

Penelope Murray

Résumé

Les Muses sont des déesses qui contrôlent le domaine de la *mousikê*, mais leur statut demeure, dans une certaine mesure, mystérieux. Elles ne font que peu d'apparitions dans le corpus mythologique et, à l'instar de beaucoup d'autres pluralités féminines, sont vues comme un groupe dont les qualités et les attributs sont interchangeables. Leur nature imprécise a permis à différents auteurs de les interpréter de manière variable, et la flexibilité même de leur image a conduit à des interrogations sur leur existence. Cet article se propose d'étudier ces problématiques d'ordre général du point de vue de la poésie grecque antique, en faisant particulièrement référence à Hésiode, Pindare et Aristophane.

Dans la mythologie grecque, les Muses sont les divinités de la poésie, du chant, de la musique et de la danse. Ce sont des divinités dont le royaume est celui de la *mousikê*. Dans la sphère divine, leur rôle est de chanter et danser en l'honneur de Zeus et des autres Immortels, afin de toujours célébrer l'existence bénie (de la race) des dieux. Selon Pindare (fr. 31 Snell-Maehler = Aélius Aristide, *In defense of Oratory* 420), elles vinrent à exister lorsque Zeus, ayant imposé l'ordre au monde en assignant à chacun des dieux un domaine cosmique particulier, leur demanda s'il leur manquait quelque chose. Les dieux lui répondirent qu'il devrait créer, pour lui-même, des Immortels qui célébreraient les grandes œuvres et les institutions dont il est à l'origine. Le monde des dieux est, par conséquent, incomplet sans les chants du chœur des Muses pour célébrer sa beauté et son ordre. L'image classique des Muses est en effet celle d'un chœur divin, tel que nous le laisse voir l'*Hymne homérique à Apollon* (186 sq.) dans lequel les dieux chantent et

dansent accompagnés de la lyre d'Apollon :

Les Muses qui, toutes, lui répondent de leur belle voix, chantent les immortels privilèges des dieux et le sort misérable des hommes — tout ce que les dieux imposent à ces êtres qui vivent dans l'égarement, et ne sont même pas capables, en leur impuissance, d'inventer un remède à la mort ou un recours contre la vieillesse ! Or les Grâces aux belles tresses et les Heures bienveillantes, Harmonie, Jeunesse et Aphrodite, fille de Zeus, dansent en se tenant l'une l'autre par le poignet... Phoibos Apollon joue, lui, de la cithare et exécute un beau pas relevé ; il est entouré de lumière, des éclairs jaillissent de ses pieds et de sa fine tunique².

Les Muses sont ici les chanteuses alors que les Grâces, les Heures et d'autres divinités féminines dansent. Apollon, au milieu d'elles, les dirige au son de la lyre. Mais dans la *Théogonie* d'Hésiode, la description la plus riche et la plus visuelle que nous possédons des Muses, elles sont tout autant chanteuses que danseuses³. Hésiode les présente comme le chœur féminin archétypal — virginal, superbe, associé au monde sauvage, et d'une certaine façon rempli de mystère, tel qu'il sied à ces déesses semblables aux nymphes. Elles dansent le soir venu, couvertes de brume, et chantent alors les louanges de leur père Zeus, et celles des autres dieux de l'Olympe. L'Hélicon est leur domaine de prédilection, et c'était là, nous enseigne Hésiode, qu'elles le choisirent entre tous pour être poète, lui conférant une voix divine et le pouvoir d'enchanter l'esprit des mortels avec leurs chants, de la même façon qu'elles-mêmes enchantent les immortels. Les Muses sont nées en Piérie, filles de Zeus et de Mnémosyne, Mémoire, apportant aux mortels l'oubli des contrariétés et le soulagement des malheurs. En effet la mémoire, représentée par leur mère, et que les Muses à leur tour octroient aux poètes, ne possède pas seulement la faculté de se rappeler le passé et de le préserver pour le futur, mais aussi le pouvoir de transcender les contraintes du temps accordé aux hommes. Dans le mode de pensée mythique, tel que l'a montré Jean-Pierre Vernant, la mémoire permet au poète de voir au-delà du monde des mortels jusqu'au royaume intemporel des dieux. Dès lors, la musique et le chant, qui sont les cadeaux des Muses, donnent aux êtres humains la possibilité de communiquer avec le divin, d'oublier les limites de l'expérience humaine ordinaire et, pour un moment, de séjourner avec les dieux.

L'histoire de la naissance des Muses (*Théogonie*, 53-80) occupe une position centrale dans la composition qu'Hésiode leur consacre. C'est tout à fait approprié dans un poème dont le thème est celui de la création et de la naissance. Mnémosyne mit donc au monde neuf filles, toutes d'un même esprit (ὁμόφρονες) et le cœur léger, dit Hésiode (v. 60). Il se met alors à les nommer (77 sq.) : « Clio et Euterpe, Thalie et

Melpomène, Terpsichore et Érato, Polymnie, Uranie et Calliope » (Semeuse de renom, Amuseuse, Festive, Chanteuse, Plaisir de la Danse, Aimée, Riche en mélodie, Céleste et Belle voix). Nous ne savons pas avec certitude si Hésiode a inventé ces noms ou pas (ils pourraient tout aussi bien, je suppose, être traditionnels), mais il semble bien qu'il l'ait fait. En effet, chacun des noms est anticipé par des mots ou des passages que l'on trouve dans la description préalable des activités des déesses. Clio, par exemple, se retrouve dans κλείουσιν au vers 67 ; Euterpe dans τέρπουσι aux vers 37 et 51 ; Thalie dans θαλῆς au vers 65 (le banquet est, semble-t-il, un décor caractéristique de l'activité des Muses) ; Melpomène dans μέλπονται et μολπῇ aux vers 66 et 69 ; Terpsichore dans χοροί au vers 63 (son nom, dans tous les cas, montre parfaitement à quel point les Muses aiment la danse et le chant, ainsi qu'Hésiode les a décrites à l'ouverture de son poème) ; Érato dans ἐρατήν et ἐρατός aux vers 65 et 70 ; Polymnie dans ὕμνεύσαις au vers 70 ; Uranie dans οὐρανῶ au vers 71 ; Calliope dans ὀπὶ καλῇ au vers 68. De fait, leurs noms émergent de ce texte comme si Hésiode s'efforçait de donner aux Muses une existence au moyen du langage : leur attribuer un nom reviendrait virtuellement à recréer leur naissance. Et il est intéressant de noter que la majorité des attributs qui sont octroyés individuellement aux Muses dans les traditions plus tardives découle directement des noms hésiodiques⁴. C'est particulièrement clair dans le cas d'Uranie qui devient la Muse de l'astronomie. Pourquoi devrait-il y avoir une muse de l'astronomie si ce n'était à cause du nom qu'Hésiode lui a attribué ?

D'un autre côté, et du point de vue d'Hésiode lui-même, les attributs des Muses ne sont pas vraiment séparables les uns des autres. Les noms qu'il leur a donnés résument l'ensemble des idées exprimées par l'ouverture du poème consacré aux Muses. Dès lors il est possible de dire que celles-ci représentent les diverses facettes de la poésie et du chant qui ont commencé à exister au moment même où elles sont nées. Bien qu'elles aient chacune un nom, on ne peut pas encore parler des Muses en tant que divinités avec des sphères de compétence individuelles clairement identifiées. Elles existent plutôt en tant que groupe, de sœurs partageant une conscience unique, chacune d'elles impliquant toutes les autres. Dès lors les neuf Muses sont la personnification collective de tous les aspects de la *mousikê*, cette union de la poésie, du chant et de la danse, à laquelle elles président. Les données iconographiques viennent confirmer cette conception des Muses comme un chœur qui se comporte collectivement, en tant que pratiquantes et inspiratrices des arts musicaux. Aucune différenciation n'est faite, à cette haute époque, entre des fonctions distinctes qu'elles représenteraient⁵. Le seul autre exemple d'une liste complète des Muses avant la période hellénistique se trouve sur le vase François (c. 570 av. J.C.), dans une scène où les neuf Muses apparaissent avec leurs noms hésiodiques. Calliope est mise en avant, faisant face à l'observateur et jouant de la syrinx, tandis

que l'ordre des personnages correspond globalement à la liste d'Hésiode. Seule Terpsichore (« Celle qui se plaît à participer au chœur ») est ici remplacée par Stésichore (« Celle qui initie le chœur »). Un nom qui, d'une certaine manière, vaut aussi bien que l'autre, puisqu'il exprime lui aussi une activité musicale⁶.

L'idée que les Muses sont interchangeables pendant la période pré-hellénistique est confirmée par le fait que lorsqu'une Muse est effectivement nommée, que ce soit sur un vase ou dans la poésie, il ne semble pas qu'il y ait une raison pour qu'une Muse précise apparaisse plutôt qu'une autre. Calliope, la Muse majeure d'Hésiode, est mentionnée dans la poésie grecque archaïque plus souvent qu'aucune autre de ses sœurs : elle est invoquée par Alcman *PMG* 27 ; Sappho fr. 124 L-P ; Stésichore *PMG* 240 ; Bacchylide 5.176, et Empédocle (131 D-K). Clio apparaît seule dans les poèmes de Bacchylide et de Pindare (Bacch. 3.1 *sq.*, 12.1 *sq.*, 13.228 ; Pind. *Nem.* 3.83), et il semble qu'alors, au moins dans le cas où Pindare fait référence à elle dans *Nem.* 3.83, le fait que son nom signifie « Renommée » soit une raison possible pour son apparition. Uranie n'apparaît que dans Bacchylide (5.13, 6.11, 16.3) mais sans connotation aucune. Polymnie est mentionnée dans un fragment lyrique (*PMG* 942), et Terpsichore se retrouve dans un passage de Pindare sur lequel je reviendrai (*Isthm.* 2. 1-12). En revanche, Érato, Euterpe, Melpomène et Thalie ne sont mentionnées par aucun poète grec primitif en dehors d'Hésiode⁷.

Il semble, dès lors, que les Muses n'ont pas de personnalité individuelle. En d'autres termes, leurs noms ne contribuent en rien à leur identité, ils ne font que refléter les qualités du groupe dans son ensemble. Il s'agit en fait d'une seule entité divisée en neuf parts. De même que d'autres groupes féminins, tels que les Heures, les Charites ou les Néréides, elles sont envisagées comme un groupe dont les qualités et les attributs sont interchangeables. En revanche, le cas d'Hésiode donnant un nom à toutes les Muses est important dans la mesure où cela pose le problème de la personnification de ces déesses. Par bien des côtés les Muses correspondent à ce que Gombrich appelle cette zone d'ombre entre mythologie et métaphore, entre les dieux de l'Olympe et les abstractions du langage, d'où émerge la personnification⁸. Les Muses sont, d'une certaine manière, des personnages flous, et les traditions qui les entourent sont inhabituellement variées : les Muses d'Homère sont différentes de celles d'Hésiode, celles de Pindare de celles d'Empédocle, Aristophane ou Platon. La souplesse avec laquelle on peut représenter une Muse permet à chaque auteur de l'envisager de la façon qui lui convient. Le caractère des Muses est par conséquent plus fluide, moins rigide que celui des dieux Olympiens, et plus riche, moins clairement défini que celui des abstractions divinisées comme Peitho (persuasion), Mnémosyne, les Charites ou les Heures.

Le mot *Mousa* n'a pas en soi de sens⁹. *Mousa* n'est pas un nom abstrait, et il n'est pas possible de dire que les Muses personnifient un simple concept de la manière dont le fait, par exemple, leur mère Mnémosyne. Par contre, tous les noms individuels qu'Hésiode leur attribue signifient quelque chose. L'attribution d'un nom fait partie de ce processus de catégorisation qui caractérise la *Théogonie* dans son ensemble, pendant que la réalité de la religion telle qu'elle était vécue par les Grecs est systématisée et organisée de façon à la rendre intelligible. Bien sûr ce processus est dans une certaine mesure artificiel. Comme l'observe Martin West, « il y a beaucoup d'ensembles pluriels dans le panthéon grec, la plupart du temps d'un nombre indéfini et manquant d'identités individuelles... lorsque de tels ensembles pluriels apparaissent dans la *Théogonie*, il leur est généralement attribué un nombre fixe (très souvent 3) et des noms individuels. Une telle précision est une création artificielle étrangère au sentiment religieux qui fait que ces ensembles sont pluriels »¹⁰. C'est une parfaite illustration de l'observation d'Hérodote (2.53) selon laquelle c'est Homère et Hésiode qui ont donné leurs dieux aux Grecs. Nous savons qu'il y avait plusieurs traditions à propos des noms, du nombre et de la généalogie des Muses : Plutarque (743D) nous dit, par exemple, qu'elles sont appelées Mneiai (Souvenirs) dans plusieurs localités ; et Pausanias (9.29.2) rapporte que les trois Muses originelles de l'Hélicon étaient appelées Meletè, Mnemè et Aoidè (Exercice, Mémoire, et Chant)¹¹. Selon lui (9.29.4), Mimnermus parle de deux générations de Muses, les premières sont filles d'Ouranos et de Gaia, et les suivantes sont enfants de Zeus. Cette généalogie est reflétée dans Alcman, qui fait des Muses les enfants de Gê, au moins dans un de ses poèmes (PMG 5 fr. 2.28)¹². C'est toutefois l'histoire d'Hésiode qui devint la norme. Quand des auteurs plus tardifs attribuèrent des fonctions particulières aux différentes Muses, ils le firent en se basant sur les noms qu'Hésiode leur avait donnés. Hésiode est de fait le créateur de la tradition sur les Muses.

Pourtant, bien que l'on puisse considérer que l'attribution de noms par Hésiode donne une meilleure définition du rôle des Muses dans le Panthéon grec, et nous permet de mieux comprendre leur fonction dans la société grecque, les Muses restent mystérieuses. On ne leur donne jamais de vraies personnalités, que ce soit individuellement ou collectivement. Nous savons qu'elles appartiennent au monde des dieux et que leur sphère de compétence est celle d'un chœur céleste. La légende dit qu'elles chantèrent au mariage de Cadmos et d'Harmonie, et à celui de Pélée et de Thétis, scène représentée sur le vase François¹³. Elles chantèrent aussi aux funérailles d'Achille, quand

elles vinrent avec Thétis et ses sœurs Néréides pour pleurer la mort de son fils, un thème qui est développé plus avant dans la tragédie

grecque¹⁴. Mais, même si ces histoires illustrent bien leur fonction de chanteuses divines, elles ne nous apprennent rien sur la personnalité des Muses. En fait, les Muses n'ont pas réellement de mythologie ; il y a très peu d'histoire les concernant, ou plutôt, les histoires que l'on a ne concernent que leurs relations avec les mortels. La plus significative, et certainement la plus connue, est celle de la punition qu'elles infligèrent au barde Thrace, Thamyras, qui vantait ses prouesses musicales, et osa se mesurer aux déesses. En échange de son arrogance elles le mutilèrent et le privèrent de ses talents musicaux, de sa voix sublime comme de son aptitude à jouer de la lyre. Cette histoire, racontée pour la première fois dans *l'Iliade* (2.594-600), est en accord avec le tableau général que nous avons de la façon dont les dieux grecs réglaient leurs problèmes avec les mortels présomptueux. Il s'agit ici d'un cas classique d'*hubris*. De plus, elle est proche d'autres mythes du mauvais usage de la musique comme, par exemple, celui de Marsyas, écorché vif pour avoir défié Apollon dans un concours musical (Pl. *Euthyd.* 285c-d), ou celui de Linus, qui fut tué par Apollon pour avoir rivalisé avec son chant (Paus. 9.29.6). Il y a aussi des histoires similaires à propos de cet art parent qu'est la prophétie. Apollonius de Rhodes 2.178 *sq.*, par exemple, nous dit comment Apollon fit don de la prophétie à Phineus, mais en fit mauvais usage en révélant les plans de Zeus à qui voulait l'entendre. De tels mythes illustrent la nature ambiguë des dons divins, qui par leur nature même élèvent leurs destinataires et les séparent des autres mortels. Mais si ceux à qui les dieux ont offert ces pouvoirs particuliers ont la stupidité de se croire à l'égal des dieux, un désastre s'abat sur eux. Les dons divins doivent être utilisés avec prudence, car les dieux sont jaloux de leurs pouvoirs, et ce qu'ils donnent ils peuvent aussi le reprendre. Le cas de Thamyras nous montre bien que les Muses, à l'instar des autres divinités grecques, sont dangereuses lorsque leur supériorité est attaquée.

D'autres auteurs ont traité de l'histoire de Thamyras, parmi lesquels Hésiode (*Éhées* fr. 65) et Eschyle. Ce dernier a peut-être composé un *Thamyras* ou, pour le moins, il a fait de la rencontre du barde avec les Muses un motif mythologique dans une autre de ses pièces¹⁵. Mais la version la plus célèbre de cette histoire était celle mise en scène par Sophocle dans sa pièce *Thamyras*. Seuls quelques fragments ont survécu, la plupart ayant pour objet des thèmes musicaux, y compris le fr. 241 : « Car ils ont disparu, les chants résonnant aux pincements de la harpe », et le fr. 244 : « brisant le cor ajouré d'or, brisant l'harmonie de la Lyre à cordes », tous les deux pourraient se référer à la perte par le barde de ses pouvoirs musicaux. Pollux, écrivain du deuxième siècle de l'ère chrétienne, spécialiste des antiquités

théâtrales, parle (4.141) d'un masque spécial pour l'acteur qui jouait le barde, qui était aveuglé pendant la pièce, avec un œil bleu et l'autre noir pour représenter sa cécité. D'après la *Vie de Sophocle*, le poète aurait lui-même joué le rôle de Thamyras sur la scène, ce qui aurait pu très bien contribuer à la célébrité du barde légendaire et à la popularité du mythe comme un thème de choix pour l'art¹⁶. Quand nous réfléchissons sur la divinité des Muses, nous ferions bien de prendre la mesure du geste du poète tragique qui joue le rôle d'un musicien-poète aveuglé par les Muses et privé de son art pour avoir prétendu à plus que ses pouvoirs de mortel. Ce que le mythe de Thamyras met en avant, c'est le fossé qui sépare les dieux et les êtres humains, thème caractéristique des représentations grecques concernant la divinité.

Et pourtant, l'une des fonctions principales de la Muse est d'inspirer le poète, d'agir comme faisceau de communication entre le monde des humains et celui des dieux. Les poètes se présentent régulièrement comme ayant une relation privilégiée avec la Muse ou les Muses, ce qui implique une intimité qui dépasse largement les relations habituelles entre les dieux et les humains. La Muse répond toujours (il n'existe pas de panne de l'écrivain dans le monde antique !), et en effet accomplit tout ce que veut le poète. Bien sûr, c'est parce que la fonction de la Muse à cette époque primitive est une fonction publique. La façon grecque de parler des sources d'inspiration de la poésie magnifie l'importance du poète non pas comme un individu, mais comme une autorité dans la communauté¹⁷. La Muse est dès lors utilisée pour établir cette autorité du poète, pour améliorer la performance, que ce soit celle du poète, du chanteur ou du chœur, et pour exprimer la croyance en l'origine divine et l'importance religieuse de la *mousikê*. Les Muses ne sont pas les seules divinités présidant à la *mousikê*, car c'est aussi le domaine d'Apollon. Toutefois les poètes traitent les Muses avec beaucoup plus d'intimité qu'ils ne le feraient avec leur leader, dieu à la fois plus grandiose et plus autoritaire. Je ne pense pas qu'un poète ait jamais pu parler de « son Apollon » comme il le pouvait de « sa Muse ».

Dès le commencement, l'expression poétique est présentée comme une collaboration entre le poète et la Muse : (μῆνιν ἄειδε, θεά ; ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα). La Muse fournit l'histoire au poète, et le poète apparemment répète ses mots, mais pour que le poème puisse exister, le poète et la Muse sont tous les deux nécessaires. C'est une activité conjointe, même si, au moins chez Homère, la Muse est le partenaire dominant. Le barde homérique n'attire pas l'attention sur lui-même en tant qu'auteur de ses compositions ; mais comme le chanteur est là en personne devant son auditoire, sa part dans la représentation ne peut être ignorée. Je ne suis pas d'accord avec ceux qui voient le barde homérique comme un simple porte-parole de la Muse, comme dans l'*Ion* de Platon (très certainement une création malveillante de sa part).

Le poète est en effet un artisan autant qu'un homme inspiré, et si nous pouvons parler du double fondement homérique à propos d'autres activités humaines, pourquoi pas aussi en parlant du chant et de la poésie ?

Dans la poésie lyrique le poète s'attribue un rôle bien plus important dans la création du chant (je ne parle pas, bien entendu, de la biographie, mais de l'autoreprésentation du poète dans son interprétation). Le « je » du poète est mis plus en avant, mais paradoxalement le rôle de la Muse n'en est pas pour autant diminué, et n'a pas besoin de l'être. La relation du poète et de la Muse devient plutôt plus complexe et plus difficile à interpréter. Nous le voyons déjà dans la *Théogonie* d'Hésiode, où celui-ci se présente comme l'auteur du poème, et nous donne son nom (v. 22). Il commence par les mots, « Pour commencer, chantons les Muses Héliconiennes » (v. 1), comme s'il était entièrement maître de ce qui doit suivre. Mais plus loin, aux vers 33-34, nous apprenons que la raison pour laquelle il commence par chanter les Muses est parce que celles-ci le lui ont ordonné : « elles m'ordonnaient de célébrer la race des Bienheureux toujours vivants, et d'abord elles-mêmes au commencement ainsi qu'à la fin de chacun de mes chants ». Je pense que, entre autres choses se produisant au cours de l'ouverture de la *Théogonie*, Hésiode tente de valider lui-même sa composition. Puisqu'il doit chanter une théogonie — une histoire de l'origine des dieux — nous devons être instruits de l'origine des sources qu'il utilise. Le point crucial pour lui est d'établir ses propres références — il peut chanter à propos des dieux et des Muses en particulier parce que les Muses elles-mêmes lui ont appris à le faire. Mais la façon dont il présente son chant est ambiguë. Il est, tout autant qu'il n'est pas, l'auteur de son propre poème. Ce que l'on a coutume d'appeler la “conscience de soi” grandissante du poète ne rend pas en soi les Muses superflues. Je ne pense pas que quiconque pourrait argumenter que les Muses d'Hésiode sont moins réelles que celles d'Homère, et cela bien que, en contraste avec le chanteur anonyme de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, Hésiode attire bien l'attention sur son identité comme créateur du poème.

On peut dire la même chose de Pindare. Nous trouvons dans sa poésie l'exploration la plus riche et la plus complexe de la relation entre le poète et la Muse, et de son rôle dans l'interprétation du chant poétique

¹⁸. Pour prendre un exemple relativement simple, nous pouvons porter notre attention sur le *Péan* 6 (Snell/Maehler, 1-15, 50-61), interprété au festival de la Théoxénie à Delphes. Le poème débute par la supplique du poète envers Delphes (« Pytho ») afin qu'il soit accueilli, lui le ἀοίδιμον Πιερίδων προφάταν, « le fameux » ou, peut-être, « l'harmonieux prophète/interprète des Piérides, les Muses ». Cette métaphore du poète comme prophète/interprète réapparaît dans le fr. 150, « Prophétise, Muse, et je serai ton interprète », une métaphore qui véhicule l'idée de la dépendance du poète vis-à-vis de

la Muse, mais qui met aussi l'accent sur le rôle de *prophētēs* joué par le poète, celui qui interprète ou proclame son message. Cette image est particulièrement appropriée dans le contexte d'une interprétation à Delphes. Il est venu, obéissant à son propre cœur, de même qu'un enfant obéit à sa mère. Le texte nous manque alors et reprend au vers 50 avec ce qui semble être une question posée aux Muses sur quelque chose à propos des Immortels (la plupart des éditeurs adoptent la reconstitution ἀθανάτων ἔρις) : « et d'où commença ce conflit pour les immortels ». Le texte continue alors (v. 51 sq.) : « Chose que les Dieux peuvent enseigner aux poètes, mais que les mortels sont incapables de trouver. Vous cependant, vous savez tout, ô Muses virginales ; avec votre père, le maître des noires nuées, avec Mnémosyne, vous avez cet apanage. Écoutez-moi maintenant : ma langue brûle de chanter la douce fleur du miel, tandis que je descends vers cette vaste arène, en l'honneur de Loxias, dans cette fête où les Dieux sont nos hôtes ». Le chanteur fait ici clairement sa propre promotion comme auteur de son chant — il est venu, obéissant à son cœur, et sa langue brûle de chanter ; mais il ne permet pas à son public d'oublier la relation privilégiée qu'il entretient avec les Muses. Ce que nous avons ici est essentiellement le développement de l'invocation homérique à la Muse pour l'obtention du savoir, que l'on peut trouver dans sa forme la plus complète à l'ouverture du catalogue des navires (*Iliade*, 2.484 sq.) . Le contraste entre l'omniscience divine et l'ignorance humaine est un *topos* courant dans la poésie archaïque grecque, de même que le poète déclarant avoir accès au monde divin par l'intervention des Muses. Mais à partir de quel moment un *topos* devient-il une simple convention littéraire sans signification ? J'imagine que, dans cette invocation particulière, on peut défendre l'idée que Pindare joue avec ce *topos* dans la mesure où au vers 58 il commande aux Muses d'écouter (κλῦτε νῦν), plutôt que de l'inspirer, les transformant par là même en auditoire divin. D'un autre côté, les vers précédents impliquent qu'il est capable de chanter parce qu'il fait partie des σοφοί, cette race très rare d'humains à qui les dieux ont imparti leur savoir. Et nous pourrions ajouter que l'appel du chanteur aux Muses pour qu'elles écoutent son chant est une forme abrégée de prière ("écoutez [ma requête et répondez à ma prière]"), similaire à celle qui se trouve au début de Solon 13 : Μοῦσαι Πιερίδες, κλῦτέ μοι εὐχομένῳ (« Muses de Piérides, entendez ma prière »).

Une invocation plus complexe ouvre la troisième *Néméenne* :

ᾧ πότνια Μοῖσα, μᾶτερ ἀμετέρα, λίσσομαι,
τὰν πολυξέναν ἐν ἱερομηνίᾳ Νεμεάδι
ἵκεο Δωρίδα νᾶσον Αἴγιναν. ὕδατι γάρ
μένοντ' ἐπ' Ἀσωπίῳ μελιγαρύων τέκτονες
κώμων νεανίαι, σέθεν ὅπα μαιόμενοι.
διψῇ δὲ πρᾶγος ἄλλο μὲν ἄλλου,
ἀθλονικία δὲ μάλιστ' αἰοιδὴν φιλεῖ,
στεφάνων ἀρετᾶν τε δεξιωτάταν ὀπαδόν.

τᾷς ἀφθονίαν ὄπαζε μήτιος ἀμᾶς ἄπο.
 ἄρχε δ' οὐρανοῦ πολυνεφέλα κρέοντι, θύγατερ,
 δόκιμον ὕμνον. ἐγὼ δὲ κείνων τέ νιν ὀάροις
 λύρᾳ τε κοινάσομαι.
 (*Nem.* 3.1-12)

Le poète appelle la Muse à se rendre à Égine où le chœur attend sa voix, et fait appel à elle pour commencer un hymne à Zeus que le poète fera redire aux chanteurs et à la lyre. La Muse est appelée « notre mère », une image saisissante, qui, je le fais remarquer, est aussi employée par Pindare dans le Péan 6, vers 12 (discuté plus haut) quand il dit qu'il s'est rendu à Delphes « obéissant à l'appel de son cœur comme un enfant obéit à sa mère chérie ». Rutherford commente en disant que ces mots « dépeignent une attitude de simplicité, naïve et humble, avec laquelle le narrateur aborde Delphes »¹⁹. Peut-être devons-nous ici imaginer poète et chœur attendant un peu trop humblement la voix de la Muse, comme le ferait un enfant obéissant. Nous pouvons aussi prendre comme élément de comparaison l'ouverture de la quatrième *Néméenne*, dans laquelle les chants sont décrits comme étant « les sages filles des Muses », une image qui encore une fois suggère le rôle nourricier de ces déesses dans la création du chant. Ce que nous observons dans l'invocation du début de la troisième *Néméenne*, de même qu'ailleurs dans Pindare, c'est une symbiose de la Muse et du poète dans laquelle les déesses demeurent essentielles au poète dans l'accomplissement de sa tâche.

L'invocation à la Muse a été décrite comme l'histoire d'une métaphore en voie d'effacement, et bien que la date précise de la mort des Muses soit discutée, il est souvent dit que, aux alentours du V^e S. avant Jésus-Christ, la Muse n'est plus qu'une simple convention littéraire²⁰. Pindare est considéré comme un tournant, que l'on croit que les Muses aient signifié quelque chose pour lui ou non, précisément à cause de l'extraordinaire langage métaphorique qu'il utilise, et en raison de la relation entre le poète et la Muse qui est dépeinte dans ses œuvres. Si un simple être humain peut donner l'ordre à une déesse de « donner essor à l'hymne dû aux enfants de Latone et à Pytho » (*Pyth.* 4.1 sq.), s'il peut parler de la déesse « se tenant à ses côtés quand il a inventé un mode nouveau d'associer le chant à la cadence dorienne » (*Ol.* 3.1 sq.), et de lui-même, « mélangeant un second cratère de chants inspirés par les Muses » (*Isthm.* 6.1 sq.), jusqu'à quel point ces déesses ont-elles pour lui une réalité ? En outre, en tenant compte de l'évolution des conditions sociales et économiques dans lesquelles les poètes devaient mettre en valeur leur compétence et s'assurer l'attention de riches mécènes²¹, il devrait être clair que la Muse n'est alors plus qu'une fiction, un artifice parmi d'autres au service de la poésie, et certainement plus une présence vivante ? À un moment, dans Pindare, nous trouvons même l'image de la Muse assimilée à une prostituée : au début de la deuxième *Isthmique* (*Isthm.* 2.1-11). Pindare

y compare les poètes d'antan, qui composaient des poèmes d'amour spontanément dès qu'un beau garçon ravissait leur cœur, avec leurs équivalents contemporains :

ἄ Μοῖσα γὰρ οὐ φιλοκερδής
πω τότ' ἦν οὐδ' ἐργάτις.
οὐδ' ἐπέρναντο γλυκεῖαι μελιφθόγγου ποτὶ Τερψιχόρας
ἀργυρωθεῖσαι πρόσωπα μαλθακόφωνοι ἀοιδαί.
νῦν δ' ἐφίητι <τὸ> τώργειοι φυλάξαι
ῥῆμ' ἀλαθείας <~ -> ἄγχιστα βαῖνον,
χρήματα χρήματ' ἀνήρ

C'est qu'alors la Muse n'était pas encore l'appât du gain, ni même à louer. Terpsichore à la voix de miel ne vendait pas ses chants à la voix douce et suave, un masque d'argent sur leurs visages. Maintenant elle nous invite à entendre ce proverbe, si proche de l'exacte réalité, et composé par l'Argien : « L'Argent, l'argent fait l'homme ! »²².

Ce n'est pas ici notre propos d'interpréter ce passage de Pindare. Mais dans l'antiquité, ce passage était compris comme étant une référence au fameux mercenaire Simonide. Le fragment 222 de Callimaque, par exemple, dit : « Car je ne nourris pas une muse mercenaire (ἐργάτις, le même mot utilisé par Pindare dans *Isthm.* 2) comme le petit-fils céen d'Hylichos », autrement dit Simonide. Là où je veux en venir, c'est que Pindare nous présente ici une personnification de la Muse : Terpsichore est comparée à la « patronne » (« mère maquerelle ») d'un bordel, (voir ἐπέρναντο de la même famille que le nom πόρνη), avec « ses doux chants, ses chants suaves » transformés en femmes par la référence à leurs visages portant un masque d'argent (πρόσωπα). Ce qui semble extraordinaire dans une image comme celle-là, c'est qu'elle cohabite dans la poésie de Pindare avec des formules religieuses conventionnelles décrivant les pouvoirs des Muses tels que ceux auxquels j'ai fait référence plus tôt.

Compte tenu de l'extrême flexibilité de l'image des Muses, je pense que la situation concernant la mort des Muses est plus complexe qu'il n'y paraît. Commençons par observer la Muse d'Euripide telle qu'elle est décrite dans les *Grenouilles* d'Aristophane (v. 1298-1308). Il s'agit ici du cas classique d'une Muse qui a perdu sa divinité. Le contexte est celui du concours entre Eschyle et Euripide. On y voit Eschyle appeler sur scène la Muse d'Euripide pour accompagner sa parodie des chants chorégiques d'Euripide (v. 1304-64). Contrastant sa propre poésie avec celle de son rival, Eschyle dit :

Toujours est-il que je l'ai mis en belle place après l'avoir pris en bel endroit [son chant], afin qu'on ne me vit pas moissonner le même pré sacré que Phrynichos. Mais lui, il emprunte partout, aux chansons des filles, aux scolies de Méléto, aux airs de flûte des Cariens, aux thrènes, aux airs

de danse. On le verra sur l'heure. Qu'on m'apporte ma lyrette ! Mais qu'est-il besoin de lyre pour de pareils chants ? Où est la joueuse de castagnettes ? Ici, muse d'Euripide ! C'est avec elle qu'il convient de chanter ces vers.

[Dionysos] Cette muse là des fois, non, elle n'a jamais joué la lesbienne (οὐκ ἐλεσβιάζειν)²³.

La signification précise de ce dernier vers ne nous est pas accessible. Nous pouvons toutefois y déceler un double-sens qui fait référence à la fois à la tradition musicale associée à Lesbos (par exemple Sappho et Alkaïos) et à la fellation (dont c'était semble-t-il une spécialité des filles de Lesbos). Peut-être que la Muse d'Euripide apparaissait sur scène habillée comme une prostituée, ou peut-être comme une horrible vieille sorcière, ce qui est sûr c'est qu'elle était vulgaire et facile, parce que c'est comme ça que l'Eschyle d'Aristophane souhaite représenter la poésie d'Euripide : la Muse d'Euripide représente sa poésie, et personnifie ses qualités. Mais, en tant que Muse, elle est aussi la source de son inspiration — une maîtresse débauchée avec laquelle il s'entend pour produire un bric-à-brac de vers douteux.

Cette image de la Muse d'Euripide, peut-être anticipée par la Terpsichore de Pindare, s'insère dans cet ensemble complexe d'images que l'on trouve dans l'ancienne Comédie, récemment étudié par Alan Sommerstein²⁴, dans lequel le poète est décrit comme l'amant de son art. Par exemple, dans la parabase des *Cavaliers*, le chœur parle des aléas de la profession de poète comique, personnifiant la Comédie comme une maîtresse qui ne se donne qu'à un petit nombre : « Beaucoup en ont tâté, à bien peu elle [la Comédie] fut complaisante » (*Cavaliers*, 516-7). Et dans sa pièce *Putinê* (« flacon de vin »), le grand rival d'Aristophane, Cratinos, se représente sur la scène comme marié à la Comédie, laquelle se plaint de son comportement et veut divorcer parce qu'il l'a abandonnée pour se jeter dans les bras de l'Ivresse. Cratinos se défend alors en proclamant que personne ne peut engendrer (τίκτειν) de la bonne comédie en ne buvant que de l'eau (fr. 203). La comédie, qui tend naturellement à traduire les métaphores de façon littérale, à rendre concrètes les abstractions, exploite au maximum les possibilités potaches, parfois obscènes, d'une telle imagerie, habituellement en faisant du poète masculin le procréateur de sa poésie, ayant auparavant séduit la forme d'art féminine qu'il pratique. Platon, plus tard, rend explicites les implications d'une telle imagerie quand dans la *République* il représente l'art mimétique comme une *hetaira* dont l'union avec une partie inférieure de l'âme engendrerait une médiocre descendance (603 a-b). La poésie elle-même est représentée comme une dangereuse séductrice, possédant des charmes auxquels il faut résister à tout prix (608 a), une personnification qui doit sûrement avoir été influencée par les figures méta-poétiques de l'ancienne Comédie. Mais le traitement le plus

achevé du thème du poète amoureux de son art, et certainement le plus obscène, se trouve dans le fragment du *Chiron* de Phérécrate (fr. 155 K-A) dans lequel la personnification de *Mousikê* entre en scène, apparaissant battue, couverte de bleus, et se plaignant d'avoir été abusée et maltraitée par une succession de poètes lyriques²⁵.

La tradition occidentale de la personnification a en effet été profondément marquée par l'idée de l'homme comme fabricant et de la femme comme fabrication, de l'homme comme artiste et de la femme comme œuvre d'art. Mais il y a clairement une distinction à faire entre les Muses d'une part et, d'autre part, les autres personnifications de genres littéraires que l'on trouve, entre autres, dans l'ancienne Comédie. C'est le cas, par exemple, de *Kômôdia*, *Poiêsis* ou même *Mousikê*, qui représentent essentiellement le produit créé par le poète. Le mot *mousa* peut, bien entendu, désigner la poésie, de même qu'Héphaïstos peut désigner le feu, ou Dionysos le vin. À l'instar des autres dieux, la Muse peut être assimilée au don qu'elle fait aux hommes. Mais la Muse est tout autant un processus qu'un produit fini. Ce qui rend la Muse différente des autres figures métapoétiques, c'est qu'elle ne se contente pas d'être une forme d'art (même si cela lui arrive), elle représente aussi les procédés par lesquels cette forme d'art est créée, ou plutôt la source d'où elle provient. La Muse insère quelque chose entre le créateur masculin et sa création. Dès lors, elle peut bien être une personnification, mais de quoi ?

Dans le cas de la description par Aristophane de la Muse d'Euripide, il est tout à fait légitime de parler de personnification. D'une façon caractéristique de la comédie, l'image de la Muse est prise littéralement, et se retrouve sur scène sous la forme physique d'une femme. Mais cette incarnation *personnalisée* de la poésie et de l'inspiration est une occurrence plutôt rare dans la littérature grecque antique. Il y a, bien entendu, beaucoup de choses que nous ignorons sur les thèmes littéraires abordés dans toutes ces comédies qui ont été perdues — la *Putinê* de Cratinos, la *Poiêsis* d'Aristophane et les *Mousai* de Phrynichos, par exemple — dans lesquelles les figures féminines représentant la poésie et la musique semblent avoir été un élément habituel²⁶. Si nous étions à même de lire ces pièces, la Muse d'Euripide ne nous paraîtrait peut-être pas si étrange, du moins dans le contexte de l'ancienne Comédie. Mais, dans la situation actuelle, c'est la première apparition dans la littérature de la Muse individuelle d'un poète incarnée sous la forme d'une vraie femme, le cliché habituel de l'artiste et de sa Muse.

Une des conclusions qui émerge de l'étude faite par Alan Sommerstein sur le *topos* du poète amoureux de son art dans l'ancienne Comédie est particulièrement déroutante. Selon ses propres mots : « dans toutes les données textuelles, propos explicites ou traitement développé du thème, rien ne concerne les Muses ni les Grâces, mais plutôt Komodia,

Poiesis et Mousikè, qui ne possèdent ni mythe ni culte... La personnification, c'est la porte ouverte aux relations sexuelles sans

risque avec les Immortels »²⁷. En d'autres termes, il semblerait que même dans la comédie, il y aurait une tendance à ne pas représenter les Muses comme des êtres humains, à ne pas les représenter comme des femmes mortelles. Et je trouve particulièrement significatif qu'en dépit de sa représentation de la Muse d'Euripide comme une prostituée dans les *Grenouilles*, cela n'empêche pas Aristophane d'invoquer les Muses dans d'autres passages avec un ton qui cette fois est bien loin d'être frivole. Claude Calame l'a bien montré : les références fréquentes aux Muses dans les vers lyriques des comédies d'Aristophane puisent à la source de la poésie lyrique de façon à induire un lien entre l'action représentée sur la scène et la célébration rituelle de Dionysos à laquelle acteurs et public participent ensemble²⁸. La Muse est particulièrement présente dans la poésie d'Aristophane, et pas seulement dans les chants du chœur. Je n'ai pas le temps ici d'explorer en détail les nombreuses apparences qu'elle prend sur la scène, mais je voudrais attirer l'attention sur la façon dont le chœur, dans quelques pièces, prend bien soin d'établir un lien avec les Muses. Voyons, par exemple, la superbe invocation du chœur des *Acharniens* (665-75) :

Viens ici, ô Muse acharnienne, ardente et vive comme la flamme, fais entendre tes mâles accents. Tout comme des charbons d'yeuse jaillit l'étincelle excitée par un souffle favorable, quand, ayant les petits poissons à portée de la main, les uns tournent la marinade de Thasos, au bandeau brillant, pendant que d'autres pétrissent la galette, de même, avec une mélodie entraînante, sonore et rustique, viens à moi, ton compagnon de dème.

Dans ce cas-ci, la Muse de feu est sans aucun doute appropriée pour un chœur formé de charbonniers. Nous trouvons aussi ailleurs des chœurs invoquant une sorte de Muse faite surmesure, avec des attributs appropriés pour ceux qui l'invoquent. Ainsi, dans la *Paix* 775 sq., le chœur invoque la Muse de la paix, avec des mots apparemment adaptés de Stésichore :

Et toi, Muse, envoie promener les guerres et danse avec moi, ton ami, en célébrant les noces des dieux, les festins des hommes et les fêtes joyeuses des bienheureux ; car tels sont les sujets que de tout temps tu as à cœur.

Dans les *Oiseaux* (737-52) nous nous trouvons en présence d'une Muse rossignol :

Muse bocagère, aux accents variés, avec qui dans les vallées

et sur la cime des montagnes, perché sur un frêne chevelu,
de mon gosier brun je tire des chants et des airs sacrés en
l'honneur de Pan et des airs graves de danse pour la Mère
montagnarde, aux lieux où, pareil à l'abeille, Phrynichos se
nourrissait du fruit des mélodies ambrosiennes, toujours
apportant un doux chant.

Dans les *Grenouilles* le chœur des initiés interdit la participation à leur
dances à quiconque « ne vit ni ne célébra par des danses les mystères
des nobles Muses » (v. 354-6) et, plus tard, invoque la Muse en usant
d'un langage traditionnel approprié : « Muse, prends possession des
chœurs sacrés et vient donner du charme à mon chant » (v. 674-5).
C'est dans cette même pièce que la Muse d'Euripide fait son apparition,
Muse dont j'ai déjà parlé. C'est cette extraordinaire variété d'images
de la Muse, la souplesse avec laquelle elle est présentée qui a conduit à
penser qu'elle n'est qu'une simple convention littéraire ; mais si c'est
bien le cas, comment expliquer l'ubiquité de sa présence ? Dans le cas
d'Aristophane, tout comme pour Pindare, il est certainement difficile
de la décrire comme une métaphore vide de sens.

Dans la tragédie aussi, la présence de la Muse n'est pas facilement
assimilable à un simple cliché poétique. Dans les chants du chœur
d'Euripide, en particulier, nous rencontrons des échos des fonctions
traditionnelles des Muses : la célébration et la louange. Par exemple,
dans le chant entonné par le chœur des vieillards de Thèbes dans l'*Héraclès*
d'Euripide (673 sq.) :

Je ne cesserai pas d'unir les Grâces aux Muses, dans une
alliance pleine de délices. Sans l'art, pour moi point de vie !
Je veux toujours porter des couronnes. Même vieux, le
poète chante encore Mnémosyne ; je veux aussi entonner
encore l'hymne triomphal d'Héraclès. Aussi longtemps que
Bromios me donnera son vin, aussi longtemps que
j'entendrai résonner la lyre aux sept cordes et la flûte
libyenne, je ne veux point abandonner les Muses qui m'ont
admis dans leurs chœurs.

L'association traditionnelle des Muses avec le *kleos* est rappelée avec
une ironie amère par Hécube dans les *Troyennes* lorsqu'elle dit que si
les dieux n'avaient pas haï Troie, elle, ainsi que toutes les femmes
troyennes, n'auraient jamais été célèbres, et n'auraient pas été un
thème pour le chant des Muses à venir (v. 1243-5). Mais le rôle
prédominant des Muses dans la tragédie est à mettre en rapport avec
le deuil. C'est l'une des fonctions traditionnelles des Muses, mais aussi,
bien entendu, une fonction tout à fait indiquée pour ce genre
littéraire. Nicole Loraux a exploré le thème de la Muse tragique en
détail, et je suis d'accord avec elle quand elle dit : « Sans doute peut-on
souvent se contenter de traduire *mousa* par le « chant », mais je ne me
risquerai certes pas pour autant à affirmer que le mot *Mousa* n'est plus

désormais qu'un simple nom, à jamais coupé de la référence à toute

chanteuse divine »²⁹. La Muse endeuillée, en fait, apparaît sur la scène du *Rhésus*, composé par le pseudo-Euripide. Dans cette pièce, dont le scénario complexe n'est pas utile à notre propos, le roi Thrace Rhésus est le fils de l'une des neuf Muses (elle n'est pas nommée) et du dieu-fleuve Strymon. Après son meurtre la Muse apparaît *ex machina*, berçant son fils dans ses bras et pleurant sa mort avec cette douleur si intense que seule une mère peut connaître. À l'instar d'Hécube, paradigme de la mère en deuil, elle pleure sa perte en chantant, rappelant à sa mémoire l'enfant qu'elle a porté et qui gît désormais mort devant elle, terminant sa lamentation par le *topos* familial à la tragédie :

O malheur d'être parents ! Épreuves des mortels !
Quiconque mène un raisonnement sans faute à votre
propos voudra passer sa vie entière sans enfants, pour ne
pas avoir à ensevelir ceux qu'il aura mis au monde.

Cette Muse complètement humanisée et féminisée est présentée ici comme la personnification de la souffrance tragique, et elle attribue l'origine de ses douleurs à l'arrogance démesurée de Thamyris. En effet, c'est lorsqu'elle traversait le cours du fleuve Strymon, en se rendant au concours avec le barde thrace, qu'elle fut violée par le dieu-fleuve et donna ensuite naissance à Rhésus. Tout comme dans les versions traditionnelles du mythe, Thamyris fut puni pour son *hubris* (les Muses l'aveuglèrent), mais cette pièce-ci insiste sur la Muse en tant que victime tragique ; ses pouvoirs divins ne peuvent pas effacer ses souffrances.

Lorsque l'on prend en considération le statut ambigu des Muses, il nous faut nous souvenir qu'elles ne sont pas invoquées uniquement en tant que figures "littéraires", mais étaient partie intégrante de la religion grecque. Nous savons qu'elles recevaient un culte dans leur sanctuaire à Trézène (Pausanias, 2.31.3 ; Plutarque, *Mor.* 150 a), à Delphes (Plut. *Mor.* 402 c) et ailleurs. Nous savons aussi qu'elles étaient l'objet d'un culte et possédaient un sanctuaire au pied du mont Hélicon (la question de savoir, cependant, si ce sanctuaire et ce culte sont antérieurs au 4^e s. est controversée)³⁰. Plus généralement, l'on peut dire qu'elles ont une fonction religieuse dans les hymnes chantés pour les dieux, tels que le célèbre hymne rituel chanté à la fête athénienne à Delphes, hymne associé à la Pythaïde de 138 ou bien de 128 avant Jésus-Christ. Cet hymne débute par une invocation aux Muses : « (Écoutez), vous qui avez reçu en partage l'Hélicon aux bois profonds, filles aux beaux bras de Zeus retentissant, accourez pour charmer de vos chants Phoibos à la chevelure d'or »³¹. Apollon, sujet

de cet hymne, n'est pas invoqué directement, mais par le biais des Muses, qui sont un pont entre les mortels et le monde des dieux. Dans le cas de cet hymne, le poète appelle les Muses à son aide, elles qui sont des êtres marqués par leur divinité, leur compétence au chant, et leur parenté avec Apollon. Nous pouvons fort bien qualifier ceci de conventionnel, mais compte-tenu du contexte religieux dans lequel cet hymne fut composé, il ne s'agit certainement pas d'une convention vide de sens.

Une autre question que je voudrais aborder concerne le problème du genre (*i.e.* du sexe des Muses). Pourquoi les Muses sont-elles féminines, ou plutôt, quelle est la portée de leur féminité ? Il serait utile ici de rappeler quelques remarques de Nicole Loraux dans son essai « Qu'est-ce qu'une déesse ? »³². Une déesse, dit-elle, n'est pas une femme — c'est-à-dire, lorsque l'on prend en considération les déesses, nous devons toujours nous poser la question suivante : « Jusqu'à quel point le divin prend-il le pas sur le féminin dans une déesse ? » Elle dit encore : « Décidément, si le mot *theá* est une forme féminine, si toute *theá* est caractérisée, lorsqu'on en sculpte l'image, par des formes féminines, rien ne dit que, dans une déesse, le féminin l'emporte sur le statut divin... Qui dira, toutefois, si l'épiphanie n'est pas encore une variété — la variante théomorphique — de la métamorphose ? » Ces observations semblent tout particulièrement pertinentes à propos de l'histoire du châtiment de Thamyris par les Muses, dont j'ai déjà parlé, dans laquelle ce qui est important n'est pas le sexe des Muses, mais leur divinité.

D'un autre côté, les Muses sont multiples et, comme le dit Nicole Loraux dans ce même essai, quand elle étudie ces groupes collectifs de divinités qui sont si fréquemment féminins dans la mentalité grecque, il ne semble pas que ce soit par hasard que féminin et pluriel coïncident. En effet, ce goût pour la multiplicité féminine dénote une tendance à généraliser, à dés-individualiser, lorsque l'on parle du divin dans le féminin. Ces observations valent aussi particulièrement en regard de ce que j'ai dit plus tôt à propos des Muses d'Hésiode, à qui sont donnés noms individuels, mais ne sont pas personnalisées comme des individus. Il est peut-être aussi significatif qu'un bon nombre de ces groupes féminins, en particulier ceux qui sont le plus clairement associés aux Muses (les Nymphes, les Charites, les Heures)³³, aient un rôle à jouer, d'une façon ou d'une autre, avec la croissance, l'éducation et le monde de la nature : dans l'imagination mythique, l'inspiration et la productivité de la nature vont main dans la main. Mais la multiplicité des Muses demeure un phénomène mal compris, et ajoute à l'impression que nous avons de la nature obscure de leur existence.

Enfin, pour revenir à mon point de départ, les Muses sont des déesses, mais d'une sorte toute particulière : l'extrême souplesse de l'image donnée à la Muse soulève des questions sur leur existence. Il est traditionnel de parler de la mort des Muses en termes de déclin

continu de la croyance religieuse, comme si la seule signification que les Muses peuvent avoir devait être religieuse. Que Pindare, Aristophane et Euripide aient cru aux Muses en tant que déesses ? Je ne m'avancerai pas à le dire. Mais il ne fait aucun doute que la métaphore de la Muse (si c'est bien ce qu'elle est) a permis à ces poètes d'exprimer des idées sur la poésie, la musique et le chant qui étaient des activités au centre de la société dans laquelle ils vivaient.

Notes

[1.](#) Cet article a été présenté sous la forme d'une conférence durant le mois de mars 2006 au Centre Louis-Gernet, lors de ma visite en tant que Directrice d'études associée à l'EHESS. Je voudrais exprimer mes remerciements les plus chaleureux au Pr. Claude Calame pour m'avoir invitée, ainsi qu'à tous ceux qui ont assisté à mes cours pour les discussions enthousiastes et enrichissantes qu'ils ont initiées. Je voudrais enfin remercier Étienne Dunant pour avoir bien voulu traduire mon texte en français.

[2.](#) Toutes les traductions dans cet article sont, sauf indication contraire, tirées de la collection Budé des Belles Lettres.

[3.](#) Martin West, *Hesiod, Theogony*, Oxford, 1966, est un ouvrage fondamental pour l'étude du proème aux Muses d'Hésiode. Parmi les nombreux ouvrages sur le sujet j'ai aussi utilisé P. Walcot, « The problem of the proemium to Hesiod's *Theogony* », *Symbolae Osloenses* 33, 1957, p. 37-47 ; William Thalmann, *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*, Baltimore, 1984, p. 134-52 ; Claude Calame, *Le récit en Grèce ancienne*, Paris, 1986, p. 55-67 ; Jenny Clay, *Hesiod's Cosmos*, Cambridge, 2003, p. 49-80.

[4.](#) Voir en particulier Diodore 4, 7. Voir aussi Penelope Murray, « The Muses and their Arts », dans Penelope Murray, Peter Wilson (éd.), *Music and the Muses: the Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford, 2004, p. 365-89.

[5.](#) Anne Queyrel, « Mousa/Mousai », *LIMC* 6, 1992, p. 657-81.

[6.](#) À propos du vase François, voir François Lissarrague, *Greek Vases : the Athenians and their Images*, New York, 2001, p. 10-21 ; Andrew Stewart, « Stesichorus and the François vase », dans Warren Moon (éd.), *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison, 1983, p. 53-74. Pour les hapax de noms de Muses sur les vases du V^e siècle, voir *LIMC* 6, p. 679.

[7.](#) Sur les Muses comme individus, Rosemary Harriott, *Poetry and Criticism before Plato*, Londres, 1969, p. 16-18.

[8.](#) Ernest Gombrich, « Personification », dans Robert Bolgar (éd.), *Classical Influences on European Culture AD500-1500*, Cambridge, 1971, p. 249. Voir aussi Ernest Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Willard Trask (trad.), Princeton, 1953, p. 229-30 ; Penelope

Murray, « The Muses: Creativity Personified? », dans Emma Stafford, Judith Herrin (éd.), *Personification in the Greek World from Antiquity to Byzantium*, Londres, 2005, p. 147-59.

[9.](#) Voir Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* vol. III, Paris, 1974, p. 716 ; Maria Camilloni, *Le Muse*, Rome, 1998, p. 5-38.

[10.](#) West, *op. cit.*, p. 32.

[11.](#) Voir Bernhard Van Groningen, « Les trois Muses de l'Hélicon », *Antiquité Classique* 17, 1948, p. 287-96 ; Alex Hardie, « The Aloades on Helicon ; music, territory and cosmic order », *Antike und Abendland* 52, 2006, p. 43-47. Hardie l'a bien montré : il n'y a pas de bases solides qui permettent de penser que ces trois Muses soient antérieures à celles d'Hésiode, encore moins qu'elles représentent une conception plus primitive de la musique. Il est plus probable que ce trio de Muse est apparu à la fin du V^e siècle, au moment où les rhétoriciens abandonnèrent les Muses de l'inspiration au profit de la *technê* (ensemble de compétences qui sont dans les limites du genre humain), et s'attachèrent à la *paideia* qui s'appuyait sur les *logoi* plutôt que sur la *mousikê*.

[12.](#) Sur les deux traditions concernant la généalogie des Muses, voir Claude Calame, *Alcman*, Rome, 1983, p. 385-6.

[13.](#) Voir par exemple Pindare, *Pythiques* III, 89-92 ; Euripide, *Iphigénie en Aulide* 1040 ; Rosemary Harriott, *op. cit.*, p. 12-13. Pour le corpus iconographique voir Jennifer Larson, *Greek Nymphs : Myth, Cult, Lore*, Oxford, 2001, p. 260.

[14.](#) Homère, *Odyssée* XXIV, 60 *sq.* et du point de vue général sur ce thème, voir Nicole Loraux, *La voix endeuillée*, Paris, 1999.

[15.](#) Voir Edith Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, 1989, p. 135-6.

[16.](#) Voir LIMC, s.v. Thamyris ; Peter Wilson, « The musicians among the actors », dans Pat Easterling, Edith Hall (éd.), *Greek and Roman Actors*, Cambridge, 2002, p. 42-3. Pour un traitement exhaustif et détaillé du mythe de Thamyris voir désormais Peter Wilson, « Thamyris the Thracian; the archetypal wandering poet? », dans Richard Hunter, Ian Rutherford (éd.), *Poets and Place in Ancient Greece*, Cambridge, à paraître.

[17.](#) Sur ce sujet voir en particulier Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al v secolo*, Rome-Bari, 1984, p. 203 *sq.* ; Claude Calame, *op. cit.*, p. 17-20, 31-67.

[18.](#) Par exemple Deborah Steiner, *The Crown of Song : Metaphor in Pindar*, Londres, 1986, p. 39-51 ; Grace Ledbetter, *Poetics before Plato : Interpretation and Authority in Early Greek Theories of Poetry*, Princeton, 2003, p. 62-68.

[19.](#) Ian Rutherford, *Pindar's Paeans: a Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford, 2001, p. 308.

[20.](#) Steele Commager, *The Odes of Horace*, New Haven – London, 1962, p. 3 et, plus généralement, p. 2-20. Voir aussi Reinhard Haüssler, « Der Tod der Musen », *Antike und Abendland* 19, 1973, p. 117-45.

[21.](#) À ce sujet voir Jesper Svenbro, *La parole et le marbre : aux origines de*

la poésie grecque, Lund, 1976.

[22.](#) Trad. Étienne Dunant.

[23.](#) Le dernier vers du passage est adapté. La traduction originale de Hilaire Van Daele (Paris : Belles-Lettres, 1928) disait : « Cette muse-là des fois ne “lesbiacisait” point ; non ».

[24.](#) Voir Alan Sommerstein, « A Lover of his Art: the Art-Form as Wife and Mistress in Greek Poetic Imagery », dans Emma Stafford, Judith Herrin, *op. cit.* (n. 8), p. 161-71.

[25.](#) Sur ceci voir Gregory Dobrov, E. Urios-Aparisi, « The Maculate Muse; Gender, Genre and the Chiron of Pherecrates », dans Gregory Dobrov (éd.), *Beyond Aristophanes: Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta, 1995, p. 139-74; Edith Hall, « Female Figures and Metapoetry in Old Comedy », dans David Harvey, John Wilkins (éd.), *The Rivals of Aristophanes : Studies in Athenian Old Comedy*, Londres, 2000, p. 407-18.

[26.](#) Voir Edith Hall, *op. cit.* ; David Harvey, « Phrynichos and his Muses », dans Harvey, Wilkins, *op. cit.*, p. 91-134.

[27.](#) Alan Sommerstein, *op. cit.*, p. 171.

[28.](#) Claude Calame, « Choral Forms in Aristophanic Comedy : Musical Mimesis and Dramatic Performance in Classical Athens », dans Murray, Wilson, *op. cit.* (n. 4), p. 157-84.

[29.](#) Nicole Loraux, *op. cit.* (n. 14), p. 102.

[30.](#) Voir Albert Schachter, *Cults of Boiotia*, vol. 2, Londres, 1986 ; Claude Calame, « Montagne des Muses et Mouseia : la consécration des Travaux et l'héroïsation d'Hésiode », dans André Hurst, Albert Schachter (éd.), *La Montagne des Muses*, Genève, 1996, p. 43-57.

[31.](#) Trad. Annie Bélis, *Corpus des inscriptions de Delphes, tome III : Les Hymnes à Apollon*, Paris, 1992, p. 58. Pour un commentaire de cet hymne voir aussi William Furley, « Praise and Persuasion in Greek Hymns », *JHS* 115, 1995, p. 29-46 ; William Furley, Jan Bremer (éd.), *Greek Hymns : Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*, Tübingen, 2001, vol. 2, p. 84-92.

[32.](#) Dans Pauline Schmitt-Pantel (éd.), *Histoire des femmes en occident. 1. L'Antiquité*, Paris, 1991, p. 38-39.

[33.](#) Voir en particulier Jennifer Larson, *op. cit.* (n. 13), p. 259-64.

Nos partenaires

Le projet *Savoirs* est soutenu par plusieurs institutions qui lui apportent des financements, des expertises techniques et des compétences professionnelles dans les domaines de l'édition, du développement informatique, de la bibliothéconomie et des sciences de la documentation. Ces partenaires contribuent à la réflexion stratégique sur l'évolution du projet et à sa construction. Merci à eux !

L'ÉCOLE
DES HAUTES
ÉTUDES
SCIENCES
SOCIALES

haStec
Laboratoire d'Excellence
Histoire et anthropologie
des savoirs, des techniques
et des croyances

fm
fondation
maison des
sciences
de l'homme

PDN

Pôle Document Numérique
Maison de la Recherche en Sciences Humaines
CNRS - UNIVERSITÉ DE CAEN

métopes

méthodes et outils
pour l'édition structurée

EPFL

bnu
strasbourg

enssib
école nationale supérieure
des sciences de l'information
et des bibliothèques

CAK
Centre Alexandre-Koyré
Histoire des sciences et des techniques
UMR 8540 EHESS-CNRS-MNHN

- CONCEPTION :
[ÉQUIPE SAVOIRS](#),
PÔLE NUMÉRIQUE
RECHERCHE ET
PLATEFORME
GÉOMATIQUE
(EHESS).

- DÉVELOPPEMENT :
DAMIEN
RISTERUCCI,
[IMAGILE](#), [MY
SCIENCE WORK](#).
DESIGN : [WAHID
MENDIL](#).

ANHIMA

