATA FERA, M., *Pindarus. Threnorum fragmenta*, Roma, Ateneo, 1990.
- CONTIADES -TSITSONI, E., *Hymenaios und Epithalamion: das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik*, Stuttgart, Teubner, 1990.
- DAUVOIS, N., *La vocation lyrique. La poétique du recueil lyrique en France à la Renaissance et le modèle des Carmina d'Horace*, Paris, Garnier, 2010.

- ERCOLANI, A., *Esiado. Opere e giorni*, Roma, Carocci, 2010.
- FORD, A., « The Genre of Genres : Paean and *Paian* in Early Greek Poetry », *Poetica* 38, 2006, p. 277-296.
- FURLEY, W. D., BREMER, J. M., *Greek Hymns*, 2 vol., Tübingen, Mohr Siebeck, 2001.
- GENTILI, B., *et al.*, *Pindaro. Le Pitiche*, Milano, Mondadori, 1995.
- , *Pindaro. Le Olimpiche*, Milano, Mondadori, 2013.
- HARVEY, A. E., « The Classification of Greek Lyric Poetry », *Classical Quarterly* 5, 1955, p. 157-175
- KÄPPEL, L., *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin – New York, de Gruyter, 1992.
- KOWALZIG, B. et WILSON, P., « Introduction : The World of Dithyramb », in *Dithyramb in Context*, dir. B. Kowalzig & P. Wilson, , Oxford, Oxford University Press, 2013.
- LAVECCHIA, S., *Pindaro. I ditirambi. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Roma – Pisa, Ateneo, 2000.
- LE MEUR-WEISSMAN, N. « Les dithyrambes de Pindare et de Bacchylide sont-ils des hymnes ? », in *Hymnes de la Grèce antique. Approches littéraires et historiques*, dir. R. Bouchon, P. Brillet-Dubois, N. Le Meur-Weissman, Lyon, Maison de l’Orient et de la Méditerranée, 2012, p. 80-103.
- MAEHLER, H., *Die Lieder des Bakchylides. Erster Teil. Die Siegeslieder II. Kommentar*, Leiden, Brill, 1982.
- MURRAY, P., *Plato on poetry. Ion ; Republic 376e-398b9 ; Republic 595-608b10*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- NAGY, G., *Homer the Preclassic*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 2010.
- PELETIER DU MANS, J., *L’Art poétique, reparté en deux livres*, Lyon, Ian de Tournes & Guil. Gazeau, 1555.
- PEPONI, A. E., « Chorea and Aesthetics in the Homeric *Hymn to Apollo*: The Performance of the Delian Maidens (lines 156–64) », *Classical Antiquity* 28, 2009, p. 39–70.
- PERCEAU, S., *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l’épopée homérique*, Louvain – Paris – Dudley MA, Peeters, 2002.
- PIERRE, M., « Quand les commentaires font le genre : les *Carmina* d’Horace et l’invention de l’“ode” de l’Antiquité au Moyen-âge » in *Pragmatique du commentaire*, dir. J.-F. Cottier, C. Delattre, S. Kefallonitis, M. Ribreau, J. Soler, E. Valette, Turnhout, Brepols, coll. « Antiquité et Sciences Humaines. La traversée des Frontières », à paraître.
- SEARLE, J. R., *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- SEGAL, Ch., *Singers, Heroes and Gods on the Odyssey*, Ithaca NY – London, Cornell University Press, 1994.