

Princeton/Stanford Working Papers in Classics

*Le Silence au pays du Mythos*

Version 1.0

February 2012

Richard P. Martin

Stanford

Abstract: An analysis of words for sound and for silence leads to close reading of a number of passages in Pindar, followed by new suggestions for reading controverted passages in *Nemean 7*. This paper was given at the colloquium *Sagesse et silence* at the Sorbonne in June 2011 and will appear in a volume resulting from that event.

© [rpmartin@stanford.edu](mailto:rpmartin@stanford.edu)

Le titre de ma communication fait référence à l'ouvrage bien connu de Silvia Montiglio, *Silence in the Land of Logos*.<sup>1</sup> À la différence de sa belle étude du silence au pays du *logos*, ma conférence sera moins ambitieuse.<sup>2</sup> Plutôt que d'examiner quatre siècles de pratique culturelle en Grèce ancienne, je voudrais me concentrer sur un corpus poétique seulement, celui de Pindare. Et à la différence du professeur Montiglio, j'examinerai la poésie pindarique moins en tant qu'épisode singulier dans un champ littéraire narratif, et davantage en contraste avec ce avec quoi elle entre le plus en contraste en quelque sorte, sa rivale, la poésie épique attribuée à Homère. J'ai la conviction en effet que c'est seulement à la lumière de l'épopée homérique et de sa manière de traiter le silence que la réalisation poétique de Pindare devient plus claire. Je soutiendrai que la poésie pindarique se signale par un paradoxe lorsqu'elle en arrive à user du silence, un paradoxe inhérent au rôle du poète en acte et en relation avec auditoire critique. La façon dont Pindare négocie le silence est unique et mérite une analyse attentive. Mais plus que cela, son type particulier de sagesse, la sagesse de ses silences comme j'espère le montrer, possède un rapport mythopoiétique avec l'épopée homérique. C'est ce rapport qui est demeuré inexploré jusqu'ici, alors qu'il permet d'illustrer une tendance plus vaste de la dynamique sociale de la culture de la littérature grecque, hautement pertinente pour le thème de ce colloque.

J'inverserai l'ordre chronologique des deux poètes, en m'attachant à une analyse interne précise du rôle du silence dans le corpus de la poésie pindarique. Cela va occuper l'essentiel de mon temps. Ce n'est qu'après coup, que je reviendrai en arrière (qu'il s'agisse du 8ème siècle ou du 7ème siècle avant Jésus Christ, je vous en laisse décider) pour considérer les points de contraste et de continuité entre les silences de Pindare et certains silences chez Homère. Ma méthode tient en partie d'une volonté d'éviter la tentation de bâtir une histoire relative au « progrès » de l'archaïque au classique, ou si l'on veut, du *mythos* au *logos*--une perspective toujours

---

<sup>1</sup> Pour la traduction de mon texte je suis très reconnaissant à Anne-Gabrièle Wersinger et à Sylvie Perceau.

<sup>2</sup> Montiglio (2000) examine le thème du silence d'Homère à Démosthène; sur les mérites du volume, voir Dewald (2002).

séduisante pour ceux qui parlent de la pensée grecque ancienne.<sup>3</sup> Plus concrètement, je souhaite suivre les principes de bon sens de la linguistique historique, selon lesquels l'analyse interne doit toujours précéder l'analyse externe.<sup>4</sup> Ou encore, pour le dire en termes plus littéraires--puisque je suis avant tout un philologue--l'intra-textualité doit toujours précéder l'inter-textualité.<sup>5</sup>

Bien que notre thème soit le silence, cela a du sens lorsqu'on en vient à Pindare, de parler d'abord de ce qui s'oppose au silence, à savoir du son et de toute sorte de son. Ceci parce que, du point de vue du poète de l'épique, l'éloge est tout simplement du bruit. Par exemple, dans la Sixième *Néméenne*, un familier du garçon qui est célébré dans l'ode, Kallias d'Égine, est évoqué comme ayant « rayonné » dans le soir sous la clameur des Grâces (*Ném.* 6, 38) :

παρὰ Κασταλίαν τε Χαρίτων  
ἑσπέριος ὀμάδῳ φλέγεν

*près de Castalie*  
*à l'heure vespérale, sa gloire rayonna*  
*de la clameur des Grâces*

Il s'agit d'une puissante et aimable représentation de la gloire visible du chant, mais aussi de la dimension audible de la renommée.<sup>6</sup> Le mot grec *homados* implique quelque chose du français « brouhaha » ou encore « tohu-bohu », un son fait d'un mélange de voix au volume puissant.

Dans une ode à un autre athlète d'Égine (*Ném.* 3, 65-68), Pindare insiste sur la puissance sonore de l'éloge:

Ζεῦ, τεὸν γὰρ αἶμα, σέο δ' ἀγών, τὸν ὕμνος ἔβαλεν  
ὅπῃ νέων ἐπιχώριον χάσμα κελαδέων.  
βοᾶ δὲ νικαφόρῳ σὺν Ἀριστοκλείδῃ πρόπει,

<sup>3</sup> Sur ce sujet, voir par exemple Buxton (1999).

<sup>4</sup> Meillet (1925) *passim*.

<sup>5</sup> Études récentes peuvent être trouvées dans Sharrock & Morales (2000).

<sup>6</sup> Cf. Montiglio (2000) 82n.3

ὄς τάνδε νᾶσον εὐκλείϊ προσέθηκε λόγῳ

« Zeus c'est ton sang et ta lutte que mon chant frappe, criant la joie de ce pays avec les voix de jeunes gens. Leur cri est bien adapté au victorieux

Aristocleides, qui a lié cette île à une louange de gloire... »

Toute la force de l'action est contenue dans le verbe *ebalen*--l'hymnos de l'éloge « frappe » littéralement sa cible, les jeux Néméens, avec le son du chœur des jeunes gens que dirige Pindare. Et la force sonore de cette performance chorale est littéralement un « cri » (*boa*). On trouve le même mot, *boa*, dans une description des festivals dédiés à Poséidon dans l'isthme de Corinthe, dans un passage qui fait référence au son d'un instrument musical, le *kalamos*, ou chalumeau (*Ném.5*, 36-38) :

γαμβρὸν Ποσειδάωνα πείσαις, ὄς Αἰγᾶθεν ποτὶ κλει-  
τὰν θαμὰ νίσεται Ἴσθμὸν Δωρῶϊαν·  
ἔνθα νιν εὐφρονες ἴλαι  
σὺν καλάμοιο **βοᾶ** θεὸν δέκονται,

«son beau-frère Poseidon tu le persuaderais, lui qui souvent part  
d'Aigès pour visiter l'isthme célèbre des Doriens  
là de joyeuses troupes le reçoivent  
lui, le dieu, au cri du chalumeau»

Les foules joyeuses souhaitent la bienvenue au dieu de la mer avec ce *boa* musical--et nous sommes en droit d'attendre que le mot s'applique à l'activité vocale humaine. Pourtant, le transfert métonymique que nous percevons dans cette brève phrase importe pour la mise au point plus générale que je voudrais faire, à savoir que le bruit de l'éloge est conçu par Pindare comme étant idéalement le résultat d'une *combinaison* massive de sons. Il y a la voix--la sienne et celle de son chœur. Et cela se combine au son des instruments (à vent, à anche, et à cordes). (La danse, bien sûr, avec son battement de pieds, ajoute encore un autre bruit). Parmi toutes ces composantes de l'action chorale, des termes sont substituables, de sorte que les instruments parlent, et les poètes font du bruit par delà les simples mots. Un autre verbe *keladeô* (pousser un son résonnant) atteint le volume approprié. Le traduire simplement par « célébrer » revient à perdre la force du radical.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Noter aussi la « forme sonore » dans le jeu morphologique--*homados/kelados*.

Le transfert métonymique d'une célébration bruyante convergent dans le passage extrait de la dixième *Olympique* qui décrit les jeux originellement créés par Héraclès à Olympie (*Ol.*10,76-79):

αείδετο δὲ πᾶν τέμενος τερπναῖσι θαλίαις  
τὸν ἐγκώμιον ἀμφὶ τρόπον.  
ἀρχαῖς δὲ προτέραις ἐπόμενοι  
καί νυν ἐπωνυμίαν χάριν  
νίκας ἀγερώχου **κελαδησόμεθα** βροντάν

et dans les fêtes délicieuses toute l'enceinte  
retentit d'un chant de louange de victoire.

Même maintenant nous suivrons les premiers commencements,  
et comme un chant synonyme de fière gloire,  
nous ferons retentir le tonnerre ».

La tombe sacrée fonctionne comme une chambre d'échos : elle « était emplie du chant » ou « était chantée ». On pourrait construire la forme verbale à la voix moyenne plutôt qu'au passif, et traduire « elle chantait vers ou pour elle-même » (*aeideto--pan temenos*). C'est de façon appropriée que Lucia Athanassaki a choisi justement cette phrase comme titre de sa belle analyse des qualités spécifiques de l'ode pindarique.<sup>8</sup> Dans la poétique de Pindare, une telle célébration d'agents non humains est très importante. C'est un signe non pas de simple fantaisie poétique mais plutôt de croyance, proche de l'Orphisme, en la puissance du chant qui enveloppe tout.<sup>9</sup>

Deux autres exemples de la racine qui se trouve dans le verbe dénommatif *keladeō* indiquent d'un côté comment Pindare se représente les vers épiques d'Homère, et de l'autre, son propre rôle en tant que poète d'éloge. À propos du premier point, à savoir Homère, le poète termine sa méditation sur le pouvoir du chant dans la troisième *Pythique* au vers 112, avec ces mots (*Pyth.* 2,112-115):

Νέστορα καὶ Λύκιον Σαρπηδόν', ἀνθρώπων φάτις,  
ἐξ **ἐπέων κελαδεννῶν**, τέκτονες οἶα σοφοί

<sup>8</sup> Athanassaki (2009). Cf. Montiglio (2000) 93.

<sup>9</sup> Sur l'orphisme de Pindare voir Edmunds (2009), avec des données bibliographiques supplémentaires.

ἄρμωσαν, γινώσκομεν· ἅ δ' ἄρετὰ κλειναῖς ἀοιδαῖς  
χρονία τελέθει·

« Nous entendons parler de Nestor et de Sarpédon le Lycien, dont les hommes parlent, dans des mots mélodieux que des charpentiers experts ont harmonisés ensemble. À travers des chants réputés l'excellence acquiert une longue vie ».

Il vaut la peine de noter qu'Homère n'est pas nommé; à la place, nous avons plusieurs poètes impliqués dans la fabrication des *epea* qui préservent le renom des héros grecs et lyciens que sont Nestor et Sarpédon. Ces poètes sages, bien plus encore, sont des *tektones*, des « charpentiers », le mot s'employant pour désigner spécialement les ouvriers du bois. Ceci me fait me demander si Pindare n'est pas en train de figurer une série de poètes d'éloge comme lui-même, mais plus anciens, qui sont représentés jouant d'instruments munis de caisses de résonance en bois, comme les cithares, les instruments du citharode. Les vers épiques ou *epea* sont fortement « résonnants » *keladenna*, un adjectif qui pourrait parfaitement s'appliquer au son résonnant de ce concert de lyre. L'éloge retentissant fait par les poètes charpentiers laissés anonymes, n'est pas aussi immédiat que le chant plein d'art de Pindare lui-même, mais il possède ce qu'il pense caractéristique de sa propre épinicie, une vie immortelle, ajustée à l'excellence de l'athlète qu'il célèbre. Ces vers épiques d'éloge sont si convaincants qu'ils se sont déjà fondus dans la conversation commune des hommes et sont devenus *anthrôpôn phatis*.

Qu'en est-il de Pindare lui-même? Afin de vous rappeler comment dans son système poétique, l'éloge équivaut à un bruit puissant, il suffit de mentionner l'une des nombreuses personnes imaginées (un thème auquel je reviendrai plus tard). Il l'appelle un héraut (*karux*, *Ném.4*, 74-75):

Θεανδρίδαισι δ' ἀξιγυίων ἀέθλων  
κάρυξ ἑτοῖμος ἔβαν

« Pour les Théandrides, ayant engagé ma parole, je suis venu en héraut des luttes qui fortifient les membres »

L'image du métier le plus lié à la puissance de la voix, a pour but d'évoquer la fonction effective du héraut des Jeux, qui annonce formellement la victoire de l'athlète en mentionnant

son clan et sa *polis*. Dans cette version imaginaire, la voix de Pindare est si forte et résonnante, qu'elle atteint le pays des morts, Hadès et l'Achéron, comme il le dit quelques vers plus loin : (*Ném.4*, 85-86) :

κεῖνος ἀμφ' Ἀχέροντι ναιετάων ἐμάν  
 γλώσσαν εὐρέτω **κελαδήτιν**,  
 « que celui qui hante l'Achéron, entende ma voix qui sonne »

Une fois de plus, le poème et le poète produisent des messages, au volume puissant et retentissant (*kelados*) qui envahissent le temps et l'espace.

Ce n'est pas un hasard si Pindare est commémoré des siècles après sa mort dans un catalogue d'épigrammes de *l'Anthologie grecque* (9, 571) qui commence ainsi: « Pindare hurlait fort depuis Thèbes (*eklagen...mega*) ». Il est, selon un autre poème de *l'Anthologie*, la « bouche des Muses » (*Anth.Gr.* 9, 184). En entendant cette expression de façon métonymique, en nous souvenant que les Muses fonctionnent comme un groupe harmonieux de neuf déesses, nous pourrions dire que Pindare contient en lui tout un chœur de voix, avec, en conséquence, une puissance sonore qui couvre tout.<sup>10</sup>

Si le chant et la musique au son puissant représentent le sommet de l'éloge pindarique, il s'ensuit tout naturellement que le phénomène opposé, le silence, symbolise l'absence totale de célébration. Toutefois, le tableau est un peu plus complexe, ce qu'on peut voir de trois manières qui diffèrent subtilement. Il est certain que le silence équivaut à l'oubli--comme Marcel Détiéne l'a montré si bien dans *Les Maîtres de vérité*. Dans une culture orale, c'est une condition de communication intrinsèque: est conservé seulement ce qui est mémorisé par le chant ou le récit.<sup>11</sup> L'expression pindarique la plus concise de cette vérité intrinsèque, se produit dans un fragment d'*encomium* (fr.121, 4 SM): le bien doit être loué dans les *hymnes*, dit le poète, parce que, chaque haut fait meurt, si il est maintenu dans le silence (*thnaiskei de sigathen kalon ergon*). Ceci est assez clair. Mais il y a trois infléchissements de

<sup>10</sup> Voir, par contraste, le *recusatio* du poète Homère (*Il.2*,484-93) qui affirme que même avec dix bouches, on ne pouvait pas dire des armées à Troie.

<sup>11</sup> Détiéne (1967) 14-16, 69-75, &c.

cette idée basique à opérer, si l'on veut parvenir à la signification précise de ce que Pindare veut dire.

Pour commencer, l'idéologie poétique s'étend à l'activité héroïque et athlétique elle-même. Ainsi, dans la quatrième *Isthmique*, Pindare célèbre la famille du vainqueur pour sa participation à des jeux de toute sorte, incluant ceux d'Athènes et de Sicyone, aussi bien que les plus prestigieux jeux « de la Couronne ». Une activité agonistique continue est la voie de la renommée, puisque « à ceux qui ne tentent rien, reviennent les silences oublieux » (*tôn apeiratôn gar agnôtoi siôpai, Isth.4,28*). Il est possible de lire cela comme l'expression elliptique d'un argument plus complet, à savoir que seuls de vrais compétiteurs parviennent au succès, qui peut en retour être commémoré par les chœurs pindariques. Mais la signification plus profonde est certainement que l'impératif moral d'un poète (louer les meilleurs) a été élargi à une exigence de comportement général (les meilleurs doivent *rechercher* l'éloge). En effet, la charge de l'activité encomiastique de Pindare est rétrojectée sur ses commanditaires. Dans la phrase *agnôtoi siopai*, on construit d'habitude en donnant une valeur de passif à l'adjectif : silences « ignorés », à savoir le silence synonyme d'oubli, en tant que les autres en sont ignorants. Pourtant, dans le scénario que nous venons de mettre en évidence, le silence peut être dit avoir une force *active*, il est « ignorant », refusant de reconnaître en lui les existences et les accomplissements de ceux qui échouent à entrer dans l'*agôn*. Paradoxalement, le silence est lui-même perceptible, connaissable et connu et quelqu'un dont on n'a pas entendu parler « dit » quelque chose, même si le message est celui d'une anonymité évanescence.

Seconde nuance: étant donné que c'est de la responsabilité de l'élite d'éviter la mort qu'implique le fait d'être frappé de silence, en entrant en compétition dans des jeux, il lui incombe de faire la commande du chant et de la danse, ces activités de haute puissance sonore qui répercuteront à jamais la gloire de quelqu'un. Dans la deuxième *Isthmique*, Pindare s'adresse à Thrasybule, le fils du vainqueur de la course de chars, Xénocrate d'Acragas (*Isthm.2,43-45*):

μή νυν, ὅτι φθονεραὶ

θνατῶν φρένας ἀμφικρέμανται ἐλπίδες,

μήτ' ἀρετᾶν ποτε **σιγάτω** πατρώαν,

μηδὲ τούσδ' ὕμνους·

« Non, bien que de jalouses attentes pendent autour des cœurs mortels,



qu'il ne fasse jamais silence sur la valeur de son père et sur ces chants ».

Dans ce cas, la responsabilité est d'autant plus intensifiée que Xénocrate est en fait déjà mort; en conséquence, il incombe à son fils de trouver « Le » médium (les *humnoi* de Pindare) capable de soutenir et de conserver dans sa fraîcheur la mémoire de son athlète de père. Supprimer la poésie reviendrait au même (dans cette analogie) que d'éteindre toute l'excellence de la génération plus ancienne, le *patrôian aretan*. Pindare ne répugne pas à « prendre en défaut » ses clients de cette manière.<sup>12</sup>

Un troisième et dernier infléchissement de ce thème nous ramène en arrière, à l'autre bout de l'équation, celui du rôle du poète à s'assurer de ce que le silence ne dure pas éternellement. Je suis particulièrement intéressé par une expression utilisée par le poète dans la Neuvième *Pythique*. Annonçant qu'il chantera en l'honneur de la victoire de Télésikrate de Cyrène, le poète fait une prière (*Pyth.* 9, 89a-92):

Χαρίτων **κελαδεννάων**  
μή με λίποι καθαρόν φέγγος. Αιγίνα τε γάρ  
φαμί Νίσου τ' ἐν λόφῳ τρις  
δὴ πόλιν τάνδ' εὐκλείξει,  
**σιγαλὸν ἀμαχανίαν** ἔργῳ φυγῶν·

« que la lumière pure des Grâces à la voix claire ne me déserte pas. Car j'affirme avoir célébré cette cité trois fois, à Égine et sur la colline de Nisus, fuyant le silence sans ressources ».

Remarquons aussitôt la combinaison de plusieurs images-clefs: la puissance sonore du chœur des Grâces (*keladennan*), dont l'éloge ressemble à une sorte de lumière pure (*pheggos*), présente une appréciation puissamment synesthésique audio-visuelle de la forme artistique divine que Pindare imite. Mais c'est la forme de son propre art qu'il décrit comme moyen d'échapper à l'*amakhianian*, l'absence de ressources, qu'est le silence.<sup>13</sup> Une fois de plus, me semble-t-il, nous sommes placés devant un adjectif à double valeur, active et passive: l'absence de ressources, par elle-même, ne peut agir, et ne peut parler à quiconque, elle est passivement « sans *makhana* ». Mais en même

<sup>12</sup> Voir sur ce passage Montiglio (2000) 115.

<sup>13</sup> Sur *amkahanian* voir Martin (1983) 44-56; Kurke (1991) 101; Montiglio (2000) 105n.125.

temps, cette sorte d'absence de ressources--à condition de l'entendre au sens de la capacité propre de Pindare à faire du chant--est un moyen de *faire* du silence une force active. En fait, j'interprète l'*amakhania* en question comme désignant l'inhabileté à l'éloge; en conséquence, par son acte de célébration, Pindare « échappe à l'*amakhania* ». Pour cette lecture, je me fonde sur la présence, dans deux autres odes pindariques (*Pyth.* 3, 109 et 8, 34) du mot *makhana* pour désigner « le talent poétique » (en dépit des tentatives des traducteurs de diluer cela dans des significations telles que « ressources »). Ici, un autre paradoxe surgit, dans le fait qu'un des emplois, dans la 8ème *Pythique*, se rapproche de très près de la façon dont Pindare décrit l'art homérique dans la 7ème *Néméenne*, vers 22; la forme artistique qui passe, selon certains critiques, pour sa rivale en composition. Pindare appelle lui-même, j'y insiste, son talent poétique « *makhana* » de sorte que, dans le passage en question, *amakhania* devrait signifier « absence d'art poétique ». Cela nous paraît peut-être de l'ordre de la tautologie, que Pindare dise : « J'ai échappé à la silencieuse absence d'art poétique au moyen de l'éloge ». Mais on pourrait mieux exprimer ce qu'il fait, en parlant de dramatisation de soi-même. Tout comme les athlètes, auxquels Pindare compare souvent ses activités, le poète doit se soumettre à une épreuve, pour faire ses *preuves*, par l'*energeia* de mettre hors-jeu le présage de ténèbres du silence. Son propre événement athlétique est la poésie.

Je ne puis laisser ce passage sans faire remarquer que Gottfried Hermann a autrefois amendé l'infinitif *eukleixai* « célébrer » pour lui préférer le participe « *eukleixas* ». <sup>14</sup> De cette façon, Hermann faisait de Télésikrate le sujet des actes de célébration et de fuite. Que cette lecture aussi est plausible est emblématique de la relation étroite entre le poète et l'athlète, *laudator* et *laudandus*. <sup>15</sup> Comme on l'a vu dans l'extrait de la 4ème *Isthmique*, ceux qui n'entrent pas dans la compétition ne récoltent que du silence en récompense. Et de la même manière, Télésikrate aussi, en remportant la victoire, pourrait être déclaré avoir « échappé à la silencieuse absence de ressource », à savoir l'oubli. Mais je préfère penser malgré tout que l'*amakhania* est celle de Pindare, pas simplement parce qu'il use du mot *makhana* pour désigner son art, mais parce que, là où le silence détruit seulement le souvenir de l'athlète, c'est la capacité même du poète à fonctionner qu'il détruit; le poète ne peut *être* silencieux,

---

<sup>14</sup> Voir Snell & Maehler (1971) *ad loc.*

<sup>15</sup> Sur la relation, voir Lefkowitz (1981) 57.

qu'on fasse ou non « silence » sur lui, dans l'au-delà. Toute sa *persona* est incorporée dans sa *makhana* qui ne saurait jamais être *sigalos*. Bref, dans ce duo d'athlète et de poète d'éloge, c'est le poète qui a réellement gagné le plus.

Pour résumer: l'idéologie de l'éloge pindarique est que son art choral, au moyen d'une puissance sonore et d'une brillance retentissantes, garde en vie la réputation de ses clients. Pour le dire avec plus de concision: « le silence équivaut à la mort ». Toutefois comme on l'a vu, il existe beaucoup de nuances de cette idée de base. Le système marche en symbiose: les athlètes commanditaires ont besoin des poètes encomiastes, mais l'inverse aussi est vrai. Les buts apparaissent même plus grands pour le poète, parce que celui qui n'est pas capable de célébrer n'a pas de raison d'exister--comme si la seule forme de poésie était la poésie d'éloge, et que nul ne pourrait gagner sa vie dans toute autre sorte d'art verbal. Le portrait bien connu du poète de blâme, Archiloque, tel qu'il est représenté dans la 2ème *Pythique*, exprime cela de manière saisissante. Pindare dit « J'ai vu, de loin, souvent sans ressources, le blâmeur Archiloque, s'engraisser de haines aux mots insultants » (*Pyth.2*, 54-56):

εἶδον γὰρ ἐκὰς ἐὼν τὰ πόλλ' ἐν ἀμαχανία  
ψογερόν Ἀρχίλοχον βαρυλόγοις ἔχθεσιν  
πιαινόμενον·

Une fois de plus, *amakhania* est associée à la poésie, mais ici le poète n'a pas fui « l'absence de ressources ». Bien plutôt, il y est condamné précisément parce qu'il a choisi la poésie de haine et non celle d'éloge. Sa récompense n'est pas le festin (mentionné tant de fois par Pindare en tant qu'issue spéciale pour ses commanditaires et pour les odes); au contraire, le poète de blâme doit « manger ses paroles », comme si s'engraisser de haine signifiait mourir de faim. Ou, comme Pindare le formule plus abstraitement dans la 1ère *Olympique*, « l'appauvrissement est souvent le lot des médisants » (*Ol.1*, 53).<sup>16</sup>

La notion de fonctionnement linguistique propre me conduit à la seconde partie de ma démonstration. Car le silence n'est pas seulement le danger qui fait peser constamment sur le héros et le poète la menace de l'oubli. C'est aussi un gardien et une arme contre cette menace. C'est une sorte de sagesse, la marque du langage utilisé droitement. À première vue, cela semble paradoxal: comment donc lutter contre le silence par le silence ? De quelle sorte de silence parlons-nous ? Trois domaines sont

<sup>16</sup> Cf. Race (1990) 72-73; Montiglio (2000) 90.

concernés qu'il convient de distinguer avant de pouvoir offrir la réponse dans son entièreté et, en fin de compte, ramener Homère dans le tableau et boucler la démonstration.

Une première sorte de silence pourrait être appelée le silence de l'ineffable. Il y a certaines personnes, émotions et choses, dont Pindare établit, en un mot, que nul ne peut en dire plus. Il est intéressant de voir quels sont les objets que Pindare place au-delà du langage, soit *ou phaton*, *aphaton*, ou *hyper phaton*. On pourrait considérer qu'ils constituent les frontières du récit dans son univers. De manière alternative, nous pouvons penser qu'il y a des récits possibles à leur sujet, mais des récits qui, du point de vue du genre de la poésie d'éloge, sont excessifs ou horrifiants, et qu'ils conviendraient mieux aux formes des vers épiques, plus ornés, comme ceux qu'on trouve dans le *Bouclier d'Héraklès*, (attribué à Hésiode).<sup>17</sup> Une tempête de neige (parmi plusieurs désastres dans le 9ème *Péan*) est *huperphaton* (fr. 52k, 9 SM). Tout comme un héros, Opous (*Ol.9*, 65), exceptionnel par son apparence et ses actes. La colère d'Aipytos, père nourricier d'Evadne (*Ol.6*, 37); le chagrin du poète lui-même à la mort d'un commanditaire *Ném.1*, 47); et les serpents envoyés pour tuer l'enfant Héraklès dans son berceau (*Isth.7*, 37), sont tous des éléments caractérisés par leur impossibilité à être décrits. Ce procédé poétique, la mention de ce qui est indicible, incarne le degré zéro de la narrativité. On peut le mettre en relation avec un autre procédé dont nous discuterons brièvement, l'« interruption » ou *Abruchsformel*.<sup>18</sup> Dans la version du degré zéro, un procès narratif n'est pas plus tôt entamé (par le fait de nommer un thème) qu'il est aussitôt interrompu, ramené par le poète à l'obscurité du silence. L'effet est de rehausser le véritable objet de l'éloge, tout en signalant à l'auditoire des centaines d'autres détails que le poète érudit, usant de sa *sophia*, aurait le pouvoir de mettre en lumière s'il le voulait. Il n'est pas surprenant que l'opposé de ce qui ne peut pas être dit est l'*humnos* de la poésie d'éloge pindarique elle-même, décrit (dans la 1ère *Olympique*, vers 8) en tant que *poluphatos* ou « beaucoup mentionné ». Non seulement la poésie chorale gardera vif le renom des hommes mais elle développera aussi un renom pour elle-même.

L'effet du second type de silence dans la poésie pindarique est quelque peu différent. Il s'agit du silence « religieux » bien connu, le silence du respect et de la

---

<sup>17</sup> Sur la poétique de l'excès dans le *Bouclier*, voir Martin (2005).

<sup>18</sup> Sur cette technique rhétorique, voir Kyriakou (1996); Race (1990) 41-57.

vergoigne, de l'*aidôs* à l'égard de tout ce qui suggérerait des détails répugnants à propos du divin. Je n'ai pas besoin d'entrer ici dans tous les détails, mais il vaut la peine de noter que la technique entraîne un certain nombre de risques poétiques. Car en fait, si Pindare ne voulait pas en réalité rappeler à un auditoire l'infortune de la mort de Bellerophon (*Ol. 13, 91*), ou l'histoire du festin des dieux aux dépens du jeune Pelops (*Ol. 1, 48-51*), il n'avait pas besoin d'introduire explicitement le sujet.<sup>19</sup> En faisant cela, il joue un double jeu, séduisant l'auditoire avec des fables interdites, mais rejetant vite ces fables. Le geste de rejet et de suppression du poète--variété de la *prateritio* rhétorique--lui permet de faire la démonstration de la droiture de son propre caractère d'encomiaste, quelqu'un qui choisira la version la plus flatteuse des événements. La référence explicite à sa fonction de poète d'éloge est ainsi tout naturellement juxtaposée au blâme prononcé par d'autres gens, ou par des médissants professionnels comme Archiloque.

Lorsque Pindare refuse d'appeler « glouton » (*gastrimargon*) un dieu au moment de raconter l'histoire de Pelops (*Ol. 1, 52*), il affirme aussitôt que sa propre profession n'est pas seulement plus *convenable* mais plus *profitable*; l'inverse, une vie de diffamations n'apporte qu'*akerdeia* (*Ol. 1, 53*). Le même concept de *kerdos* (« profit ») apparaît dans un passage plus développé de rejet poétique, proche du début de la 5<sup>ème</sup> *Néméenne*, une ode au jeune Éginète, Pythéas. Pindare doit mentionner les Éacides, Pélée et Télamon, héros locaux, mais cela le conduit à mentionner aussi Phôkos leur demi-frère, que, comme doit le savoir l'auditoire, ils frères ont assassiné. Il nous brosse le tableau des trois frères priant paisiblement pour la prospérité du peuple de leur île. Mais alors il s'impose le silence (*Ném. 5, 13-18*):

αἰδέομαι μέγα εἰπεῖν  
 ἐν δίκῃ τε μὴ κεκινδυνευμένον,  
 πῶς δὴ λίπον εὐκλέα νᾶσον,  
 καὶ τίς ἄνδρας ἀλκίμους  
 δαίμων ἀπ' Οἰνῶνας ἔλασεν.  
 στάσομαι· οὐ τοι ἅπανα κερδίῳ  
 φαίνοισα πρόσωπον ἀλάθει' ἀτρεκές·  
 καὶ τὸ σιγᾶν πολλάκις ἐστὶ σοφώ-  
 τατον ἀνθρώπῳ νοῆσαι.

<sup>19</sup> Sur la stratégie poétique dans *Ol. 1*, voir Nagy (1986).

«Le respect me retient (*aideomai*) de parler d'un immense et injuste événement, comment ils quittèrent l'île glorieuse, et quelle puissance divine les bannit d'Oinôné, ces hommes valeureux. Je m'arrête : l'exacte vérité ne gagne pas toujours à montrer son visage, et le silence est souvent pour un homme la chose la plus sage à concevoir ».

Dans cette logique poétique, le silence est la conduite la plus sage (*sophotaton*) mais est aussi opposé à une révélation intégrale néfaste (*ou kerdion*). *Alâtheia*--une déesse--devrait agir comme une femme réservée, silencieuse et en partie, comme c'était le cas, portant un voile sur le visage (*prosopon*).<sup>20</sup>

Si la première forme de silence pindarique, concentre notre attention sur le thème effectif de l'éloge, et si la seconde attire notre attention sur son propre caractère d'énonciateur d'éloges, le troisième et dernier type referme le triangle de la communication en nous dirigeant vers le récepteur de l'éloge, l'auditoire, à la fois le *laudandus* lui-même et ceux qui écoutent l'ode chorale. Il s'agit du silence tactique de « l'énonciation-en-proportion (*speech-in-proportion*) ». Cela aussi est plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. Ce peut être un choix esthétique avant tout. Pindare décrit sa préférence pour la brièveté en tant que moyen de laisser des silences qui à leur tour suscitent du plaisir (*euthumia*) dans la 1<sup>ère</sup> *Isthmique*, 60-63:

πάντα δ' ἔξειπείν, ὅσ' ἀγώνιος Ἑρμᾶς  
Ἡροδότῳ ἔπορεν  
ἵπποις, ἀφαιρεῖται βραχὺ μέτρον ἔχων  
ῥυμνος. ἧ μὰν πολλάκι καὶ τὸ σεσω-  
**παμένον εὐθυμίαν μείζω φέρει.**

« Mais les limites étroites de mon chant m'empêchent de raconter toutes les victoires qu'Hermès, seigneur des Jeux, accorda à Hérodote et ses caavales. Vraiment, souvent ce sur quoi on fait silence est cause de plus de plaisir ».

Compte tenu de ce que nous avons entendu plus tôt, à savoir que le silence équivaut à l'oubli,

<sup>20</sup> Sur les thèmes importants ici, voir Currie (2005) 79-80; Montiglio (2000)139; et sur « non-dire comme une forme autre du dire, » cf. Hummel (1997) 221.

ceci semble un renversement remarquable. Mais tel n'est pas le cas, en réalité. Le vainqueur *a été* célébré ; et maintenant le risque n'est pas l'oubli, mais un choc en retour, un rejet de la part de l'auditoire en train d'écouter, qui peut en avoir assez, par fatigue, ennui ou jalousie d'entendre trop parler d'Hérodote de Thèbes ou de n'importe quel autre vainqueur.<sup>21</sup> L'éloge *tacite*--l'art du silence--est une *tactique* esthétique de plaisir. L'usage tactique du silence démontre à la fois le caractère avisé du poète lorsqu'il manipule son art--sa *sophia*--et le discernement de son auditoire avisé--il rehausse la forme artistique, de façon à la rendre *akoa sophois* (*Pyth.* 9, 76-79):<sup>22</sup>

ἀρεταὶ δ' αἰεὶ μεγάλαι πολύμυθοι·  
βαιὰ δ' ἐν μακροῖσι ποικίλλειν  
ἀκοὰ σοφοῖς· ὁ δὲ καιρὸς ὁμοίως  
παντὸς ἔχει κορυφάν.

« une grande excellence peut toujours inspirer beaucoup d'histoires; mais broder un court compte-rendu à partir d'un thème plus ample est ce que les hommes sages aiment entendre »

Mais la dimension la plus intéressante des silences de Pindare réside peut-être dans leur caractère éthique, qu'il faut distinguer de la religiosité, ou du sens de l'*aidôs*, évoqué précédemment. C'est une chose d'éviter de parler mal des dieux ou des héros, c'en est une autre d'éviter d'en parler *longuement*, à la pensée que ce genre de discours trahit de mauvaises manières. Le premier type de silence pourrait nous convaincre que Pindare est prudent; le dernier, comme je vais le soutenir, en fait un héros.

La thèse suppose de relier plusieurs faits, dans différents passages, en se laissant guider par leur diction associée. Pindare achève la 2ème *Olympique* (vers 95-97) avec une affirmation en rupture ou *Abruchsformel* qui coupe court à son éloge de Théron, tyran d'Akragas. Son explication de cela se concentre sur les dangers de *koros*- c'est-à-dire l'« excès » ou la « satiété »:

ἀλλ' αἶνον ἐπέβα κόρος  
οὐ δίκᾳ συναντόμενος, ἀλλὰ μάργων ὑπ' ἀνδρῶν,

<sup>21</sup> Sur les motifs employés ici: Bundy (1986) 73-74 ; Montiglio (2000) 109.

<sup>22</sup> Cf. Montiglio (2000) 105 ; Instone (1996) 134.

τὸ λαλαγήσαι θέλον  
 κρυφὸν τιθέμεν ἑσλῶν καλοῖς  
 ἔργοις,

« Contre l'éloge vient l'excès fastidieux, qui ne se tient pas dans de justes limites mais qui, sous la pression d'hommes avides, désire bavarder et obscurcir les hauts faits des hommes de bien .»<sup>23</sup>

En d'autres termes, du point de vue pindarique, trop d'éloge peut être aussi dangereux que trop peu. L'« excès » (*koros*) qui a la puissance de gâcher l'éloge semble associé aux désirs de quelques hommes « avides » laissés à l'anonymat.<sup>24</sup> Nous pouvons présumer qu'il s'agit des poètes qui tentent, au moyen d'une narrativité hyperbolique, d'accroître leur profit sous la forme de récompenses de la part de commanditaires flattés. Un tel éloge sans discrimination et excessif finit par faire naître ce que suscite une absence totale d'éloge--l'oubli et l'obscurité.

Un passage voisin de la 1<sup>ère</sup> *Pythique*, vient renforcer l'argument à propos de *koros*, en décrivant avec précision comment il menace la réputation du *laudandus* (*Pyth.* 1, 81-84).<sup>25</sup>

καιρὸν εἰ φθέγξαιο, πολλῶν πείρατα συντανύσαις  
 ἐν βραχεῖ, μείων ἔπεται μῶμος ἀνθρώ-  
 πων· ἀπὸ γὰρ κόρος ἀμβλύνει  
 αἰανῆς ταχείας ἐλπίδας,  
 ἀστῶν δ' ἀκοὰ κρύφιον θυμὸν βαρύνει  
 μάλιστα' ἑσλοῖσιν ἐπ' ἀλλοτρίοις.

« si tu parles opportunément, tressant les fils dans d'étroites limites, moins de blâme s'ensuivra de la part des hommes. Car poursuivre à satiété émousse les attentes trop promptes, et ce que les citoyens entendent pèse lourd dans leurs cœurs en secret, spécialement en ce qui concerne les mérites des autres ».

<sup>23</sup> Texte selon Race (1997), ce qui est préférable à celle de Snell & Maehler (1971) *ad loc.*

<sup>24</sup> Voir Patten (2009) 168-71.

<sup>25</sup> Sur ce passage: Race (1990) 166-67; Bundy (1986) 75.



En combinant ces passages, nous pouvons tirer la conclusion que le hasard moral pour un poète d'éloge tient dans la tentation de faire trop l'éloge de quelqu'un, par amour du gain ; ceci (outre le fait que c'est une erreur esthétique) ne manquera pas d'exposer l'athlète digne d'éloge à l'envie des autres citoyens.

Malgré tout, le danger absolu de l'excès ou de la satiété, peut être mieux apprécié en relation avec la faute morale suprême pour un esprit grec: *hubris*-- l'arrogance dangereuse qui conduit à la destruction. Pindare établit cette relation à plusieurs endroits. Il est bien connu qu'on peut trouver des adages archaïques qui décrivent *koros* en tant que parent ou enfant d'*hubris*. Théognis (152-53) formule la première idée:

« L'excès engendre *hubris*, quand la prospérité suit un homme mauvais dont l'esprit est à attaches flottantes »

Pindare choisit ce modèle-là dans la 13<sup>ème</sup> *Olympique* (vers 10), quand il déclare que la Justice, l'Ordre, La Paix et la Tradition toutes « résolument gardent d'Hybris, la mère d'Excès, à la langue effrontée ».

Nous pouvons mettre en relation cette déclaration avec ses autres affirmations plus complètes concernant l'excès, en nous figurant que l'appât du gain à travers l'excès d'éloge est une sorte d'arrogance. L'adjectif *thrasumuthos*, « au discours effronté », s'accommode bien avec l'idée que l'*hubris* peut résider dans une mauvaise maîtrise de la parole--la sorte de parole qui ne sait pas quand il faut rester silencieux. Une *hubris* qui n'arrête pas de parler conduit automatiquement à la satiété du discours. Ironiquement, l'*hubris*, dans la description pindarique, en vient pour cette raison à ressembler d'une certaine façon à l'art de Pindare lui-même, mais en tant que miroir négatif de la poésie chorale. Nous avons vu que le chœur est puissant dans l'éloge, résonnant de voix et de musique, une qualité exprimée par le mot *kelados* et ses dérivés. Mais l'*hubris* aussi peut être puissant; la 4<sup>ème</sup> *Isthmique* (8), évoque à propos du clan des Cléonimides son manque d' « arrogance à la voix forte (*keladennâs t'orphanoi hubrios*) ». Pour le dire autrement, la voix chorale de Pindare doit être puissante mais pas au point de sonner comme une arrogante glorification. Les silences desquels le chant choral doit être parsemé et modulé ne sont rien de moins que des décisions morales, une série de refus d'être empli d'*hubris*. Un autre système de diction, contenant le mot *kaukha*, récapitule le même argument à deux faces concernant la puissance vs le silence: comparez par exemple les deux passages

suiuants. Dans la 9ème *Néméenne* (6-7) nous perceuons la valeur positive de la vantardise:<sup>26</sup>

ἔστι δέ τις λόγος ἀνθρώπων, τετελεσμένον ἐσλόν  
μὴ χαμαὶ σιγᾷ καλύψαι· θεσπεσία δ' ἐπέων  
καύχας ἀοιδὰ πρόσφορος.

« Il est un adage parmi les hommes: un haut fait lorsqu'il est accompli ne devrait pas être enseveli dans le silence; et un chant divin convient à la glorification »

Mais la 5ème *Isthmique* nous donne le côté négatif --la langue de Pindare veut « résonner d'éloge » (*keladesai*, vers 47) des hommes d'Égine, mais il choisit d'être silencieux plutôt que trop glorifier leur rôle à la victoire de Salamis (*Isth.5*, 51-53):

ἀλλ' ὅμως καύχασμα κατάβροχε σιγᾷ·  
Ζεὺς τὰ τε καὶ τὰ νέμει,  
Ζεὺς ὁ πάντων κύριος.

« déverse la glorification en silence » est son conseil « Zeus dispose les choses comme ceci et comme cela ; Zeus souverain de toutes choses ».

Une fois encore, le chant doit être puissant mais pas trop. Le chanteur doit savoir comment interrompre la parole, comment s'abandonner de temps en temps au silence.<sup>27</sup>

C'est avec ce motif thématique--le refus de la glorification à outrance--que je vais maintenant me tourner vers ma dernière proposition et vers Homère. J'ai dit il y a quelques instants que son traitement du silence faisait apparaître Pindare non pas simplement prudent mais héroïque. Qu'il soit clair que je ne veux pas dire que quelque culte héroïque posthume lui était dédié (bien qu'il semble y avoir quelques traces d'un tel culte, tout comme pour Archiloque).<sup>28</sup> Je veux dire plutôt que la façon dont Pindare

<sup>26</sup> Sur la force active du silence, voir Hummel (1997) 220; cf. Montiglio (2000) 82n.6, 114 ; Race (1990) 65.

<sup>27</sup> Cf. Montiglio (2000) 112; Hummel (1997) 220; Bundy (1986) 73.

<sup>28</sup> Sur Archiloque, voir Clay (2004); sur les honneurs rendus à Pindare: Lefkowitz (1981) 61.

se présente lui-même comme un homme de maîtrise de soi qui sait quand et combien de temps il faut parler--quand garder le silence, quand éviter la glorification à outrance dans la victoire- le fait ressembler à un héros homérique. Ou encore, pour être plus précis, il est comme Ulysse, tel qu'on voit ce héros dépeint dans l'*Odysée*.

Aucun autre guerrier à Troie ne possède la maîtrise de soi du roi d'Ithaque, la capacité d'endurer en silence. C'est lui, comme on nous le dit, qui sut faire garder le silence aux hommes attendant avec lui dans le cheval de Troie pour infiltrer la cité ennemie (voir *Od.4*, 269-89). Au moment le plus intense de son retour à Ithaque, alors que déguisé en mendiant, il est interrogé par sa femme Pénélope, Ulysse garde le silence sur sa véritable identité.<sup>29</sup> Il fait garder aussi le silence à la vieille servante Eurycleé, qui pourrait divulguer son secret. Après avoir découvert sa cicatrice, et promis qu'elle ne le trahirait pas, Eurycleé se propose de nommer les servantes qui ont collaboré avec les prétendants. À cette proposition, Ulysse répond:

« Mère, pourquoi parler d'elles ? Ce n'est pas nécessaire. Je les distinguerai bien moi-même et viendrai à les découvrir chacune. En silence, garde ton discours (*ekhe sigêi muthon*) pour toi-même et laisse faire les dieux »

(*Od. 19*. 500-502).<sup>30</sup>

L'auto-suffisance et la maîtrise de soi du héros se manifestent de conserve à travers un comportement linguistique caractéristique, sa préférence pour le silence, en ce qui concerne lui et les autres. Après la grande bataille dans la salle, lorsque Ulysse a finalement massacré les prétendants, une conversation avec la même vieille nourrice Eurycleé rend encore plus visible cette même habitude d'Ulysse pour la parole et le silence:

« Mais Ulysse s'arrêta et l'interrompit dans son impatience, et parla en lui adressant ces mots ailés «au fond de ton cœur réjouis-toi, vieille femme, mais maîtrise-toi et ne pousse pas un cri de victoire: ce n'est pas pieux de se vanter au milieu d'hommes tués. Ces hommes, c'est le destin octroyé par les dieux et leurs propres actes téméraires qui les ont détruits». (*Od.22*, 410-13)

---

<sup>29</sup> Sur Ulysse et le silence, voir Montiglio (2000) 261-88.

<sup>30</sup> Sur le sens de *sigê* dans ce passage voir Hummel (1997) 214.

Comme W.B. Stanford le note dans son commentaire de ces lignes, « le sentiment est remarquablement élevé pour un héros homérique... » (vol 2, p. 387). Je voudrais suggérer que Pindare, en adoptant l'attitude que nous avons vue à l'égard de la victoire, son appel au silence, et son évitement de la glorification excessive, adopte le rôle d'un locuteur odysseén. Le comportement langagier seul peut sembler une preuve insuffisante pour prétendre que Pindare « mythologise » sa posture épinicienne, en coulant sa voix dans quelque chose d'héroïquement à la manière d'Homère. Mais cela rejoint en fait, premièrement la tendance plus générale du poète à mythologiser ses actes de célébration. Dans une étude de son dernier poème existant, la 8ème *Pythique*, j'ai mis en évidence, il y a plusieurs années, la manière explicite de Pindare, de modeler sa direction chorale sur celle du dieu Apollon.<sup>31</sup> Deuxièmement, plus généralement chez Pindare, nous le voyons revêtir une série de rôles, grâce à une capacité de métaphorisation poétique, qui peut seulement être décrite comme protéenne. Tisseur, brodeur, guérisseur, charpentier, architecte, conducteur de char et timonier--telles sont les figures que Pindare revêt à un moment ou à un autre pour décrire comment il outille et conduit ses actes poétiques.<sup>32</sup>

Ulysse aussi est, non seulement un maître en déguisement mais aussi un artisan, un bâtisseur de navire et un timonier. Il est, bien sur, aussi un poète, comme en témoigne le long épisode de son récit, des chants 9 à 12 de l'*Odyssée*. Et il est, pour cette raison, un barde itinérant, prêt à divertir (ou à mentir) chaque île où il aborde. Pindare, au moins dans la présentation qu'il fait de lui-même et probablement en réalité aussi, est aussi un barde itinérant, errant à la demande, de la Thessalie à la Sicile. Pour Pindare, les routes du chant sont réelles, avant de devenir des métaphores. En bref, prendre un masque odysseén, en termes de comportement langagier, pourrait parfaitement convenir aux autres traits par lesquels Pindare ressemble aux héros de l'Age du Bronze.

Cette ressemblance sans duplicité nous amène enfin au problème de la relation de Pindare au passé épique--ou, pour user du titre de l'excellent livre de Gregory Nagy, nous sommes amenés à *l'Homère de Pindare*. L'analyse exhaustive de Nagy est hautement convaincante: Pindare croit que la forme de son art d'épinicie est aussi ancienne que l'épopée homérique, sinon plus ancienne; l'évidence métrique des deux

---

<sup>31</sup> Martin (2004).

<sup>32</sup> Steiner (1986) 54-75.

genres suggérerait que Pindare dit vrai, étant donné que le vers mélique donne l'impression de précéder l'hexamètre épique.<sup>33</sup> Une telle relation, dans laquelle Pindare pourrait s'imaginer lui-même supérieur à l'art rhapsodique, n'exclut pas par soi le type de mythologisation que j'ai proposée. Pindare peut encore prendre la voix d'un Ulysse. Mais en regardant avec attention le seul passage dans l'épique où Pindare mentionne de façon appuyée la figure d'Ulysse, une attitude si innocente à l'égard du héros mythique apparaît bien invraisemblable. Vers le début de cette ode difficile, la 7<sup>ème</sup> *Néméenne* (14-24), le poète médite la meilleure façon de préserver la renommée par l'éloge:

ἔργοις δὲ καλοῖς ἔσοπρον ἴσαμεν ἐνὶ σὺν τρόπῳ,  
 εἰ Μναμοσύνας ἕκατι λιπαράμπυκος  
 εὖρηται ἄποινα μόχθων κλυταῖς ἐπέων ἀοιδαῖς.  
 σοφοὶ δὲ μέλλοντα τριταῖον ἄνεμον  
 ἔμαθον, οὐδ' ὑπὸ κέρδει βλάβεν·  
 ἀφνεὸς πενιχρὸς τε θανάτου παρὰ  
 σάμα νέονται. ἐγὼ δὲ πλέον' ἔλπομαι  
 λόγον Ὀδυσσεὸς ἢ πάθαν  
 διὰ τὸν ἀδυεπὴ γενέσθ' Ὅμηρον·  
 ἐπεὶ ψεύδεσσι οἱ ποτανᾶ <τε> μαχανᾶ  
 σεμνὸν ἔπεστί τι· σοφία  
 δὲ κλέπτει παράγοισα μύθοις. τυφλὸν δ' ἔχει  
 ἦτορ ὄμιλος ἀνδρῶν ὁ πλείστος.

« nous ne connaissons qu'une seule façon de tendre un miroir aux actions remarquables : si, par la grâce de Mnémosyne au splendide diadème, on trouve une récompense pour les hauts faits dans un chant glorieux. Les hommes sages connaissent le vent qui soufflera le lendemain, et ils ne souffrent pas du manque de profit. Riche comme pauvre voyagent vers les frontières de la mort. Et je souhaite que l'histoire d'Ulysse dépasse ses épreuves, grâce aux doux chants d'Homère, car il y a une certaine majesté dans ses mensonges et son habileté ailée et le talent poétique égare, en séduisant par des fables (*muthois*), et le cœur de la masse des gens est aveugle ».

<sup>33</sup> Nagy (1990) 48-9, 192-93.

Ce passage à ma connaissance a été universellement compris comme un témoignage de l'hostilité de Pindare vis-à-vis soit d'Homère, soit d'Ulysse, soit des deux. De nombreux critiques se concentrent sur l'habileté bien connue d'Ulysse à proférer des mensonges et soutiennent que Pindare est ici en train de faire contraster des deux figures épiques, de manière à anticiper le traitement plus récent que Sophocle fait subir à Ulysse dans *Ajax* et *Philoctète*.<sup>34</sup> Pour moi, la cible semble être davantage Homère, mais je ne perçois pas d'hostilité. Je suggérerai plutôt que Pindare effectue sans ambages un méta-commentaire littéraire de la structure des genres respectifs de l'épopée et de l'épique. Et je crois que ce commentaire dépend de la notion que nous avons cernée tout du long, le bon usage du silence.

Observons pour commencer que Pindare décrit la poésie d'Homère dans les mêmes termes qu'il a employés à propos de son propre art: *makhana* ou « procédé artistique ». Cela place les deux poètes au même niveau. Que la réputation (*logos*) d'Ulysse soit surfaite par rapport à celle qu'il mérite peut-être, étant données les épreuves qu'il a endurées, est mis sur le compte avant tout d'une qualité esthétique, la « douceur » des vers d'Homère: le poète épique est *haduepês*. Là encore, il n'est pas nécessaire de voir de l'hostilité dans cette description, car Pindare aussi affectionne la douceur dans ses chants. Sur la *makhana* d'Homère et sur ses « fictions » (*pseudea*) repose quelque chose de sacré ou de saint. Il s'agit d'un adjectif positif, quelque chose que je tiendrais pour un éloge de la poésie homérique. Ce que signifie exactement l'adjectif *semnon* à propos de l'épopée est plus difficile à dire--peut-être s'agit-il de l'aura des personnages divins qu'il représente en détail.<sup>35</sup> Ensuite, nous pouvons nous demander si *pseudea* possède la pleine force de « non-vérité ». Je ne crois pas que cette connotation est déjà présente. Cela peut simplement signifier « histoires de fiction » (du type de celles qu'Ulysse et les Muses hésiodiques ont le talent de raconter ; voyez *Od.* 19. 203 : *Iske pseudea polla legôn etumoisin homoia* et cf. *Theogonie* 27sq.). Jusque là, la description qui est faite d'Homère n'a rien de nécessairement négatif.

---

<sup>34</sup> Par exemple, Fitch (1924). Cf. Pratt (1993)121-22, 127-28. Pour d'autres analyses de ce passage voir Bundy (1986) 82; Currie (2005) 316; Patten (2009) 134-35.

<sup>35</sup> Sur *semnotês*, avec référence aux dieux dans la littérature, voir Hermogenes *Peri ideôn* 6.1ff.

La phrase qui semble faire apparaître le plus de désapprobation pour l'art homérique est malgré tout la suivante: « l'habileté poétique égare, en séduisant avec des fables ». *Paragoisa* est assurément négatif dans ses connotations. *Muthois*, à mon avis, ne l'est pas. Mais qu'on m'autorise un instant à passer à la phrase suivante, afin de resituer le passage dans le contexte plus vaste de la rhétorique de l'épinicie qui seul peut lui donner un sens. La « cécité » de l'auditeur commun pour le destin d'Ajax, est blâmée, lui qui, (dit Pindare) se suicida parce que la majorité des hommes ne reconnut pas sa vraie valeur et son excellence au combat. Pindare n'explique pas ce qui a rendu aveugles les contemporains du héros guerrier. Mais une solution paraît inhérente à ce qu'il déclare ailleurs, dans la 2<sup>ème</sup> *Olympique* (vers 95), au sujet du danger de l'excès d'éloge (*koros*), l'ignorance du moment où il faut observer le silence. S'il est permis d'extrapoler un peu à partir de ce passage, il se pourrait que la faute de certains poètes anonymes ou d'autres locuteurs ait été de célébrer Ulysse plus qu'Ajax, *même à l'époque* du jugement des armes (*hoplôn krisis*) qui lui valut les armes du défunt Achille. Trop d'éloge des autres relègue la valeur d'Ajax dans l'ombre: cela ne pouvait pas mettre en lumière son nom aux yeux aveugles des hommes. En fait, Pindare doit être considéré en tant que rétrojectant à l'époque de la guerre de Troie l'éloge disproportionné auquel il fait référence aussi dans son appréciation d'Homère. Aussi bien le poète épique (un dispensateur d'éloge plus ancien) que ses prédécesseurs anonymes (contemporains d'Ulysse et d'Ajax) errent par excès.

Mais en quoi consiste l'excès d'Homère? Est-ce d'avoir composé l'*Odyssee*? Non pas. D'après moi, c'est d'avoir composé l'*Odyssee* ou l'*Iliade*, en usant de ces discours appelés *muthoi*. Ce terme est crucial, me semble-t-il, (et pas simplement parce que j'ai écrit un livre entier sur sa sémantique).<sup>36</sup> Bien que certains pensent que le mot *muthos*, qui n'apparaît que trois fois dans tout Pindare, est déjà imprégné du sens de « histoire fausse » ou même « mensonge », il y a plus de sens à le lire de façon neutre. Toutefois, pourrais-je démontrer, cette valeur neutre n'équivaut pas simplement à « histoire » ou « fable ». Il s'agit plutôt de la signification spécifique que l'on rencontre dans les poèmes homériques: un *muthos* est un acte de langage, accompli jusqu'au bout, attentif à tous les détails, dans une assemblée publique. Des *muthoi* sont soit des commandements, des discours de vantardise et de contestation, ou bien des récitations de souvenirs.

---

<sup>36</sup> Martin (1989).

Qu'on me permette de souligner deux de ces dimensions pour parvenir à comprendre notre passage irritant de la septième *Néméenne*: la longueur et la contestation. Pour le dire autrement, un poète comme Pindare, entendant des performances rhapsodiques, ou même lisant Homère au début du 5ème siècle avant J.C., a du être impressionné par la présence de *muthoi* (plus d'une centaine de discours sont appelés ainsi dans l'épopée). Comme la glorification excessive que Pindare cherche à tout prix à éviter, les *muthoi* tendent à être excessifs et puissamment sonores. C'est ainsi qu'ils fonctionnent chez Homère, pour permettre à un orateur de dominer agonistiquement les orateurs adverses. En bref, Homère, dans l'esprit de Pindare, doit ressembler être un faiseur d'éloges excessif qui « égare avec des *muthoi* » succombant au travers qui caractérise la plupart de ses héros, le discours long à voix puissante. Sa pratique n'est pas celle de l'*hymne* chanté, qu'on accomplit en une heure, mais une composition de centaines de vers épiques à dévider au fil de plusieurs jours. Homère commémore des vainqueurs, mais, à la différence de Pindare, il ne sait pas quand s'arrêter. Pindare, pour ainsi dire, sauve Ulysse de son glorificateur le plus flatteur, Homère, en adoptant des traits d'Ulysse, comme l'usage rusé du silence, d'une façon *meilleure* que celle dont Homère avait permis à ses héros de user.

On peut seulement imaginer ce qui serait arrivé à notre héritage grec si l'opinion biaisée de Pindare au sujet du discours et de ses usages avait persuadé les anciens érudits alexandrins de préférer la poésie lyrique à la poésie épique. Mais je dois me retenir de poursuivre. Beaucoup de choses gagnent à être tues.



- Athanassaki, L. (2009). *Aeideto pan temenos: hoi chorikes parastaseis kai to koino tous sten archaïke kai proime klasike periodo*. Herakleio.
- Bundy, E. (1986). *Studia Pindarica*. Berkeley. (orig. 1962).
- Buxton, R. (éd.) (1999). *From Myth to Reason: Studies in the Development of Greek Thought*. Oxford.
- Clay, D. (2004). *Archilochos Heros: the Cult of Poets in the Greek Polis*. Washington, DC.
- Currie, B. (2005). *Pindar and the Cult of Heroes*. Oxford.
- Detienne, M. (1967). *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris
- Dewald, C. (2002). "Silence in Greek Culture" (sur S. Montiglio: *Silence in the Land of Logos*.) *Classical Review* (52) 36-37.
- Edmunds, L. (2009) A Hermeneutic Commentary on the Eschatological Passage in Pindar *Olympian 2* (57–83)," pp. 662-77 dans U. Dill, C. Walde, F. Graf (éd.) *Antike Mythen: Medien, Transformationen und Konstruktionen*. Berlin.
- Fitch, E. (1924). "Pindar and Homer," *Classical Philology* (19) 57-65.
- Hummel, P. (1997) " 'Quand taire, c'est faire' ... ou le silence performatif dans la poesie de Pindare," *Rheinisches Museum* (140) 211-23.
- Instone, S. (1996). *Selected Odes: Olympian One, Pythian Nine, Nemeans Two and Three, Isthmian One*. Warminster.
- Kurke, L. (1991). *The Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy*. Ithaca, NY.
- Kyriakou, P. (1996). "A Variation of the Pindaric Break-off in *Nemean 4*," *American Journal of Philology* (117)17-35.
- Lefkowitz, M. (1981). *The Lives of the Greek Poets*. London
- Martin, R. (1983) *Healing, Sacrifice, and Battle: Amechania and Related Concepts in Early Greek Poetry*. Innsbruck.
- Martin, R. (1989). *The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca, NY.
- Martin, R. (2004). "Home is the Hero: Deixis and Semantics in Pindar *Pythian 8*," *Arethusa* (37) 343-363.
- Martin, R. (2005). "Pulp epic: the *Catalogue* and the *Shield*," pp. 153-75 dans R. Hunter (éd.) *The Hesiodic Catalogue of Women: Constructions and Reconstructions*. Cambridge
- Meillet, A. (1925). *La méthode comparative en linguistique historique*. Réimp. 1984. Paris.
- Montiglio, S. (2000). *Silence in the Land of Logos*. Princeton.
- Nagy, G. (1986). "Pindar's *Olympian 1* and the Aetiology of the Olympic Games," *TAPA* (116) 71-88.
- Nagy, G. (1990). *Pindar's Homer: the Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore.
- Patten, G. (2009). *Pindar's Metaphors. A Study in Rhetoric and Meaning*. Heidelberg.
- Pratt, L. (1993). *Lying and Poetry from Homer to Pindar: Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics*. Ann Arbor, Mich.
- Race, W. (1990). *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*. Atlanta.

Race, W. (1997). *Pindar*. Cambridge, Mass.

Sharrock, A. & Morales, H. (éd.) (2000). *Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations*. Oxford.

Snell, B. & Maehler, H. (= SM) (éd.) (1971). *Pindari carmina cum fragmentis*, pt. 1, 5eme. éd. Leipzig.

Steiner, D. (1986). *The Crown of Song: Metaphor in Pindar*. New York: Oxford University Press.