

Bruno Cany

## *Thespis* dans le dispositif de la parole aédique\*

Nous avons à notre disposition quatre mots pour cerner le dispositif de la poésie homérique : *o aoidos*, « le chanteur », *ê Mousa*, « la Muse », *ê Mnêmosunê*, « la Mémoire », et *pro eonta*, « le passé » ou plus exactement *ce qui est avant*. Quatre mots qui sont comme les ruines du dispositif de la plus ancienne parole poétique connue en Occident. Or l'état de ces ruines nous renseigne sur ceci : L'Aède chante à ses contemporains le passé mythologique et divin ; serviteur d'Apollon, sa fonction est d'articuler l'espace socio-politique à l'espace religieux par l'actualisation de ce passé divin. Fille de *Mnêmosunê*, la Muse, est servante d'Apollon ; sa fonction est de transmettre aux hommes, par l'aède qu'elle inspire la connaissance de ce même passé. Tandis que la Mémoire est la faculté et l'acte, tout autant que la personnification détentrice de la connaissance de ce passé divin. Enfin, le Passé, matière originelle et sans substance, est cet espace transcendantal où évoluent les dieux et les héros que la parole inspirée actualise pour fonder le présent humain.

D'autre part, la poésie homérique est un art traditionnel, où l'aède n'est pas perçu en tant qu'auteur mais comme fonction poétique : il est celui qui s'efface devant la Muse après qu'il l'a appelé<sup>1</sup>. Or, au cœur même de la performance vocale, le dispositif poétique traverse deux dimensions qui sans cesse se recourent : la dimension théologique, qui instaure une communication à double sens entre le monde des dieux et celui des hommes, et la dimension socio-politique, où la refondation de l'institution politique trouve son assise dans l'actualisation du passé mythologique.

### *L'Aède, voix des dieux et parole des hommes*

Cette double fonction, qui situe l'aède à la jonction des sphères divine et humaine, fait de lui un être à double face. Dans la représentation socio-politique, il est celui qui chante, ou plus certainement même psalmodie ses propres variations du grand récit collectif et mythologique en s'accompagnant de la « cithare aux sons clairs » ; il est donc un chanteur, plus précisément un improvisateur de chants, et un musicien. Dans la représentation religieuse, il dépend d'Apollon, le dieu principe de toute harmonie et de toute beauté : d'abord, en tant que musicien, il est disciple du dieu citharède ; ensuite, en tant que chanteur, il est disciple des Muses, elles-mêmes servantes de l'Archer.

A la fin du VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. les fonctions politique et religieuse ne sont plus incarnées dans la seule personne du roi-prêtre, et c'est à l'aède qu'il incombe d'en assurer la jonction. Ce rôle, essentiel à la cohésion du groupe, est l'une des raisons qui impose au

---

(\*) Extrait (remanié pour *Po&sie*) d'un ouvrage à paraître prochainement.

chanteur de n'être, au sein même de sa propre variation que cette bouche qui, simultanément, fait entendre la Voix des dieux et la Parole des hommes.

En fait les raisons de cet effacement sont multiples : rejet du moi individualiste, participation à une parole traditionnelle et au mécanisme de l'inspiration... Sans oublier que la raison théologico-politique, invoquée ici, a pour corollaire une raison poético-pragmatique, étant donné que la parole aédique n'est à aucun moment la parole privée du chanteur, mais celle, publique, de tous ceux qui sont présents à sa profération et, par-delà, de l'humanité tout entière. La parole du chant héroïque, parole sans sujet, est celle de notre humanité même ; le dire y est pensé comme actualisation d'un savoir, d'un dit mythologique, que tous partagent. Et comme telle, elle est l'une des deux conditions de possibilité de la *catharsis* homérique, puisque la purgation, l'oubli des soucis liés à la condition humaine, implique l'universalisation du processus ; car, pas plus dans la réception que dans l'émission de la parole poétique, l'homme archaïque ne s'appréhende comme individu. Toujours il se pense comme partie du groupe ; et la purgation de sa propre difficulté d'exister passe par celle de tous les membres de la communauté.

Or c'est par le *logos* lui-même, qui à l'origine signifie la « parole », « l'expression de la pensée », que cet effacement de l'aède est rendu possible. Les *logoi*, dit Homère, sont séduisantes et elles charment les humains. Ainsi si « penser est commun à tous », comme le dira Héraclite<sup>2</sup>, alors cette parole, sans laquelle il ne saurait y avoir de pensée, est également commune à tous. Le *logos* n'est peut être pas encore la « raison », mais en tant que « parole » il prétend déjà, via la « pensée », *phronêsis*<sup>3</sup>, à l'universel, puisque penser c'est partager avec tous les hommes la pensée, même si tous ne pensent pas, et que c'est par la parole que la pensée se partage. Il est alors tentant d'imaginer que lors de ces fêtes la pensée est, comme le « festin », *à part égale pour tous*. Car si la parole, en tant que nom d'action partagée par tous, nous fait accéder à l'universel, c'est parce que la « pensée », le dit du dire, n'est pas celui du chanteur, mais celui du dieu, dont le chanteur est le médiateur. Le chanteur médiatise la « voix divine », *ossa*<sup>4</sup>, dans la parole des hommes, *logos*. Nous touchons là à la seconde condition de possibilité de la *catharsis* héroïque : pour que tous les hommes puissent, à travers la variation du chanteur, s'associer en un dire purificateur commun, il est nécessaire que son dire, sa voix, soit transcendant.

L'aède est donc un homme de parole à la « voix divine » (c'est-à-dire qu'il a la voix des dieux) ; et sa fonction socio-religieuse est de dire le vrai sur le passé mémorable et fondateur.

Tournée exclusivement vers le Passé, cette parole de vérité aédique (*epos*) dit l'être du divin ; ce qui l'opposera, le temps venu, à la parole de vérité philosophique (*logos*) qui, tournée vers le réel, dira l'être de la Nature. Mais qu'on ne s'y trompe pas, les deux occurrences de ce mot « être » ne sont pas synonymes. Homère, c'est entendu, ne peut-être du côté de l'ontologie ; mais son souci constant de la physiologie (Broxton Onians) ainsi que sa conception de la Forme (Vernant) prouvent qu'il n'est pas non plus du côté de la simple apparence du devenir : car l'opération qui consiste à rendre visible l'invisible, rend visible le divin dans l'apparaître de sa forme (*eidôs*). Et dans cette confrontation de l'*epos* et du *logos* l'enjeu sera de savoir qui de l'éternel, le Toujours-présent, ou de l'immortel, le Toujours-vivant, sortira vainqueur...

Enfin, de par sa nature théosophique, le vrai homérique (*etêtumos*) est un « double-dit », puisque la parole héroïque dit *l'être du vrai*, c'est-à-dire l'ordre de la parole inspirée, tout autant qu'elle dit le *vrai de l'être*, c'est-à-dire la connaissance des choses du passé non-humain.

Or cette vérité possède sa preuve dans son auto-transmission divine : « ce que l'aède dit (du passé transcendantal) est vrai, étant donné que ce qu'il dit ce n'est pas lui (simple mortel) qui le dit, mais le dieu qui, à travers lui, (nous) parle »<sup>5</sup>. Et comme le passé n'existe pas hors de la parole qui le profère – c'est-à-dire du présent qui l'accueille –, la transmission vocale sera pour nous *l'être même de cette vérité*. Mais pour que cela puisse être, il est nécessaire – le passé héroïque n'étant pas un temps de l'expérience humaine – que cette vérité soit produite par un dieu ; car seul un être divin « présent à tout » peut dire le vrai de ce à quoi les hommes historiques n'ont jamais été présents, c'est-à-dire vocaliser l'essence fondatrice de cette connaissance au sein même de sa profération humaine.

La parole de vérité aédique possède donc une double fonction, puisqu'elle glorifie les actions du passé divin et qu'elle apaise les soucis dans le cœur des auditeurs. Autrement dit, par la médiatisation du divin, elle fait oublier aux hommes, le temps de son déploiement sonore, leur condition de mortel ; et ainsi, en offrant institutionnellement la Mémoire, c'est-à-dire la connaissance divine, aux hommes par nature oublieux, elle articule à l'espace religieux l'espace socio-politique, auquel elle offre son fondement.

Dans ce dispositif cathartique, qui a pour finalité l'institutionnalisation socio-politique de la connaissance théologique, la bouche aédique est donc solidaire, sinon tributaire, de ces deux notions complémentaires que sont la Muse et la Mémoire, puisqu'à *Mousa* est attribuée le rôle de transmission, et à *Mnêmosunê* celui de connaître ce passé divin.

### *La Muse, parole chantée et traduite*

Dans la tradition hésiodique, les Muses sont filles de Mémoire et de Zeus. Elles sont neuf, fruits de neuf nuits d'amour<sup>6</sup>. Mais nous savons qu'au singulier Muse peut valoir pour le pluriel : *Et les neuf Muses alternant d'une belle voix te chantèrent le thrène; et tu n'eusses vu personne qui ne pleurât [...] tant les troublait la Muse harmonieuse*<sup>7</sup> ; et inversement que le pluriel se résout dans l'unité : les neuf Muses chantent *d'une seule et même voix*, c'est-à-dire « de leur voix à l'unisson », ou encore elles honorent *leur belle voix d'une immortelle mélodie*<sup>8</sup>. Il est même probable que la Muse soit parfois Mémoire en personne ; car c'est elle qui détient la connaissance du passé originaire, quand les Muses n'en sont, par le chant qu'elles inspirent, que les transmettrices. Quoiqu'il en soit, *Mousa*, le nom propre, est la Muse personnifiée ; et *mousa*, le nom commun, la Parole chantée *qui apaise les soucis inéluctables*<sup>9</sup>.

Aède et Muse sont donc les deux faces, humaine et divine, d'un même art, *tekhnhê* : celui de la Parole chantée, de la Parole rythmée<sup>10</sup>. Dans la sphère des hommes, l'aède est l'exact correspondant de la Muse, dans la sphère des dieux. Car, lorsque les Muses chantent pour les dieux, la double fonction de la parole chantée est la même ici que là : leur chant glorifie les dieux, célèbre les hommes et réjouit l'esprit de Zeus<sup>11</sup>. Cette correspondance toutefois n'est pas d'égalité. L'aède, dit Hésiode, *célèbre par des hymnes la gloire des hommes d'autrefois ou des dieux bienheureux*, et celui qui entend sa parole *oublie ses déplaisirs, de ses chagrins il ne se souvient plus; le présent des déesses l'en a tôt détourné*<sup>12</sup>. Il y a donc complémentarité fonctionnelle, puisqu'il s'agit dans les deux cas de glorifier les actions héroïco-divines et, par leurs actualisations chantées, d'apaiser les auditeurs ; en même temps que dissymétrie, étant donné que l'apaisement divin reste de l'ordre de la simple réjouissance et du plaisir (de l'oubli des soucis du

quotidien) quand l'apaisement humain, cathartique, est cette purgation qui offre à l'homme de sortir du présent de sa condition afin de participer, le temps du chant, au passé mythologique et transcendantal. Ainsi se révèle l'étroitesse de leur interdépendance : car si l'oubli de la condition humaine se fait au prix de ce transport dans le Passé sans lequel l'homme ne pourrait sortir de sa condition ; la glorification, qui pour les dieux comme pour ces humains que sont les héros est la condition de leur présence dans la mémoire des hommes historiques ainsi que, pour les seuls héros, le mode de leur accès à l'immortalité via la Belle Mort, la mort au combat, cette glorification, donc, ne pourrait se faire sans l'accueil que le présent humain lui accorde. Bien entendu, ce qui active et articule l'une à l'autre ces deux fonctions – le souvenir des actions héroïco-divines et l'oubli de sa propre condition de récepteur humain – c'est l'inspiration. Or l'inspiration est un processus dissymétrique en lequel l'aède est dépendant de la Muse. Car c'est elle, et non lui, qui fait don aux hommes de la Mémoire divine. Mais en tant qu'elle est la parole même, elle le fait à *travers* lui, qui possède la bouche voulue pour une profération aux hommes, puisque c'est elle qui actualise dans une translation simultanée le langage des dieux dans celui des hommes. Le chanteur est donc, en tant que mortel, le serviteur de son double divin, la Muse, qu'il médiatise dans l'espace socio-religieux selon la règle d'un bilinguisme sacerdotal<sup>13</sup>.

*Mousa* est l'une de ces puissances religieuses qui excède l'homme, mais dont l'homme éprouve la présence au-dedans de lui, dit M. Detienne<sup>14</sup>. Comme puissance de la parole, la Muse n'a pas de corps ; et comme il n'y a pas de parole possible hors de la vocalisation, son être est tout entier dans la profération, le dire. Aussi, dans l'assemblée divine, lui suffit-il de chanter pour être, son mode de présence ne souffrant ici aucunement de cette absence de corps, puisque son être est de même nature que celui de ses auditeurs.

Mais lorsque l'acte de parole n'est plus la simple manifestation du divin dans sa propre sphère, et qu'il doit réaliser le passage du divin à l'humain, c'est-à-dire du virtuel à l'actuel, du sans corps au corps, alors, son non-corps doit-il nécessairement s'incarner – par les vertus du bilinguisme – dans le corps humain ; seule façon pour cette puissance d'être présente à sa propre actualisation. Et c'est ainsi que l'aède chante le dit des Muses qui l'habitent. Mais réciproquement, pour que le chant inspiré adienne dans la sphère des hommes, il faut nécessairement qu'il soit produit par un dieu ; car si la mémoire est bien connaissance, comment l'homme pourrait-il par ses seuls moyens avoir connaissance de ce qui était avant lui, et qui, depuis, n'est plus ? Sur ce point, les Grecs étaient d'accord : pour savoir ce qu'il sait, l'aède (*aoidos*) – comme plus tard le poète (*poiêtês*) – doit être « inspiré par les dieux ». Et Platon lui-même, pourtant grand pourfendeur des poètes, leur reconnaît l'inspiration divine, *theia moira*, même si c'est pour mieux les cantonner dans la possession divine, *enthousiasmos*, afin de leur disputer en toute impunité le savoir, *epistêmê*, et leur dénier la maîtrise de leur art<sup>15</sup>.

### *Thespis, un don de vision autant que de parole*

Pour nommer l'inspiration, Homère ne possède pas encore le mot *pneuma*, le souffle (divin) venu d'en haut ; mais il connaît *thespis*, qui signifie littéralement « produit ou montré par un dieu »<sup>16</sup> – entendons : « qui vient des dieux » ; « qui résonne divinement », « proféré par les dieux » ; « qui à la voix des dieux » ; « prophétique »... – ; et dans

*l'Odyssee*, il parle du « chant inspiré », *thespis aoidê*<sup>17</sup>. *Thespis*, écrit M. I. Finley, « fournit le cadre de référence nécessaire au premier vers sur lequel s'ouvre *l'Iliade* : *Chante, déesse, du fils de Pelée, Achille, La colère détestable* ... »

*L'Odyssee* commence semblablement : *Conte-moi, Muse, l'homme aux mille tours*... Mais si l'on rapproche ce premier vers du dernier et dixième vers de l'Invocation : *Et au moins en partie, Déesse, fille de Zeus, dis-nous ses aventures*, apparaît alors distinctement le changement de destinataire de la parole divine. Ce passage, de la première personne du singulier (moi, l'aède, récepteur et transmetteur du dire) à la première personne du pluriel (nous, les hommes, auditeurs du chant, du dit), esquisse la relation de parole qui va de l'aède aux dieux, puis des dieux aux hommes, l'aède inclus, puisqu'il est par nature un homme parmi les hommes. Si donc, ce mouvement pronominal nous dit quelque chose, c'est bien que le chant inspiré est une parole adressée aux hommes, à travers l'aède et à la demande de celui-ci. Comme le devin à propos du futur, l'aède, à l'endroit du passé, est celui qui permet à la parole inaccessible des dieux d'être entendue par les hommes. Le dispositif communicationnel est donc celui-ci : l'aède, par fonction, a le pouvoir préalable de s'adresser aux dieux et d'être entendu d'eux, c'est-à-dire exhaussé : la Muse lui contera (ou lui soufflera) le chant réclamé. Bien que limité à la demande d'inspiration ce pouvoir est considérable, puisqu'il ouvre à la venue du divin parmi les hommes. Ainsi se précise l'union de la Muse et de son « fidèle chanteur »<sup>18</sup> : *entre tous aimé de la Muse*, l'aède peut être entendu de la divinité, et réciproquement, il peut faire entendre aux hommes la connaissance divine qu'elle lui transmet. Cette parfaite complémentarité nous révèle l'existence d'une communication dans les deux sens entre l'Olympe et le Terre<sup>19</sup>.

Mais si les deux voies alternatives de la communication sont ouvertes par le dispositif de la parole, on peut alors supposer que, puissance en acte, la parole inspirée recouvre également une double opération, ainsi que le laisse entendre le mot même de *thespis*. Notre hypothèse sera donc qu'outre la voie descendante qu'emprunte le souffle divin, l'inspiration aédique emprunte également la voie ascendante (inaugurée par l'Invocation) de l'accès au divin. Quel est le mode de cette seconde voie, et quelle est sa fonction ? C'est Odysseus en personne qui, même s'il ne la nomme pas, nous l'enseigne, quand s'adressant à l'aède phéacien il dit<sup>20</sup> :

*Démodocos, entre tous les mortels je te salue!*  
*La Muse, enfant de Zeus, a dû t'instruire, ou Apollon:*  
*tu chantes avec un grand art le sort des Achéens,*  
*[...]*  
*comme un qui l'eût vécu, ou tout au moins appris d'un autre!*

Or cet Autre, puisque Démodocos (qui s'apprête à chanter l'épisode du Cheval de Troie après avoir chanté le matin même la Querelle d'Odysseus et d'Achille<sup>21</sup> devant un Odysseus n'ayant pas encore révélé son identité) l'a déjà convaincu – lui, le héros de l'aventure – de la puissance de vérité de sa parole, cet Autre, donc, ne peut-être qu'un dieu : Apollon lui-même, le dieu « instructeur » des chanteurs, ou encore la Muse, sa servante. Autrement dit, l'aède chante, comme quelque chose qu'il aurait vécu personnellement, ce à quoi le dieu le fait accéder en l'inspirant. *Thespis*, « ce qui est montré par le dieu », ouvre donc à la perception immédiate du divin par la vision, et définit le don fait à l'inspiré (aède ou devin) comme un don de vision au moins autant que de parole.

La vision grecque est toujours une action : un regard qui se porte au devant de ce qui se propose à lui. Regarder c'est sortir de son corps. Et la vision advient lorsque les rayons lumineux qui partent des yeux entrent en contact avec l'objet de leur sortie. Voir, c'est-à-dire regarder, revient à « toucher à distance »<sup>22</sup>. Or le rayon lumineux produit par l'œil est à l'image des sons de la voix, ou de ceux de la cithare, ou encore des flèches « sonores » de l'arc d'Apollon : l'image est celle de l'action réalisée à distance, et qui, sous le patronage du Dieu archer, qui « agit à distance »<sup>23</sup>, dessine le cadre de la relation de parole entre les hommes et les dieux : celle d'une *proximité distante*. Et la parole aédique, en tant que toucher à distance né de l'apparition du divin, chante le franchissement de la distance qui sépare les hommes des dieux.

L'aède est donc à l'image du témoin oculaire : ce n'est pas par ouï-dire qu'il sait les choses du passé<sup>24</sup>, mais par la vision directe que lui offrent, ou lui soufflent, les dieux qui « voient » et « entendent » tout, qui à tout sont présents<sup>25</sup>. *Comme un qui l'eût vécu*, dit notre traduction, c'est-à-dire comme un « qui fut présent à » (*pareôn*), et qui l'eût vu de ses propres yeux, *ou tout au moins appris d'un autre*, c'est-à-dire vu de ses propres yeux grâce au don de cet Autre, le Dieu inspirateur, qui en faisant entendre (*akouô*) la vérité la donne à voir.

Puissance religieuse intériorisée, la Muse transporte le chanteur dans le temps non-humain. Elle lui fait franchir la distance infranchissable au simple mortel, ou plus exactement, elle le fait accéder, sans même franchir cette distance, à ce qui est de l'autre côté. Ainsi, du lieu de son for intérieur, l'aède est projeté dans l'Inhumain, littéralement hors du temps des hommes présents, dans celui des « hommes d'avant », les héros d'autrefois, et des dieux. C'est donc parce qu'il entend du sein même de la présence de son corps, qu'il est projeté hors de lui à la rencontre du passé divin. Mais si la parole divine en se faisant entendre le projette hors du temps de l'expérience humaine, ce n'est pas par l'audition qu'elle le fait, car l'écoute n'ouvre jamais à la présence, et moins encore à celle, absente, du divin. Celui qui entend est 'passif' et ne peut franchir nulle distance. Cette immobilité préalable est néanmoins nécessaire au transport de l'aède. Car alors même que le dieu le visite, la présence du divin reste invisible à celui qui l'écoute, du moins jusqu'à ce que cette voix devienne la sienne, et qu'ainsi elle le projette sur le mode de la vision vers ce dont elle provient : alors seulement, devenue visible, la présence du divin, advient dans le chant. On comprend, dès lors, la représentation de l'aède en aveugle – les Muses, nous dit le poème, ont pris les yeux de Démodocos en contrepartie du don du chant<sup>26</sup> –, puisque la vision seule offre la présence, et que la présence est ici celle de l'absence.

Nous voilà ainsi parvenu au cœur du dispositif homérique : en tant qu'opérateur de l'actualisation poétique, l'aède est le terme d'une opération complexe ; et cette mécanique, produite par les Muses transmettrices, suit le mouvement antithétique de l'inspiration ; enfin, cette double trajectoire trouve sa résolution dans la connaissance du passé originaire. *Mnêmosunê* est donc l'origine (*arkhê*) et la fin (*telos*) de sa propre transmission ; car, comme le dira encore Héraclite, « Le chemin montant descendant est un et même »<sup>27</sup>.

(voir notes au verso)

## NOTES

1. *Il.*, I, 1-7 ; II, 484-493 ; *Od.*, I, 1-10.
2. M. Conche, *Héraclite– Fragments*, pp. 55-56.
3. *Phronēsis*, conceptualisée comme une manière de voir – comme la pensée en tant qu'elle dirige les sentiments –, est inconnue d'Homère ; mais *phroneō*, « réfléchir, penser... » en tant que « faire agir son âme », l'est dans toutes ses acceptions.  
4. Cf. *Od.*, I, 26 ; et dans l'*Il.*, II, 93, la Parole personifiée, *Ossa*, est dite « messagère de Zeus ». Rappelons toutefois que l'*Illiade* l'emploie systématiquement de manière négative, comme s'il s'agissait surtout pour elle de ne pas interférer dans la sphère où se déploie la voix oraculaire d'Apollon à Delphes – cf. G. Nagy, *Le meilleur des Achéens*, p. 174, n.l.
5. Cf. M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, p. 27.
6. *Théog.*, 54-56 ; 76 ; 915-917.
7. Cf. *Od.*, XXIV, 60-62.
8. *Théog.*, 39 ; 68-69.
9. Cf. *Hymne homérique à Hermès*, 447.
10. M. Detienne, *op. cit.*, p. 10-11.
11. *Théog.*, 44 ; 45 et 51.
12. *Ibid.*, 99-103.
13. Cf. Ch. Autran, *Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque*, T. III, p. 265.
14. M. Detienne, *op. cit.*, p. 10 ; J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, p. 52.
15. Cf. Platon, *Ion*, 536d.
16. M.I. Finley, *Le monde d'Ulysse*, p. 48.
17. *Od.*, I, 328 ; et *Hym. à Hermès*, 442.
18. *Od.*, VIII, 63-64
19. Cf. G. Dumézil, *Apollon sonore*, p. 43.
20. *Od.*, VIII, 487-489 et 491 (trad. Ph. Jaccottet).
21. VIII, 500-520 et 75-83.
22. Cf. M. Milner, *On est prié de fermer les yeux*, pp. 9-13.
23. Cf. W. F. Otto, *Les dieux de la Grèce*, pp. 79-99.
24. J.-P. Vernant, *op. cit.*, p. 112.
25. *Il.*, II, 485.
26. *Od.*, VIII, 64.
27. M. Conche, *op. cit.*, p. 408.