

ÉTUDES DE LITTÉRATURE ANCIENNE

TOME 3

*LE TEXTE*  
*ET*  
*SES REPRÉSENTATIONS*  
*2E2 BEBBE2EMLAION2*  
*EL*  
*GE LEXLE*

**PENS**

LE TEXTE  
ET  
SES REPRÉSENTATIONS



ÉTUDES DE LITTÉRATURE ANCIENNE  
TOME 3

LE TEXTE  
ET  
SES REPRÉSENTATIONS

M. COSTANTINI • J. LALLOT • C. GUITTARD  
D. AUGER • P. JUDET de LA COMBE • C. BALAVOINE  
P. GALAND-PERNET • L. BRISSON • J. BOUFFARTIGUE  
A. LE BOULLUEC • F. LECERCLE

PRESSES DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

45, rue d'Ulm – Paris

1987



DANS LA MÊME COLLECTION

Écriture et théorie poétiques (*épuisé*)

Études de littérature ancienne (tome 1)

Études de littérature ancienne (Tome 2) : Questions de sens.

## AVANT-PROPOS

*Les articles publiés dans ce recueil reflètent quelques-uns des exposés présentés au Séminaire de littérature ancienne qui s'est tenu à l'École normale supérieure dans les années 1979-1985. En choisissant comme thème «Les représentations anciennes du texte», on se proposait tout d'abord de déceler les images que le texte littéraire donne de lui-même. La deuxième section du présent volume (Images, chiffres, emblèmes) correspond à cette partie du travail. Par une pente naturelle, l'enquête s'est ensuite portée sur les images que donnent du texte les commentaires dont il est l'objet propre (troisième section). En prélude à cet ensemble, on trouvera le résultat d'une double recherche philologique consacrée aux termes προοίμιον et prooemium : elle est issue de séances organisées autour du proème de l'Odyssée.*

Philippe Hoffmann

Jean Lallot

Alain Le Boulluec



## SOMMAIRE

AVANT-PROPOS .....	7
--------------------	---

### I – PROÈMES

Michel COSTANTINI et Jean LALLOT	
Le προοίμιον est-il un proème? .....	13
Charles GUITTARD	
Note sur « <i>proæmium</i> » en latin .....	29

### II – IMAGES, CHIFFRES, EMBLÈMES

Danièle AUGER	
De l'artisan à l'athlète : les métaphores de la création poétique dans l'épinicie et chez Pindare .....	39
Pierre JUDET de LA COMBE	
Étéocle interprète. Action et langage dans la scène centrale des <i>Sept contre Thèbes</i> d'Eschyle .....	57
Claudie BALAVOINE	
La <i>Syrinx</i> de Théocrite, emblème chiffré d'un recueil fantôme .....	81
Claudie BALAVOINE	
Une histoire de flûtes. Note sur les <i>Idylles</i> rustiques de Théocrite ....	97
Paulette GALAND-PERNET	
Littérature orale et représentation du texte : les poèmes berbères traditionnels .....	107

### III – COMMENTAIRES

Luc BRISSON	
Le discours comme univers et l'univers comme discours. <i>Platon et ses interprètes néo-platoniciens</i> .....	121

Jean BOUFFARTIGUE	
Représentations et évaluations du texte poétique dans le <i>Commentaire sur la République</i> de Proclus . . . . .	129
Jean LALLOT	
Le grammairien grec et le texte : l'exemple d'Apollonius Dyscole . . .	145
Alain LE BOULLUEC	
L'unité du texte : la visée du psautier selon Grégoire de Nysse . . . . .	159
François LECERCLE	
La fabrique du texte : les commentaires du <i>Canzoniere</i> de Pétrarque à la Renaissance . . . . .	167
<b>RÉSUMÉS</b> . . . . .	181

## **I – PROÈMES**



## LE προοίμιον EST-IL UN PROÈME ?

Lorsque Diogène d'Apollonie, pour commencer son propos, émet une prescription sur le commencement de propos, il utilise le terme ἀρχή. Mais Simplicius, citant le passage qui suit immédiatement, le situe εὐθὺς μετὰ τὸ προοίμιον « aussitôt après le préambule »<sup>1</sup>. Cette double désignation, qui ne marque pas simplement une différence d'époque ou l'écart entre deux terminologies – qui seraient, l'une philosophique, l'autre, critique – pose le problème général du début : comment un énoncé commence-t-il, comment le vocabulaire grec, métalinguistique en l'occurrence, cerne-t-il ce commencement ? Une première approche sommaire nous fait distinguer deux séries, selon qu'on envisage l'acte d'énonciation ou l'énoncé produit. L'acte d'énonciation, c'est les lèvres qui bougent, la glotte qui fonctionne, et le silence qui cesse. Pour représenter ce passage, cette « attaque », on trouvera des termes comme ἀναβάλλεσθαι, ἀναβολή, ἀμβολάδην<sup>2</sup>. L'énoncé produit est ce *continuum* découppable, dont on envisage ici de dénommer la première partie, nettement détachable. Dans ce cas, la nature du texte visé fait varier la désignation. On rencontrera ainsi πρόλογος pour le drame, προαύλιον pour l'air de chalumeau, προκιθάρισμα pour l'air de cithare<sup>3</sup>, et προοίμιον pour... Précisément, nous ne le savons pas bien, ou de façon assez confuse. L'histoire du mot est lacunaire, son fonctionnement foisonnant. C'est néanmoins cette histoire et ce fonctionnement que nous avons cherché à élucider dans les pages qui suivent, en... prolégomènes à une étude plus large de la façon d'« entamer » un récit, un poème, un discours. Le chemin suivi, ou le fil conducteur, commence par la poésie homérique, plus exactement les hymnes.

### I. COMMENT DÉSIGNER LES HYMNES HOMÉRIQUES ?

La question des conditions d'exécution des hymnes de cette collection reste débattue. Néanmoins, on admet souvent que le rhapsode chantait ces vers avant le concours proprement dit, lequel consistait dans la récitation de vers tirés de l'*epos*. L'*Hymne à Aphrodite*, de datation difficile, paraît faire allusion à une manifestation de ce type<sup>4</sup> :

Χαῖρ', ἑλικοβλέφαρε, γλυκυμείλιχε· δὸς δ' ἐν ἀγῶνι  
νίκην τῷδε φέρεσθαι, ἔμην δ' ἔντυνον αἰοιδῆν.  
Αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σείο καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς.

« Salut, toi, qui, le regard vif, souris doucement ; donne-moi au concours d'emporter la victoire, accorde tes faveurs à mon chant : pour moi, je ferai encore mémoire de toi dans un autre chant ».



La notion qui semble se dégager ici est celle de l'antériorité, dans l'énonciation, d'un texte – invocation à une divinité – par rapport à un autre – un récit épique, une οἶμη.

Cependant d'autres témoignages donnent à penser que l'hymne en l'honneur d'un dieu constitue parfois le seul support du concours : ainsi de l'*Hymne à Apollon* lors de la rencontre fameuse où se seraient opposés Homère et Hésiode à Délos. Il peut en être allé de même à Épidaure dans le concours de rhapsodes organisé τῷ θεῷ «en l'honneur du dieu»; mais le texte du début de l'*Ion* (530 a) où Platon nous en parle n'exclut pas que l'hymne au dieu ait été suivi d'ἔπη, et que le concours dans son ensemble ait constitué un hommage au dieu.

Il reste qu'à des nuances près, on s'accorde au moins à penser qu'un sous-groupe de notre collection d'hymnes – ceux qu'on dit «brefs» – forme un recueil de préludes à l'*agôn*, centré sur la récitation de l'*epos*. La difficulté demeure pour les hymnes de grande dimension : certains tiennent qu'ils étaient récités pour eux-mêmes, comme morceaux de concours; les autres suggèrent qu'ils ont pu être récités en ouverture d'un concours épique, à raison d'une, et une seule, invocation hymnique pour le tout<sup>5</sup>. Les formules terminales, favorisant la transition, se trouvant aussi bien dans les «longs» que dans les «brefs», on peut soit admettre que ces formules sont des clichés, transposés là où ils n'avaient pas leur place, soit en tirer argument pour affirmer que les hymnes longs sont eux aussi de vrais préludes. En se référant à la formule, commune à quelques variantes près<sup>6</sup> :

Σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταθήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον

«C'est après avoir commencé par toi que je passerai à un autre hymne», on pourra retenir en tout cas quatre traits qui définissent, dans sa réalité référentielle, l'hymne homérique : l'antériorité ou, plus précisément, l'initialité; l'apostrophe; un énonciataire divin; un référent narratif qui est également une divinité, la même au demeurant.

Mais comment désigne-t-on un énoncé de ce genre, produit par cette énonciation-là, pourvu de ces quatre traits-là? A l'évidence, quand on a à le nommer vite – c'est-à-dire sans souligner l'aspect fonctionnel de cet énoncé, utilisé comme morceau d'ouverture des concours – on parle d'ὕμνος. Par exemple Platon, lorsqu'il fait allusion à l'ancienne époque, écrit<sup>7</sup> :

καί τι ἦν εἶδος ᾧδῆς εὐχαὶ πρὸς θεοὺς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐκαλοῦντο

«Un genre de chant consistait en prières aux dieux : on les appelait des hymnes».

Certes, Platon ne nous renseigne pas ici sur les conditions d'exécution, qui n'étaient pas nécessairement pour toutes ces «prières» les mêmes que celles de nos «poèmes préliminaires». Il n'en reste pas moins que ces derniers devaient entrer dans la catégorie des «hymnes». Autre témoignage, celui d'Hésiode<sup>8</sup> :

ἔνθα μέ φημι

ὕμνῳ νικήσαντα φέρειν τρίποδ' ὠτῶντα

«et c'est alors, je puis le rappeler, qu'un hymne me donna la victoire : je gagnai un trépied à anses.»

A vrai dire, nous ne connaissons pas le genre de poème qui est visé. Mais le rapprochement avec un fragment du même Hésiode<sup>9</sup>,

μέλομεν ἐν νεαροῖς ὕμνοις ῥάψαντες ἀοιδὴν Φοῖβον Ἀπόλλωνα

«nous célébrons, tissant le chant en des hymnes nouveaux, Phoibos Apollon», nous engage à penser que, si ὕμνεῖν possède un sens large, le substantif ὕμνος était susceptible d'un sens spécialisé, comme l'indiquera plus tard sa place dans les classifications en genres et en espèces. Notre texte des *Lois* (III, 700 b) est la

première attestation claire, sinon rigoureuse, d'une telle classification : l'ὕδῃ s'y subdivise en ὕμνος et θρῆνος, tandis qu'interviennent aussi le dithyrambe et le péan. Pour l'essentiel, les classes sont fonction du contenu, et plus précisément de l'objet, divisé en dieu ou homme (on parlera dans ce dernier cas d'ἐγκώμιον), et, pour les dieux, en tel ou tel : le péan est rapporté à Apollon, l'hymne, parfois, à Zeus, etc. Il ne semble pas qu'un hymne puisse être adressé à un humain ; il ne semble pas qu'un hymne puisse ne pas être adressé ; il est, en revanche, trop restrictif de confiner son emploi, même technique, au seul objet Zeus. Il reste que, à partir de 370 environ, toutes les citations visant un hymne homérique – sept, auxquelles s'ajoutent les scholies et les témoignages byzantins – le désignent par le mot ὕμνος<sup>10</sup>. La formule à retenir est ὕμνος εἰς + nom d'une divinité.

En revanche, nous voyons attesté par trois fois, entre le début du V<sup>e</sup> siècle et celui du IV<sup>e</sup>, l'emploi, pour désigner l'hymne préliminaire, de προοίμιον + génitif (ou εἰς + acc.) d'un nom de divinité.

Chez Pindare<sup>11</sup> :

Ὅθεν περ (...) ἀοιδοί  
ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοίμιου...  
«Par où commencent les aèdes, l'hymne préliminaire à Zeus...»

Chez Thucydide<sup>12</sup> :

Δηλοῖ δὲ μάλιστα Ὅμηρος ὅτι τοιαῦτα ἦν ἐν τοῖς ἔπεισι τοῖσδε, ἃ ἔστιν ἐκ  
προοίμιον Ἀπόλλωνος  
«Ce qui montre le mieux qu'il en était ainsi, c'est Homère, dans les vers  
suivants, tirés de l'*Hymne à Apollon*...»

Chez Platon, enfin<sup>13</sup> :

περὶ τῶν ποιημάτων ὧν πεποίηκας ἐντείνας τοὺς τοῦ Αἰσώπου λόγους καὶ τὸν  
εἰς τὸν Ἀπόλλω προοίμιον  
«à propos de ces compositions de ta façon où tu as soumis au mètre chanté les  
contes d'Ésope et l'*Hymne à Apollon*...»

Ajoutons que Diogène Laërce<sup>14</sup> rapporte qu'Empédocle écrivit un προοίμιον pour Apollon : on se situe sans doute alors autour de 450.

De cet ensemble de données, on pourra conclure aisément qu'entre environ 490 et 370, la formule προοίμιον + gén. d'un nom de divinité renvoie, dans un cadre d'emplois techniques, à ce que nous nommerons par convention «hymne préliminaire». La conclusion pourrait néanmoins paraître trop rapide, si elle ne s'autorisait des emplois dérivés ou, disons plutôt, non-techniques. Le propre, en effet, de la haute époque – entendons par là les années 490-450 – est d'abonder en emplois de ce type, ceux qu'on nomme aussi métaphoriques, à, environ, douze contre un. Or trois d'entre eux comportent, d'une façon ou d'une autre, un renvoi aux traits qui caractérisent l'hymne : l'apostrophe, un énonciataire qui est la divinité, un contenu référentiel qui est cette même divinité – et, bien sûr, le renvoi à l'initialité.

Il s'agit de trois passages d'Eschyle<sup>15</sup>, qui dosent différemment les traits. L'un, dans les *Sept contre Thèbes* (v. 7), privilégie l'apostrophe, et ne vise pas la divinité : néanmoins, on remarquera que le contexte favorise un rapprochement, par antithèse, avec l'adresse aux dieux. A eux, en cas de succès, reviendra tout le mérite. Mais en cas de défaite, c'est un cri, qui nomme aussi («Étéocle»), et se répand dans la cité «comme un hymne, préambule grondant (προοίμιος πολυγόροισ)». On retrouve là, transposés, les traits déjà relevés. Quant au passage de l'*Agamemnon*, il vise

expressément une adresse aux dieux, résumant la célèbre tirade du guetteur (v. 1 sqq.) :

Πρώτον μὲν Ἄργος καὶ θεοὺς ἐγγωρίους...

«C'est tout d'abord Argos et les dieux du terroir...»,

tirade qui constitue bien les prolégomènes à tout discours, comme à tout acte, *agi ou subi*, d'Agamemnon dans la pièce. Situé dans le prologue des *Euménides* (v. 20), le troisième passage :

Τούτους ἐν εὐχαῖς προιμάζομαι θεούς

«Voilà donc par quels dieux j'amorce mes prières»

prend valeur exemplaire en tant qu'énonciation liminaire : c'est un début qui se proclame début au début d'une pièce. Il vise bien les dieux. Il leur adresse bien des prières. Et ce, en conformité, si l'on veut, avec l'origine (composé hypostatique) du mot qui nous occupe<sup>16</sup>, comme un préliminaire étranger au développement proprement dramatique.

Ce qui semble résulter ainsi d'une rapide enquête, c'est l'importance du seul sens technique d'«hymne préliminaire». En effet, parmi toutes les occurrences du mot à haute époque, seuls ceux que nous avons cités semblent porteurs d'un sens technique. Si donc nous trouvons, et nous en trouverons, d'autres emplois techniques, nous pourrions supposer qu'ils sont trop récents pour avoir suscité des emplois «métaphoriques». Nous pourrions aussi supposer qu'ils sont restés trop marginaux. Faute de temps ou faute d'extension, ils n'ont pas pris suffisamment d'ampleur pour devenir pôles d'inspiration, de métaphorisation. De là à penser que *προοίμιον* est un mot forgé pour désigner, dans les «écoles de rhapsodes»<sup>17</sup>, l'hymne qui prélude au concours, il n'y a guère qu'un pas...

## II. PROSE OU POÉSIE ?

Visant une réalité bien définie par divers traits, comme une partie de l'activité des rhapsodes, comme un texte rédigé en hexamètres, etc., le mot semblerait devoir se confiner à ce champ. Or, nous constatons, tout d'abord, qu'il est d'usage de le solliciter pour désigner la toute première partie du nome citharédique, tel que Terpandre l'a établi au VII<sup>e</sup> siècle. On admettra qu'à cette époque correspond la division en trois parties, plutôt qu'en sept, soit *ἀρχά*, *ὀμφαλός*, et *σφραγίς*. Mais la première partie est également nommée *προοίμιον*, comme on le voit, entre autres, dans le texte issu d'Héraclide du Pont, où il apparaît que, ni facultative, ni détachable dans l'exécution, elle l'est dans la composition, puisqu'en fait il a paru licite d'en rassembler des recueils :

πεποιήται δὲ τῷ Τερπάνδρῳ καὶ προοίμια κιθαρωδικὰ ἐν ἔπεσιν

«Terpandre a composé aussi des *Préludes pour cithare* en hexamètres»<sup>18</sup>.

Malgré la concurrence d'*ἀρχά*, jugé plus conforme aux terminologies archaïques, on peut pencher pour un emploi technique aussi : mais à quelle date ? La seule certitude est que Platon, dans les *Lois* (IV, 722d-723e), soit vers 370, utilise *προοίμιον* dans ce sens, supposé admis et bien connu, pour jouer sur l'ambiguïté de *προοίμιον νόμου* (préambule de loi/prélude de nome).

Ce qui nous intéresse dans cette nouvelle acception, c'est que deux traits rapprochent son référent de l'hymne homérique. Le premier consiste dans l'adresse faite à la divinité,

τὰ πρὸς τοὺς θεοὺς ὡς βούλονται ἀφοσιωσάμενοι...

«quand on avait adressé, sur un texte libre, l'invocation d'usage aux dieux...»

Le second est la composition en hexamètres dactyliques, comme l'atteste un fragment d'Héraclide du Pont :

...τοῖς ἔπει τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα,  
«(Terpandre) aurait doté ses propres hexamètres et ceux d'Homère d'une mélodie»<sup>19</sup>.

Bien mieux, ce προοίμιον en hexamètres, composé par un autre qu'Homère, précède, dans la structure du nome, des vers d'Homère (ou d'autres poètes épiques) :

...ἐξέβαινον εὐθὺς ἐπὶ τε τὴν Ὀμήρου καὶ τῶν ἄλλων ποιητῶν  
«on passait directement aux poèmes d'Homère ou des autres poètes»<sup>20</sup>.

Nous constatons un renforcement du parallélisme entre le couple ἀρχά (προοίμιον)/ ὁμφαλός et le couple προοίμιον / οἶμη. A ceci près que, dans le nome, l'indépendance des deux éléments semble bien moindre; il y aurait une homologie des référents, et l'on pourrait croire à un passage d'un emploi vers l'autre :

700? προοίμιον vise l'hymne homérique existant  
= «hymne préliminaire»

650? προοίμιον vise aussi le début du nome terpantrique  
= «ouverture».

Il s'agit de deux sens techniques. Au début du V<sup>e</sup> siècle, quand apparaissent les premières attestations sûres et correctement interprétables, le terme est suffisamment employé dans ces sens-là pour se prêter à des usages, disons, métaphoriques. Au vu de notre corpus, les années 490-450 font vraiment figure de temps des métaphores. Douze cas sur treize occurrences. En fait, il faut maintenant distinguer, parmi les transpositions, celles qui respectent la référence à la poésie chantée et celles qui ne la conservent pas. Il faudrait alors isoler le texte de la première *Pythique*<sup>21</sup> :

Χρυσέα φόρμιγξ, (...)   
ἀγχισχοῶν ὅπταν προοιμίων   
ἀμβολὰς τεύχης ἐλελιζομένα.   
«Lyre d'or (...), les chanteurs obéissent à tes signaux lorsque, vibrante, tu fais résonner les premières notes des préludes qui guident les chœurs».

Une autre traduction, qui nierait le caractère autoréférentiel du passage et y verrait une évocation, comparative, des pratiques rhapsodiques, serait :

«l'attaque des hymnes préliminaires».

Nous ne trouverions plus alors une transposition conservant la référence, néanmoins, à la poésie chantée, mais une quatrième occurrence du premier sens étudié, «hymne préliminaire». Quoi qu'il en soit, ce texte nous suggère de rapprocher son προοίμιον de l'expression qu'Eschyle met dans la bouche du veilleur au début de l'*Agamemnon*<sup>22</sup> :

πρῶσιον χορεύσομαι   
«Je danserai le prélude»

et même du nom – surnom ? – de Στήσιχος, ce Stésichore qui est crédité du vers<sup>23</sup> :

μέτεμι δ' ἐφ' ἕτερον προοίμιον   
«et je passe au second prélude».

Nous avons ici la première attestation du mot. Malheureusement nous n'en saisissons pas le sens spécifique. Il se pourrait néanmoins qu'avec les deux textes précédents il forme une sorte de sous-groupe métaphorique que nous nommerons par convention «prélude».

On peut en effet penser, au vu de ces passages, qu'au VI<sup>e</sup> siècle, sans préjuger d'une extension en amont et en aval, notre προοίμιον a connu une vie plus riche que nos sources ne permettent de l'affirmer, avec un sens dérivé, ou plutôt élargi, de «prélude», que nous entendrons comme : premiers moments d'exécution d'une poésie chantée, accompagnée, et dansée, non nécessairement hexamétrique. Ce sens serait à peu près semblable à celui que donne Pindare à προκώμιον dans sa quatrième *Néméenne*<sup>24</sup>,

τό μοι θέμεν (...) ὕμνου προκώμιον εἶη

«Tel soit le prélude que je donne à mon hymne».

Étape chronologique : c'est à partir de là que se pose la question du «proème» – désignation de certains vers de la poésie hexamétrique, tels que les premiers vers de l'*Illiade*, de l'*Odyssée*, de la *Perséide* de Choïrilos, etc. En effet, il faut alors choisir : ou bien vers 460, et ce depuis les «écoles de rhapsodes», ces débuts-là possèdent une dénomination technique précise, ou bien non. Dans le premier cas, nous affirmons, sans témoignage, que προοίμιον possède un troisième sens technique. Dans l'autre, on postulera qu'il existe, disponible, depuis cent ans d'emploi technique, un sens métaphorique, dérivé, ou plutôt, encore une fois élargi, un de ces sens qu'on peut *ad libitum* appliquer au référent qu'on vise. Si ce référent est d'ordre littéraire, l'emploi redevient, pour ainsi dire, technique : et alors «proème» pourra intervenir dans les études de la composition de l'*epos*. Disons-le tout net : la thèse ici soutenue, comme la plus vraisemblable au regard de nos données actuelles, est que cette réactivation technique à objet déplacé (dans le champ rhapsodique, de l'hymne préliminaire au proème d'épopée) est effective par la grâce d'Aristote, dans sa *Rhétorique*<sup>25</sup>, pas avant.

En tout cas, nous ne trouvons pas trace de cette valeur dans la première moitié du V<sup>e</sup> siècle, contrairement à ce qu'affirme, par exemple, Van Groningen<sup>26</sup> :

«Eschyle, *Prom.* 741 emploie προοίμιον au sens technique pour désigner le début du discours d'Io.»

(par sens technique, dans le contexte, entendez «proème»).

On remarquera en effet que le texte visé

οὗς γὰρ νῦν ἀκήκοας λόγου

εἶναι δόκει σοὶ μηδέπω ἔν προοιμίῳ

signifie :

«car ce que tu viens d'entendre, songes-y, n'est pas même encore un prélude».

Soit : de toute façon, il s'agit d'un sens métaphorique; au demeurant, le discours n'est pas d'Io, mais de Prométhée : Io en est la destinataire, apostrophée comme telle, et située, littéralement, «dans» (ἐν) ou plutôt «pas encore dans» (μηδέπω ἔν) «les préludes». A supposer que l'affirmation de Prométhée vise la longueur réelle du propos qu'Eschyle lui prête, elle dépasse la mesure. On se situe en effet à la fin d'une première tirade de 42 vers. La suite comprend des échanges brefs – dont une stichomythie, le tout faisant plus ou moins parenthèse –, et une seconde tirade de 34 vers qui marque la fin du thème, ainsi que le souligne le début de la troisième tirade<sup>27</sup> :

Τὸ πᾶν πορείας ἦδε τέρμ' ἀκήκοεν

«Sur le terme du voyage, elle a tout entendu».

Si l'on entend au contraire que l'ensemble de l'histoire, le temps de la fable et non celui du discours théâtral, sont visés, il reste très exagéré, hyperbolique, de prétendre qu'on n'est pas encore dans le prélude ! Mais surtout cette interprétation détruit radicalement tout sens de προοίμιον qui impliquerait l'acception «proème».

En revanche, dans le même temps, sans doute, qu'Eschyle donnait le *Prométhée enchaîné*, Corax et Tisias mettaient au point les procédés de la rhétorique, en particulier la division du discours en parties. Le terme employé plus tard, régulièrement et abondamment à partir de Platon et Xénophon, pour désigner la première de ces parties, est προοίμιον. C'est aussi le terme invariablement employé pour l'«exorde» dans les diverses sources qui nous renseignent sur Corax, et dont l'une<sup>28</sup> lui attribue expressément l'usage du mot. Si l'on ajoute qu'un passage du *Phèdre*<sup>29</sup> présuppose l'existence de traités anciens où προοίμιον fonctionnait comme terme technique, et que Critias est crédité, par Hermogène<sup>30</sup>, d'un Πεὶ δημηγορικῶν προοιμίων à dater sans doute des années 420, on peut assez facilement faire remonter à Corax le choix du terme. Choix qui étonne, quand on pense que πρόλογος s'imposait, tant par rapport au tout (λόγος) que par symétrie avec la partie finale (ἐπίλογος). On peut néanmoins le comprendre si l'on considère que πρόλογος, attesté seulement à partir de 405, a été créé et utilisé dans le vocabulaire technique du théâtre dès l'apparition de son référent, soit, à notre connaissance, en 476, avec les *Femmes de Phénicie* de Phrynichos. Dès lors, vers 460, il était difficile de détourner pour un autre emploi technique un terme qui n'était pas vraiment bien installé dans la langue : ni dans la langue ordinaire, qui l'ignorait, ni dans celle des «critiques littéraires» (catégorie anachronique qui recouvre l'ensemble des discours techniques tenus à l'époque). Terme, donc, difficilement disponible pour une réactivation technique, comme le serait un lexème aux emplois divers, métaphoriques entre autres, ou dérivés, ou élargis. Au contraire προοίμιον possédait tous ces caractères ; du moins sommes-nous en mesure de le supposer.

Le choix de Corax nous étonne encore parce qu'il implique la perte d'un trait qui paraissait inamovible dans les emplois recensés jusqu'ici : le trait /poétique/, toujours présent d'une façon ou d'une autre. Pourtant, il n'est peut-être pas nouveau d'appliquer προοίμιον, avec une visée technique, à un texte de prose. Bien attesté chez Platon, particulièrement dans les *Lois*, le sens de «préambule» de texte juridique pourrait remonter en effet à Charondas, si l'on en croit ce titre recueilli par Stobée<sup>31</sup> :

Χαρώνδα Καταναίου Προοίμια νόμων  
«Charondas de Catane : *Préambules de lois*».

Un tel préambule visait à persuader les citoyens des bienfaits de la loi, à faire son éloge, comme l'indique Cicéron<sup>32</sup>, confirmant l'antiquité de la chose, sinon de la dénomination : il cite Zaleucos et Charondas. La difficulté pour nous vient d'un passage des *Lois* où Platon veut faire entendre qu'il invente à cette date et en ce lieu même une terminologie ; utilisant l'expression «ouverture de nome» (προοίμιον νόμου), dont il confirme ainsi la valeur technique ancienne, il ajoute<sup>33</sup> :

τῶν δὲ ὄντως νόμων ὄντων, οὓς δὴ πολιτικοὺς εἶναι φαμεν, οὐδεὶς πώποτε οὔτ' εἰπέ τι προοίμιον οὔτε συνθέτης γενόμενος ἐξήνεγκεν εἰς τὸ φῶς, ὥς οὐκ ὄντος φύσει

«mais pour les vraies lois, celles que nous disons politiques, on n'a jamais encore parlé de préambule et aucun compositeur n'en a produit au jour, comme si la nature n'en comportait pas».

Il est pourtant peu vraisemblable que les προοίμια de Charondas, s'ils étaient nommés ainsi, aient été inconnus à Athènes au IV<sup>e</sup> siècle, quand on pense au grand prestige dont ce législateur jouissait auprès des Athéniens, selon Athénée<sup>34</sup>. Ajoutons qu'Aristote<sup>35</sup> connaissait un recueil de ses lois. Il faudrait donc admettre que Platon nous cache délibérément une pratique bien connue, mais à quelle fin ? Autre hypothèse : la terminologie pour désigner ces principes préliminaires ne se serait

fixée qu'au IV<sup>e</sup> siècle, et προοίμιον, dans cette hypothèse, n'apparaîtrait pour la prose que vers 360. Les Προοίμια de Charondas n'auraient été nommés ainsi que par la tradition critique inspirée de Platon.

### III. ORGANISATION DU SENS

Au vu de ces données et de ces hypothèses, on est en mesure de proposer, avec toutes les nuances qui s'imposent, et dont la plupart ont été formulées, deux tableaux.

Le premier sera diachronique :

700? προοίμιον	visé les hymnes homériques	= «hymne préliminaire»
650? προοίμιον	visé le début d'un nome	= «ouverture»
650?? προοίμιον	visé le début d'une loi	= «préambule»
courant VI <sup>e</sup> s.? πο.	visé le début de tout poème	= «prélude»
1 <sup>er</sup> quart V <sup>e</sup> s. πο.	visé des réalités diverses	= «prémices»
vers 480 πρόλογος	visé le début du drame	= «prologue»
vers 460 προοίμιον	en raison de la concurrence de πρόλογος et malgré le parallèle d'ἐπίλογος, visé le début des discours	= «exorde»

Le second sera synchronique. Lorsque, vers 370, on dit ou écrit προοίμιον, on peut entendre, selon les contextes, et s'agissant de domaines techniques,

1. «hymne préliminaire» (archaïsme)
2. «ouverture»
3. «préambule»
4. «exorde»

sans compter, aussi, tout emploi moins spécialisé. Une nouvelle fois, il faut rappeler que le sens de «proème» (d'épopée) n'apparaît jamais.

Aux époques suivantes, on constatera surtout des disparitions : après Platon, les sens 1, 2 et 3 (sous réserve, pour ce dernier, de l'hypothèse émise plus haut sur les Προοίμια de Charondas) ne semblent plus guère attestés. Seul prospère le sens d'«exorde», bénéficiant de son utilisation par Aristote et de l'expansion de la rhétorique. Ainsi, vers 350, προοίμιον est surtout un terme technique désignant la partie préliminaire d'un discours. Ce sens est à son tour à l'origine d'emplois métaphoriques : προοίμιον et son dérivé verbal προοιμιάζεσθαι sont fréquemment attestés pour désigner toute espèce d'entrée en matière, de commencement...

On n'en notera qu'avec plus d'intérêt les traces de survivance de tel ou tel sens plus ancien. Celui de «proème» (épique), qu'Aristote avait employé dans la *Rhétorique* (cf. note 25), et qui fleurira surtout dans les calques latin (*proœmium*), allemand (*Proem*) et français (*proème*) de la philologie classique, reste attesté sporadiquement dans les textes techniques, comme les scholies alexandrines d'Homère<sup>36</sup> ou le *De vita et poesi Homeri* du pseudo-Plutarque<sup>37</sup> :

ἀεὶ τοίνυν χρωμένων τῶν ῥητόρων πάντων τοῖς προοιμίοις ὑπὲρ τοῦ προσεκτικώτερον ἢ εὐνούστερον ποιεῖν τὸν ἀκροατὴν, αὐτὸς μὲν ὁ ποιητὴς κέχρηται προοιμίοις τοῖς μάλιστα κινήσαι καὶ παρὰ γέσθαι πρὸς τὴν ἀκρόασιν δυναμένοις.

«Or, comme tous les orateurs ont toujours recours aux proèmes pour captiver l'attention ou s'attirer la bienveillance de l'auditeur, le Poète use lui aussi des proèmes les plus aptes à le provoquer et à l'amener à écouter».

Mais il vaut la peine de remarquer que, dans ce texte, c'est le προοίμιον oratoire qui occupe la place du déjà connu et fournit le paradigme de référence.

Quant au sens d'«hymne préliminaire», c'est à l'époque de la seconde sophistique, chez Aelius Aristide, l'auteur des Ἱεροὶ λόγοι et des hymnes en prose, qu'il paraît avoir été réactivé. Bien que cette interprétation ait été discutée, c'est vraisemblablement dans ce sens que προοίμιον doit être pris dans le discours XXXIV<sup>38</sup>, où le mot a chance de désigner l'ensemble de l'*Hymne homérique à Apollon* (I), dans sa version brève primitive. Par ailleurs, un texte d'Apsines, dans sa Τεχνὴ ῥητορικὴ<sup>39</sup>, laisserait entendre que par son contenu, par son destinataire fictif, par son allure d'apostrophe aux dieux, le προοίμιον des concours rhétoriques selon Aelius Aristide perpétue le souvenir de la vieille valeur du mot et de la chose dans les concours rhapsodiques : sorte d'«hymne préliminaire» à une joute de prose. S'il en va ainsi, c'est que, malgré le dépérissement du terme dans cette acception – dépérissement que nous constatons dès le IV<sup>e</sup> siècle –, elle est restée valide pour les lettrés, en concurrence avec les autres emplois. Malgré cette coïncidence – peut-être – retrouvée avec le premier emploi, il est constant que le sens commun, désormais, est celui que fonda Corax, et qu'illustre Aristote, le sens d'«exorde», présent partout dans les traités techniques comme dans le fonctionnement métaphorique, et perdurant jusque dans les commentaires byzantins, tels que le *Commentaire sur les Psaumes* de Nicétas David<sup>40</sup>.

Il serait donc tentant de proposer une répartition des emplois qui tienne compte de ces données. La grande masse sera celle des acceptions rhétoriques : «exorde». Le reste sera noyé dans ce flot, qu'il s'agisse de l'emploi rare, inauguré par Aristote, au sens de «proème», ou des diverses survivances. Les autres occurrences trouveront, à chaque fois, leur signifié exact; il reste qu'à partir d'une telle histoire, d'une telle genèse du sens, certaines configurations sont concevables, d'autres non. Rien de tel, pour fixer les idées, sans les figer, que de proposer une liste, hiérarchisée, ordonnée, des emplois, qui sera débitrice de toutes nos hypothèses. Concrètement, nous suggérons ci-après (en français) une version remodelée de l'article προοίμιον du dictionnaire de Liddell-Scott-Jones (9<sup>e</sup> ed. 1940) – que nous citons lui-même en regard.

L.S.J.

Προοίμιον, τό, Trag. contr. φροίμιον (v. infr.): (οἶμος): – *opening, introduction*; in Music, *prelude, overture*, Pi.P.1.4; in Ep. poems, *proëm, preamble*, Id.N.2.3, Ar.Eq.1343; in speeches, *exordium*, Critias 43 tit., Arist.Rh.1414<sup>b</sup>19, Phld.Rh.1.56 S., Stoic.2.96, etc.; προοιμίους ἡδονῆς with *pre-faces* about pleasure, X.Mem.2.1.27. 2. metaph. of any *prelude* or *beginning*, φροίμιον χορεύσομαι A.Ag.31, cf. 829; φροιμίους (δυσφροιμίους) ib.1216, cf. Th.7; λόγους... μηδέπω ὃν προοιμίους only just *beginning*, Id.Pr.741; εἰ τι τοῦδε φ. ματᾶ any part of this *presage*, Id.Eu.142; ὁρῶ τάδε φροίμια... πόνων Id.Supp.830 (lyr.), cf. E.Hipp.568, X.Mem.4.2.3; ἐγγέων π. Pi.Fr.78; π. δειπνου Alex.110.3; π. ἐχθρας Plb.22.4.15; ἀρχῆς Id.25.3.8 (pl.); δάκρυά μοι τὰ π. τῆς τέχνης Luc.Somn.3; of *premonitory symptoms* of disease, Orib.Syn.8.2. II. *hymn* or *short poem*, such as those

Προοίμιον, τό, Trag. contr. φροίμιον (v.infr.): (οἶμη): – *hymne préliminaire* (aux réceptions des concours rhapsodiques), ὁθεν... ἄοιδοι ἀρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου Pi.N.2.3; Ἀπόλλωνος Th.3.104, Pl.Ph.d.60d, Quint.inst. 4.1.1-3; cf. Call.Fr.223, Aristid.34,35 K.; (par ext., aux joutes rhétoriques) Aristid.tit. (?) ap.Aps.Rh.1, 235,3; métaph. θεοῖς... ἐξετέινα φροίμιον τόδε voilà mon *adresse préalable* aux dieux, A.Ag.829 (cf.Eu.20), Th.7 2. *ouverture* (première partie du nome citharédique selon Terpandre) πεποιήται τῷ Τερπάνδρῳ καὶ προοίμια κιθαρωδικὰ ἐν ἔπεσιν Ps.Plu.Mus. 1132D,1133C, Pl.R.531d, Lg.722d-723e,734e. métaph. Pl.II.cc. 3. *préambule* (de loi) νόμων Charond.ap.Stob.Ecl.4.2.24,Pl.Lg.II.cc. métaph.Ti.29d 4. *prélude*, début d'une œuvre poétique ἀγησιχόρων προοιμίων ἀμβολὰς Pi.P.1.4; *proème* (du poème érique) τῶν ἐπῶν τὰ προοίμια



attributed to Homer, Ἀπόλλωνος Th.3.104, cf. Pl.*Phd.*60d, R.531d; φροῖμιον Ἀντιλόχου (fort. Ἀρχιλόχου) Call.*Fr.*223.

Arist.*Rh.* 1415a 10; Ps.*Plu.Vit.Hom.*163. 5. *exorde* (du discours en prose) Corax fr.24 Radermacher, Περί δημηγορικῶν προοιμίων Critias 43 tit., Ar.*Eq.*1343,X. M.4.2.3, Pl.*Phdr.*266d al., Arist.*Rh.*1354b18 al., *Stoic.*2.96, Phld.*Rh.*1.56 S., Quint.*I.c.*, Corn.*Rh.*p.356 H., etc. *métaph.* οὐκ ἐξ-απατήσω σε προοιμίους ἡδονῆς des *entrées en matière* sur le plaisir, X.*M.*2.1.27, cf. Pl.*R.*357a II. *métaph.* de toute espèce de *préliminaire* ou de *début* κάλλιστον... Ἀθᾶναι προοίμιον... κρηπιδ' αἰοιδᾶν βαλέσθαι Athènes, le plus beau *début* pour jeter la base d'un chant, Pi.*P.*7.1, Ἀλαλά, Πολέμου θύγατερ, ἐγγέων π. *prélude* aux lances, Id. *Fr.*78, φροῖμια πόνων *prélude* de mes souffrances, A.*Supp.*830,Pr.741, φροῖμιον χορεύσομαι je vais danser une *ouverture*, Id.*Ag.*31, 1216 al., E.*Tr.*895, π. δείπνου l'*entrée* d'un dîner, Alex.110.3, καταρχῇ καὶ π. ἐχθρας Pol.22.4.15,25.3.8 (pl.), δάκρυά μοι τὰ προοίμια τῆς τέχνης les larmes ont été mes *débuts* dans le métier, Luc. *Somn.*3; *symptômes précurseurs* ἐφιάλτου Orib.*Syn.*8.2.

## ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- Allen-Halliday-Sikes (1936) = *The Homeric Hymns*, ed. by T.W. ALLEN, W.R. HALLIDAY, E.E. SIKES, 2<sup>e</sup> ed., Oxford (réimp. Amsterdam, Hakert, 1963).
- Aloni (1980) = ALONI (Antonio) «Prooimia, Hymni, Elio Aristide e i cugini bastardi», *Quaderni Urbinati di cultura classica*, N.S.4, p. 23-40.
- Becker (1937) = BECKER (Otfried) *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken*, Berlin (Hermes Einzelschriften, Heft 4).
- Dorival (1981) = DORIVAL (Gilles) «Le Commentaire sur les Psaumes de Nicétas David (début du 10<sup>e</sup> siècle). Une œuvre inconnue dans un manuscrit de la Bibliothèque de Leyde», *Revue des Études Byzantines*, 39, 1981, p. 251-300.
- Durante (1960) = DURANTE (Marcello) «Ricerche sulla preistoria della lingua poetica greca. La terminologia relativa alla creazione poetica», *Atti Accad. Naz. Lincei CCCLVII*, ser. 8a, Rendiconti Classe di Sc. mor., stor. e filol. 15, p. 231-249.
- Pagliaro (1953) = PAGLIARO (Antonino) *Saggi di critica semantica*, D'Anna, Messina.
- Van Groningen (1955) = VAN GRONINGEN (B.A.) «A propos de Terpandre», *Mnemosyne* VIII, p. 177-191.
- Van Groningen (1960) = VAN GRONINGEN (B.A.) *La composition littéraire archaïque grecque*, N.V. Noord-Hollandsche Uitgevers maatschappij, Amsterdam.

## NOTES

1. Simplicius, in *Phys.* 151, 30 (cf. Diels-Kranz II, 59).
2. *Hymne homérique à Hermès*, v. 425; Pindare, *Néméenne* X, v. 33; *Pythique* I, v. 7; Homère, *Odyssée*, I 155, VIII 266, XVII 262. Cf. Pagliaro (1953), p. 41-62.
3. Platon, *Cratyle* 417e; Hésychius, s.v. προαύλια; cf. Aristote, *Rhétorique* III, ch. 14, 1414 b 21.
4. *Hymne homérique à Aphrodite* (II), v. 19-21.
5. Cf. Allen-Halliday-Sikes (1936), p. XCIII sqq.; Aloni (1980), p. 23 sqq.
6. *Hymne homérique à Aphrodite* (I), v. 293.
7. Platon, *Lois* III, 700 b.
8. Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, v. 650-1.
9. Fr. 357 M.W. = 265 Rz. (= Sch. à Pindare, *Néméenne* II, v. 1).
10. Diodore 1,15,7; 3,66,3; 4,2,4; Philodème, *De pietate* (ed. Gompertz; *Herkulanische Studien* II, 1866), p. 42; Pausanias 4,30,4; 10,37,5; Athénée 22 B.
11. *Néméenne* II, v. 1.
12. Thuc. III 104.
13. *Phédon* 60 d.
14. Diogène Laërce, VIII 57.
15. *Sept contre Thèbes*, v. 7; *Agamemnon*, v. 829; *Euménides*, v. 20.
16. Cf. la note étymologique (Annexe II, p. 27).
17. L'expression est de Van Groningen (1960), p. 76.
18. Voir, pour tout ce qui précède sur le nome, Van Groningen (1955), p. 177-178 et 182. Citation : Pseudo-Plutarque, *De musica*, ch. 4, 1132 D.
19. Pseudo-Plutarque, *op. cit.*, ch. 3, 1132 C.
20. Pseudo-Plutarque, *op. cit.*, ch. 6, 1133 C (suite de la phrase citée plus haut : τὰ πρὸς τοὺς θεοὺς... ἀφοσιωσάμενοι).
21. *Pythique* I, v. 1 sqq.
22. *Agamemnon*, v. 31.
23. Fr. 46 Bergk (= Aelius Aristide II, 417; II, p. 572 Dind.).
24. *Néméenne* IV, v. 9-11.
25. Aristote, *Rhétorique* III, ch. 14, 1415a 10 : τῶν ἐπῶν τὰ προοίμια; voir aussi *Poétique*, ch. 24, 1460a 10 : ὁ δὲ ("Ὀμηρος) ὀλίγα προοιμασάμενος.
26. Van Groningen (1960), p. 76, note 1.
27. *Prométhée enchaîné*, v. 823.
28. Syrianus, in *Hermog.* II, p. 127, 4 Rabe = Corax, frag. 24 Radermacher.
29. *Phèdre* 266 d.
30. *De ideis* B 401, 25 Rabe (cf. Diels-Kranz II, 316).
31. *Eclogè* IV, 2, 24 (p. 149, 14 Hense). Les datations de Zaleucos et Charondas oscillent entre 660 et 560.
32. *De legibus* II 14.
33. *Lois* IV, 722e.
34. Athénée XIV 619.
35. *Politique* II, 1274b.
36. E.g. Scholies *T ad Il.* I, 2 (I, p. 6 Erbse), 3 (p. 7 E.), 4 (p. 8 E.). Mais les mêmes scholies emploient aussi προοίμιον au sens «oratoire», e.g. *ad Il.* I 254-6 (p. 80 E.); III 43 (p. 366 E.), etc.
37. *De vita et poesi Homeri*, § 163, p. 428 Bernardakis.
38. Κατὰ τῶν ἐξορκουμένων : XXXIV, 35 Keil = II, p. 558 Dindorf.

39. Τέχνη ῥητορικὴ, in *Rhet. Graec.* (Spengel) I<sup>2</sup>, ed. Hammer, p. 234, 18 πόντ' οὖν εὐχῇ χρηστέον; δταν ἡ ἱερατικὸν τὸ πρόσωπον ἡ ὁ λόγος ὑπὲρ ἱερωσύνης ἡ ἡ πόλις ἱερά, οἷον ἡ Δελφῶν ἡ Δηλίων, ὥσπερ Ἀριστείδης ἐποίησεν ἐν προοιμίῳ, ἡ περὶ πανηγύρεως θεοῦ ἡ ὁ λόγος. Cf. Aloni (1980), p. 30 sqq.

40. Cf. Dorival (1981), p. 260 sqq. (texte du X<sup>e</sup> siècle).

ANNEXE I

RELEVÉ CHRONOLOGIQUE DES OCCURRENCES RECENSÉES

(de προοίμιον, προοιμιάζεσθαι)

Code pour la lecture du relevé des occurrences

- ( ) attestation incertaine.
- «hymne prél.» apostrophe à quelque divinité, en hexamètres dactyliques, qu'on suppose récitée, chantée, au début des concours rhapsodiques, ou en entête de chaque performance d'aède lors de ces concours (selon la longueur).  
Ex. : nos «Hymnes homériques».
- «ouverture» première partie du nome citharédique tel que Terpandre le conçut.
- «préambule» introduction à un *corpus* de lois.
- «prélude» début de n'importe quel poème chanté et dansé, début de performance (par métaphore du sens «hymne prél.»?) qui en vient peut-être à se spécialiser (par retour à l'étymologie?) dans le sens de «proème» (invocation préliminaire / exorde-résumé, des poèmes épiques).
- «proème» cf. ci-dessus : emploi technique de «prélude».
- «exorde» introduction d'un discours en prose, de quelque nature qu'il soit.
- «hym. prél. pr.» au cas où il existe, équivalent prosaïque et tardif de l'«hymne homérique» dans l'essentiel de ses caractéristiques et fonctions.
- M emploi réputé métaphorique, soit dérivé, soit non-technique...
- M<sub>1</sub> emploi non-technique qui nous semble présupposer l'existence d'un sens technique «hymne prél.».
- M<sub>2</sub> emploi non-technique qui nous semble présupposer l'existence d'un sens technique «exorde». –
- M<sub>3</sub> emploi non-technique qui joue sur l'existence du sens technique «ouverture».

Date	Autres mots que προοίμιον	προοίμιον (φροίμ-) et adj.	προοιμιάζεσθαι (φροιμ-)	Valeur
VII <sup>e</sup> s.		(écoles de rhapsodes)		«hymne prél.» ou «proème»
VII-VI <sup>e</sup> s.		(Terpandre)		«ouverture»
		(Charondas) (?)		«préambule»
V <sup>e</sup> siècle		Stésichore		?
486		Pd. <i>Pyth.</i> VII 1-2		M
?		Pd. <i>Ném.</i> II 3		«hymne prél.»
470		Pd. <i>Pyth.</i> I 6		M

Date	Autres mots que προοίμιον	προοίμιον (φροίμ-) et adj.	προοιμιάζεσθαι (φροίμ-)	Valeur
467		Esch. <i>Sept</i> 7		M <sub>1</sub>
463		Esch. <i>Suppl.</i> 830		M
?		Pd. fr. 78 Schr.		M
		Esch. <i>Prom.</i> 741		M
c. 460		Corax frag. 24 Raderm.		(«exorde»)
458		Esch. <i>Ag.</i> 31		M
		Esch. <i>Ag.</i> 829		M <sub>1</sub>
		Esch. <i>Ag.</i> 1216		M
			Esch. <i>Ag.</i> 1354	M
			Esch. <i>Eum.</i> 20	M <sub>1</sub>
		Esch. <i>Eum.</i> 142		M
c. 450	Démocrite de Chios			ἀναβολή
428		Eur. <i>Hipp.</i> 568		M
424		Arist. <i>Cav.</i> 1344		«exorde»
421	Arist. <i>Paix</i> 830			ἀναβολή
415		Eur. <i>Troy.</i> 895		M
414	Arist. <i>Ois.</i> 1385			ἀναβολή
c. 410 (414)			Eur. <i>I. T.</i> 1162	M <sub>2</sub>
420-410		Critias, titre (?) Thuc. III 104		«exorde» «hymne prél.»
IV <sup>e</sup> siècle		Xén. <i>Mém.</i> II, 1, 27		M <sub>2</sub>
1 <sup>re</sup> moitié		Xén. <i>Mém.</i> IV, 2, 3-4	Xén. <i>Mém.</i> IV, 2, 4	«exorde»
		Platon : 38 occ. dont <i>Phèdre</i> 266 d 7	Platon : 7 occ. dont	«exorde»
		<i>Rép.</i> II, 357 a2		«exorde» / M <sub>2</sub>
		<i>Rép.</i> IV, 432 e 8		«exorde»
		<i>Rép.</i> VII, 531 d 7-8		M <sub>3</sub> «ouverture»
		<i>Rép.</i> VII, 532 d 7		«préambule»
		<i>Lois</i> IV, 722 d - 723 e 6 (12 occ.)	<i>Lois</i> IV, 723 c - 724 a 3 (6 occ.)	jeu sur «ouverture» / «préambule»
		<i>Lois</i> V, 734 e 3-4	<i>Lachès</i> 179 a 1	M
				jeu sur «ouverture» / «préambule»
		<i>Lois</i> VI, 772 e 4		«ouverture» / «préambule»
		<i>Timée</i> 29 d 5		M <sub>3</sub> (Robin)
		<i>Phédon</i> 60 d 2		«hymne prél.»
2 <sup>e</sup> moitié	Platon, <i>Crat.</i> 417 e 8 Artt. <i>Rhet.</i> III, 1414 b 21	Artt. <i>Rhet.</i> I, 1354 b 18		προαύλιον  προαύλιον  «exorde»

Date	Autres mots que προοίμιον	προοίμιον (φροίμ-) et adj.	προοιμάζεσθαι (φροιμ-)	Valeur
		<i>Rhet.</i> III (18 occ.) dont – 1415 a 10 – les autres		«proème» «exorde»
			Artt. <i>Rhet.</i> III, 1415 b 24	M
			1416 b 33	«exorde»
			<i>Pol.</i> 1323 b 37	M <sub>2</sub>
			<i>Pol.</i> 1325 b 33	M <sub>2</sub>
			Artt. <i>E.N.</i> 1095 a	M <sub>2</sub>
			Artt. <i>Mét.</i> B3,995 b 5	M <sub>2</sub>
			Théophr. <i>Car.</i> Pr. 4	M <sub>2</sub> «préface»
		Alexis fr. 110, 3		M
III <sup>e</sup> siècle		Stoïc. II, 96, 5 (DL VII, 43)		«exorde»
		Callim. fr. 223 Schn. (= 544 Pf.)		?
Milieu IV <sup>e</sup> s.		Polybe 22, 4, 15		M
		Polybe 25, 3, 8		M
V <sup>e</sup> s. av. J.-C.			Diod. Sic. 36, 2	M
			Philodème <i>Rhet.</i> I, 56	«exorde»
V <sup>e</sup> s. de n. ère			Fl. Jos. <i>B.J.</i> II, 6, 2	M «inaugurer»
		[Plut.] <i>De Mus.</i> 4, 1132 D 6, 1133 C		«ouverture» «ouverture»
		[Plut.] <i>Vita Homeri</i> § 163		«proème»
c. 50 ?		Cornutus ( <i>Rhet. Gr.</i> I <sup>2</sup> Hammer, p. 356)		«exorde»
c. 93		Quintilien, <i>Inst. or.</i> IV, 1, 1-3		«hymne prél.» et «exorde»
IV <sup>e</sup> siècle		Lucien, <i>Somn.</i> 3		M
		Ael. Ar. XXXIV, 35 (II, 558 Dind.)		? «hymne prél.»
		(titre ?) ap. Apsines <i>A. Or.</i> , p. 235, 3 Hammer		? «hymne prél. pros.»
de 200 à 500		Ménandre, <i>Epid.</i> ( <i>Rhet. Gr.</i> III Sp.) adj. 376, 14 subst. 437, 6 adj. 438, 10		«d'exorde» «exorde» «d'exorde» «exorde de partie» «exorde de partie»
		Longin, <i>Rhet.</i> , p. 205 H. subst. adj. Oribase <i>Syn.</i> VIII, 2	<i>Id.</i> 441, 3 <i>Id.</i> 443, 14	«exorde» «d'exorde» «symptômes précur.»

## CHOIX DE SCHOLIES ET DIVERS

Sch. à Théocrite VI 20; VIII 71 : τὸ δὲ ἀνεβάλλετο ἄντι τοῦ ἐπροοιμάζετο.

Sch. à *Odyssée* VIII 499 : ἔθος γὰρ ἦν αὐτοῖς ἀπὸ θεοῦ προοιμαίεσθαι.

Apoll. Soph. *Lex.* s.v. ἀνεβάλλετο : ἀνεφορμίζετο, προοιμαίετο.

Hésychius s.v. οἶμη : ...ᾧθεν προοίμιον ἡ γὰρ πρὸ ᾧδης.

Hésychius s.v. προοίμιον : πρόλογος ἡ ἀρχὴ παντὸς λόγου.

Pollux IV, 66 (parties du nome) : ἀρχά, μεταρχά, κατατροπά, μετακατατροπά, ὀμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος.

Photius, *Lex.* s.v. προαύλια : προαυλήματα, ὡς προαμβολὰς καὶ προανακρούσεις

Photius, *Lex.* s.v. προαύλιον : ὁ προενδίδωσιν οἱ αὐληταί, οἶον προαύλημα.

Photius, *Lex.* s.v. προοίμιον : πρόλογος.

## ANNEXE II NOTE ÉTYMOLOGIQUE

Selon Chantraine, *Dict. étym.*, s.v. οἶμη, προοίμιον est une hypostase de πρὸ οἶμης (οἶ-) ou πρὸ οἶμου (οἶ-) «ce qui se trouve avant le développement du poème, prélude».

L'incertitude sur le substantif sous-jacent au composé hypostatique (cf. déjà Quintilien IV, I, 1-3) est à mettre en rapport avec la proximité sémantique observée entre οἶμη et certains emplois de οἶμος. Les faits grecs sont, en bref, les suivants :

a) οἶμη, mot exclusivement poétique, est attesté trois fois dans l'*Odyssée* (8.74,481; 22.347) pour désigner le «chant», comme don poétique reçu de la Muse par l'aède ou comme création manifestant ce don (cf. une transposition de cette valeur au chant des cigales, *Anacreont.* 32.14). Non attesté à l'époque classique, le mot est repris par les poètes alexandrins (Apollonios de Rhodes, Callimaque) avec le même sens.

b) οἶμος (ou οἶ-, la forme à aspirée étant ancienne, selon Chantraine, *Dict. étym.*, s.v.), attesté une fois chez Homère, se retrouve tout au long de la tradition poétique grecque (Hymnes hom., Hésiode, Pindare, Tragiques, Callimaque) et, occasionnellement, en prose (Hippocrate, Platon). Chez Homère (*Il.* 11.24), le mot, au plur., désigne (semble-t-il) des bandes de métal juxtaposées sur une cuirasse. Ailleurs, οἶμος signifie, de manière pratiquement constante, le «chemin» – le plus souvent au sens propre, mais aussi, à plusieurs reprises, dans un emploi métaphorique remarquable, celui de «chemin du chant, du poème» : οἶμος ἀοιδῆς *H. hom. à Hermès* 451, ἐπέων οἶμον, *Pd. Ol.* 9.47, etc.

c) rapport entre οἶμη et οἶμος : plusieurs étymologies ont été proposées pour ces deux mots, dont aucune ne paraît assurée (cf. Chantraine s. vv.). Certaines étymologies font des deux mots des termes apparentés, que le poème (οἶμη) soit désigné à partir de la métaphore du *chemin* (οἶμος) – c'est l'hypothèse, notamment, de Becker (1937 : 36s., 68s.), cf. Chantraine, s.v. οἶμος, qui la trouve «plausible» – ou qu'une métaphore du *fil* (rac. \**sei-*, cf. gr. ἵμας) ait servi à désigner le chemin (οἶμος – les οἶμοι d'*Il.* 11.24 renverraient alors au sens propre) et le récit poétique – c'est l'hypothèse de Pagliaro (1953 : 34 ss.), reprise par Durante (1960 : 240 ss.).

Quoi qu'il en soit de leur origine, οἶμη et οἶμος, en grec, sont des mots bien distincts (et rien ne justifie *L.S.J.* d'écrire «οἶμη = οἶμος : metaph., way of song...»), nonobstant les convergences dues aux emplois métaphoriques de οἶμος (et malgré, peut-être, une trace, tardive, de confusion dans les αἰνιγματῶν οἶμαι de Lycophron 11 : chemins des énigmes?). Du coup, il paraît peu douteux que προοίμιον, terme grec appartenant à l'origine au vocabulaire des aèdes, soit une hypostase de πρὸ οἶμης «qui vient avant le poème épique». Cette étymologie rend bien compte du sens, manifestement le plus ancien, d'«hymne préliminaire» (à la récitation des œuvres épiques proprement dites, οἶμαι). Plus tard, lorsqu'Aristote, *Rhét.* III, ch. 14, 1414b21, illustre προοίμιον par la comparaison οἶον ὁδοποιοῖς τῷ ἐπῳντῷ, il est vraisemblable qu'il songe à une hypostase de πρὸ οἶμου, mais il n'en résulte pas que ce soit là l'étymologie véritable.

Michel COSTANTINI, Université François Rabelais, Tours  
Jean LALLOT, École normale supérieure, Paris



## NOTE SUR «*PROÆMIUM*» EN LATIN

Pour désigner la première partie d'une œuvre littéraire, ce que nous appelons d'une manière générale la préface ou l'introduction, le latin dispose d'un certain nombre de termes : le substantif neutre *proæmium* n'est que l'un d'entre eux<sup>1</sup>. On pourrait en dresser la liste et l'on constaterait assez rapidement que chacun de ces termes a tendu à se spécialiser, en fonction du caractère de l'œuvre envisagée ou des différentes catégories littéraires. Un tel foisonnement n'a rien d'étonnant, puisque les Anciens, depuis Aristote, insistent sur la définition et la hiérarchie des genres, sur les règles de la composition et sur les divisions propres à chaque genre. Depuis Hécatee, Hérodote et Thucydide, les historiens rédigent, en tête de leur ouvrage, une préface où ils exposent leur but et leur méthode : Tite-Live place en tête de son *Histoire* une préface générale (*praefatio*) et son œuvre comporte un certain nombre de préambules secondaires<sup>2</sup>. Les comédies de Plaute et de Térence sont précédées d'un prologue (*prologus*)<sup>3</sup>. Mais c'est bien évidemment dans le genre rhétorique que se sont multipliés, avec les parties du discours, les termes s'appliquant à chacune d'entre elles. Quel que soit le nombre de ces parties, lequel peut osciller entre 4 et 7<sup>4</sup>, le discours comporte une entrée en matière dont l'importance n'a échappé à aucun des grands théoriciens de la rhétorique depuis Aristote. Cette entrée en matière constitue le *principium*, l'*exordium* ou le *proæmium*; le terme *initium* est trop général et doit être précisé par un déterminant, de manière à former une expression (par exemple, *initium orationis*).

Mais si le terme technique *proæmium* appartient avant tout à la langue des rhéteurs, ses implications littéraires s'avèrent autrement plus larges et fécondes par la volonté qu'a montrée Cicéron de placer des *proæmia* en tête de ses grands dialogues philosophiques.

\*  
\*                      \*

La doctrine relative à l'exorde est relativement cohérente dans toute l'Antiquité. L'exorde est le commencement du discours<sup>5</sup>. Que l'on accepte l'une ou l'autre des deux étymologies proposées (prélude des citharèdes ou bien une sorte de voie conduisant au sujet), la doctrine constante de la rhétorique ancienne, grecque, latine ou byzantine, veut que l'exorde prépare le juge à écouter une cause qu'il ignore<sup>6</sup>. Le



but de l'exorde, qui doit être approprié à la cause est, pour l'orateur, de se concilier son auditoire (*captatio beneuolentiae*), de le rendre bienveillant (*beniuolus*, εὖνους), attentif (*attentus*, προσεχής) et disposé à se renseigner (*docilis*, εὐμαθής). Cette doctrine, déjà élaborée par la rhétorique préaristotélécienne, se retrouve chez Aristote et dans l'ensemble de la tradition des rhéteurs<sup>7</sup>. L'exorde, enfin, relève plutôt du *genus medium*<sup>8</sup>.

Le premier problème que pose le *proaemium* latin est tout simplement un problème de graphie. Cet emprunt direct au grec προοίμιον connaît une graphie hésitante et mal établie; en effet, la séquence *pro* + diphtongue ne se rencontre guère que dans quelques mots, tels que *proaconomia*<sup>9</sup> ou *proaemiari*<sup>10</sup>, et si la graphie classique *proaemium* a tendu à prévaloir dans l'usage, on observe cependant une tendance à noter l'aspiration, par la graphie *prohaemium* (ou *prohèmium*). Cette tendance ressort clairement du traité d'un grammairien presque inconnu, d'époque incertaine, répondant au nom d'Apulée et que l'on se gardera bien de confondre avec l'auteur des *Métamorphoses*, traité intitulé *De nota aspirationis*<sup>11</sup>, et elle apparaît encore dans la tradition manuscrite de Quintilien où l'on relève la leçon *prohaemium*, retenue par J. Cousin dans son édition de l'*Institution oratoire*<sup>12</sup>.

Le terme fait son apparition littéraire dans la *Rhétorique à Hérennius*<sup>13</sup>, où l'auteur distingue deux catégories d'exordes : *principium*, traduisant le grec προοίμιον, désigne l'exorde direct, où l'orateur cherche directement, dès les premières paroles, à bien disposer son auditoire; *insinuatio*, traduisant le grec ἐφοδος, désigne une manière détournée qui consiste à se glisser dans l'esprit de l'auditeur quand les sentiments de l'auditoire nous sont contraires. Cette division se retrouve dans le *De Inuentione*<sup>14</sup>, ouvrage de jeunesse de Cicéron, contemporain de la *Rhétorique à Hérennius* avec laquelle il présente d'ailleurs de nombreuses et troublantes analogies. Dans ce traité, le terme *proaemium* est absent; c'est le terme *exordium* qui s'applique à l'exorde en général, *principium* et *insinuatio* désignant les deux façons de commencer le discours. Dans les paragraphes 20-26 du livre I du *De Inuentione* consacrés à l'exorde, *exordium* est employé six fois, *principium* huit fois, *insinuatio* sept fois; on relève en outre deux emplois du verbe *exordiri*.

Au livre II du *De Oratore*, le grand orateur Antoine consacre un long développement à l'exorde<sup>15</sup>. Dans tout ce passage, où Cicéron s'inspire directement de la *Rhétorique* d'Aristote<sup>16</sup>, c'est le terme *principium* qui est employé, à quinze reprises, au singulier ou au pluriel, pour désigner l'exorde<sup>17</sup>. Le terme *proaemium* n'est employé qu'une fois, en liaison et en opposition avec le terme *principium*<sup>18</sup>. Le passage se révèle intéressant et mérite un examen particulier car Cicéron emploie ce terme dans un sens bien précis. L'expression *proaemium citharædi*, qui désigne donc ici le prélude, l'ouverture au sens musical, a chez Cicéron quelque chose de péjoratif : Cicéron oppose très nettement l'exorde oratoire, première partie du discours (*principium*) au *proaemium* qui n'offre pas de lien organique avec le morceau qui suit. Le *proaemium* est défini comme un élément factice, surajouté, plaqué, comme l'indique le participe *adfictus*. C'est avec la même nuance de mépris que l'orateur Antoine emploie le mot au livre I du même traité, lorsqu'il évoque la vanité des préceptes de rhétorique<sup>19</sup>. Enfin, un chapitre de l'*Institution oratoire* de Quintilien est tout entier consacré à l'exorde<sup>20</sup>. L'exposé de Quintilien est un résumé de l'enseignement des rhéteurs et lui-même le reconnaît avec simplicité. Le terme technique utilisé par Quintilien pour désigner l'exorde est *prohaemium* dont on relève 25 attestations (dont une en grec). Les autres termes sont, par ordre

décroissant : *principium* (13), *exordium* (11), *initium* (3), *praefatio* (1), *ingressus* (1). Au livre X de l'*Institution oratoire*<sup>21</sup>, Quintilien emploie *prohæmium* avec une référence homérique : Homère a fixé, pour le *prohæmium* comme pour le reste, la loi des exordes. On trouve mention de *proæmium* encore chez un grammairien tardif, Chirius Fortunatianus, qui distingue le *proæmium* de l'*ananeosis*<sup>22</sup>, chez Julius Victor<sup>23</sup> et chez Cassiodore : ce dernier reprend la double étymologie à partir de οἶμῃ ou de οἶμος<sup>24</sup> et s'attache à définir les différences entre le *proæmium* et l'épilogue<sup>25</sup>.

En dehors des traités de rhétorique, Cicéron emploie en un sens bien précis le terme *proæmium*, dans deux lettres adressées à son ami Atticus, où il évoque les préambules de ses dialogues philosophiques.

Cicéron fait en effet précéder ses dialogues, philosophiques ou rhétoriques, d'un préambule : seuls le *De Legibus*, d'ailleurs peut-être inachevé, et le traité des *Partitions oratoires* échappent à cette règle. Cette volonté de Cicéron est clairement exprimée dans une lettre adressée à Atticus et datée du 1<sup>er</sup> juillet 54. Atticus avait demandé à Cicéron de faire figurer Varron, le plus savant des Romains, dans un des dialogues de *La République* que l'Arpinate était en train de composer. Cicéron se propose donc d'imaginer un biais pour satisfaire à la fois Atticus et Varron, dans la mesure où il met un prologue à chacun de ses livres, «comme faisait Aristote pour ceux qu'il nomme exotériques»<sup>26</sup>. Il s'agit en l'occurrence d'ouvrages populaires ou de vulgarisation qui ne nous sont point parvenus<sup>27</sup>. Cicéron s'inscrit donc dans la tradition aristotélicienne. Le dialogue aristotélicien se distingue du dialogue platonicien par la participation de l'auteur et par une conférence suivie. Aristote apparaissait personnellement dans ses dialogues en s'attribuant le rôle principal ou bien en rédigeant des préfaces directement adressées au lecteur. Les *proæmia* aristotéliciens, dont Cicéron va s'inspirer, sont fondamentalement différents des scènes d'exposition, étroitement liées au dialogue, dans lesquelles Platon prépare son lecteur. Les préambules deviennent donc de véritables préfaces. Aristote et Cicéron suivent ainsi l'évolution générale des genres, car au cours du développement de la prose, les auteurs ont pris l'habitude d'entretenir le lecteur de leurs intentions et du contenu de l'ouvrage. Quand le dialogue n'a plus été la reproduction directe de la vie, la présence d'un *proæmium* littéraire s'est révélée indispensable et Cicéron en a fait une règle.

Cette nécessité est ainsi à l'origine d'une curieuse mésaventure que Cicéron évoque dans une autre lettre à Atticus, datée du 25 juillet 44<sup>28</sup>. Cicéron a placé par mégarde en tête de son traité *De Gloria* qu'il vient d'envoyer à Atticus le même *proæmium* que dans le troisième livre des *Académiques*, seconde rédaction, en quatre livres, d'un traité dédié à Varron : constatant son erreur à l'occasion d'une nouvelle lecture des *Académiques*, tandis qu'il se rend de Pompéi à Vibo Valentia par mer, l'auteur a aussitôt rédigé un nouveau préambule et l'a envoyé à son ami en lui demandant d'opérer la substitution. La raison de cette étourderie est que Cicéron disposait d'un *uolumen proæmiorum* où il avait l'habitude de puiser lorsqu'il entreprenait un traité et que, dans la fièvre de la création littéraire qui caractérise cette période de sa vie, Cicéron a employé deux fois le même préambule. Cette anecdote démontre l'importance et, en même temps, le caractère purement conventionnel du *proæmium* : de même que l'orateur disposait des lieux communs, le philosophe avait à sa disposition un recueil de préambules, une sorte de manuel qui lui simplifiait la tâche et dans lequel, tel un collégien en mal d'inspiration, il ne se privait pas de puiser à l'occasion. Cette anecdote ne saurait toutefois effacer la beauté et la grandeur des préambules cicéroniens, leur richesse et leur liaison avec le

corps de l'ouvrage, telles qu'elles ont été admirablement dégagées par M. Ruch dans une thèse qui a fait le point de la question<sup>29</sup>. Suivant que l'on envisage les liens de l'auteur avec son ouvrage, son destinataire, ou ses personnages, le *proæmium* des traités philosophiques de Cicéron relève du genre oratoire (liens avec l'exorde), du genre épistolaire (liens avec la lettre) ou du genre dramatique (liens avec le prologue). Si la rhétorique, en particulier le *genus demonstratiuum*, a joué un rôle prépondérant dans le développement du *proæmium*, d'autres influences se laissent déceler à l'analyse, celles du prologue dramatique et du genre épistolaire en particulier : ainsi l'épître dédicatoire est bien considérée comme une lettre réelle et il arrive que le *proæmium* soit désigné par le terme *litterae*<sup>30</sup>, même en l'absence de véritable dédicace. Un des aspects les plus notables de l'éloquence épideictique est le recours à l'éloge funèbre (*laudatio*) et les échos s'en font entendre, par exemple, dans les regrets sur la mort de l'orateur Hortensius qui constituent le prélude du *Brutus*. Le lyrisme religieux n'est pas étranger à de semblables prologues et l'on tendrait par là à rejoindre la tradition homérique. A cet égard le *proæmium* a peut-être réalisé, à un degré moindre, cette synthèse si ardemment souhaitée par Cicéron entre la rhétorique et la philosophie.

\*  
\*                      \*

De la brève étude qui précède, on peut tirer les conclusions suivantes :

1. Le terme apparaît dans la *Rhétorique à Hérennius* : ses emplois littéraires, en dehors des traités de rhétorique, sont très limités.
2. Comme cela apparaît chez Cicéron et Quintilien<sup>31</sup>, le terme *proæmium* est lié, au départ, à l'ouverture, au prélude musical des citharèdes, qui précède les poésies chantées.
3. Il en vient naturellement à désigner le prélude d'un poème épique, avec référence homérique<sup>32</sup>.
4. De la poésie, le terme passe à la rhétorique pour s'appliquer à l'exorde, au prélude d'un discours<sup>33</sup> : la théorie de l'exorde-prélude s'inscrit dans la lignée aristotélicienne. Chez Cicéron, les attaches de ce terme avec la poésie archaïque lui valent une connotation plutôt péjorative.
5. Par extension, le terme peut désigner le préambule de toute forme de composition littéraire<sup>34</sup>, voire le préambule d'une loi<sup>35</sup>. Il s'élabore surtout chez Cicéron une véritable théorie du *proæmium* philosophique, toujours dans la lignée aristotélicienne<sup>36</sup>.
6. Enfin, le terme en vient à désigner toute forme de commencement en général<sup>37</sup>.

Les emplois du terme sont donc essentiellement techniques et liés à un contexte grec. Quintilien, qui s'inspire étroitement des rhéteurs grecs, utilise *prohæmium* de préférence à *principium* ou *exordium*, tandis que Cicéron évite de l'employer dans son grand traité qui va être le fondement de la rhétorique latine, l'ouvrage où il expose ses propres conceptions. Les références à Aristote sont particulièrement sensibles, surtout dans les emplois concernant le prologue philosophique. C'est vraisemblablement dans la *Rhétorique* d'Aristote que l'auteur de la *Rhétorique* à

*Hérennius* a emprunté ce terme et c'est chez Aristote que l'ont aussi rencontré Cicéron et Quintilien. Même sous sa forme latinisée, le terme garde la marque aristotélicienne.

Charles GUITTARD  
Université François Rabelais (Tours)

## NOTES

1. En l'absence des données du *Thesaurus Linguae Latinae*, notre enquête s'est appuyée sur les grands dictionnaires de A. Forcellini - De Vit, *Totius latinitatis lexicon*, Prato, 1868, t. IV, p. 926; de G. Freund (*Grand dictionnaire de la langue latine*, trad. fr. N. Theil, Paris 1862, t. II, p. 922); sur le dictionnaire *Oxford Latin Dictionary* (fasc. VI, ed. by P. G. W. Glare, Oxford, 1977, p. 1489) et sur les lexiques de CICÉRON (H. Merguet, *Lexikon zu den philosophischen Schriften Cicero's*, Hildesheim, 1961 (repr. de l'éd. de 1877-1884), t. III, s.u.; H. Merguet, *Handlexikon zu Cicero*, Hildesheim, 1962 (1<sup>re</sup> éd. Leipzig, 1905-1906), p. 568; Abbot, Oldfather, Canter, *Index uerborum in Ciceronis rhetorica*, Urbana, 1964, p. 847) et de QUINTILIEN (Éd. Bonnel, *Lexikon Quintilianum*, Hildesheim, 1961, repr. de l'éd. de 1893).
2. Aux livres II, VI, XXI, XXXI, XLI, et, peut-être, XVI, XLVIII, XLIX (?), CIV, CIX, CXVII, CXXXIV. Cf. R. M. Ogilvie, *A Commentary on Livy, books 1-5*, Oxford, 2<sup>e</sup> éd. 1970 (1<sup>re</sup> éd. 1965), p. 23-29. Les règles pour la composition de ces préfaces d'historiens se trouvaient dans les manuels des rhéteurs, cf. *Rhet. Lat. Min.* p. 588, 28 Halm.
3. Cf. G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, 1952, p. 211-218; K. Abel, *Die Plautusprologe*, Mülheim, 1955; M. Pohlenz, *Der Prolog des Terenz*, in *St. it. fil. class.*, 1956, p. 434-443.
4. L'orateur doit entrer en matière (*principium, exordium, proœmium*), exposer les faits (*narratio*), poser son sujet (*propositio, diuisio*), présenter ses arguments (*confirmatio*), réfuter ceux de l'adversaire (*refutatio*), élever le débat (*amplificatio, digressio*), conclure (*peroratio*). Cf. CIC., *orator* 35, 122, éd. A. Yon, Paris, C.U.F., 1964 et Introd. p. LXI-LXIII.
5. *Rhet. ad. Her.* I, 4; QVINT., *inst. orat.* IV, 1, 1; ARIST., *rhet.* 1414 b 19.
6. *Rhet. ad. Her.* I, 3, 4; CIC., *de inu.* I, 20; QVINT., *inst. orat.* IV, 1, 5.
7. *Rhet. Alex.* 1436 a; ARIST., *rhet.* 1415 a; CIC., *de orat.* I, 26; II, 80; *top.* 97; *orat.* 122; *part.* 28. Cf. G. Heinicke, *De Ciceronis doctrina, quae pertinet ad materiam artis rhetoricae et ad inuentionem*, Königsberg, 1891, p. 70; R. Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, Leipzig 1885 (= Hildesheim, 1963), p. 128; B. Riposati, *Problemi di retorica antica in Introduzione alla filologia classica*, C. Marzorati, Milan, 1951, p. 740 sq.
8. CIC., *orat.* 124.
9. SERV., *ad Aen.* II, 298; V, 858.
10. PLIN., *ep.* II, 3, 3; SID., *ep.* IV, 3.
11. APVLEIVS, *De nota aspirationis* 45, ed. Osann, 1826, p. 112-113 : *in medio uero dictionum praeaspirantur uocales, quando dictiones principaliter aspiratae cum praepositionibus componuntur, ut habito, inhabito, cohabito, inhabilis, posthac, exhalo, exhaustio, prohaemium, adhaereo...*

Ce grammairien est parfois confondu avec L. Caecilius Minutianus Apuleius, auteur d'un traité *De orthographia* en trois livres dont il reste des fragments. Cf. L. CAECILII MINVTIANI APVLEII *De orthographia fragmenta et APVLEII MINORIS De nota aspirationis et De diphthongis libri duo*, ed. F. Osann, Darmstadt, 1826.

12. QVINT., *inst. orat.*, 7 tomes, Paris, C.U.F., 1975-1980 (cf. en part. t. VII, Index, p. 297).
13. *Rhet. ad Her.* I, 6 : *exordiorum duo sunt genera : principium quod Graece prohemium appellatur et insinuatio quae epodos nominatur*. Cf. *Rhetorica ad C. Herennium, Introduzione, testo critico, commento* a cura di G. Calboli, Bologne, 1969, p. 97 et p. 212-213.
14. CIC., *de inu.* I, 20 : *exordium in duas partes diuiditur, principium et insinuationem*.
15. CIC., *de or.* II, 315-325.
16. ARISTOTE, *rhet.* III, 14.
17. On relève en outre, dans ce passage, un emploi de l'expression *exordium dicendi*, un emploi du déponent *exordiri*, un emploi du pluriel *initia* dans un sens général.
18. CIC., *de or.* II, 80, 325 : *Conexum autem ita sit principium consequenti orationi, ut non tamquam citharoedi proœmium adfictum aliquod, sed cohaerens cum omni corpore membrum esse uideatur*.
19. CIC., *de orat.* I, 19, 86 : *quaerebat cur de proœmiis et de epilogis et de huiusmodi nugis - sic enim appellabat - referti essent eorum libri*. Même nuance dans le discours *Pro Cluentio XXII*, 58 : *Paucis uerbis accusat Cannutius. Incipit longo et alte petito proœmio respondere Cepasius*.
20. QVINT., *inst. orat.* IV, 1 ; cf. J. Cousin, *Études sur Quintilien*, Paris, 1935, p. 211-228.
21. QVINT., *inst. orat.* X, 1, 48 : *(Homerus) utriusque operis sui ingressu in paucissimis uersibus legem prohæmiorum constituit*. Autres attestations du terme : II, 13, 1 ; II, 20, 10 ; III, 6, 12 ; III, 8, 6 ; III, 8, 8 ; III, 8, 10 ; III, 9, 1 ; III, 9, 8 ; IV, 3, 76 ; VII, 10, 11 ; IX, 2, 39 ; IX, 4, 4 ; IX, 4, 128 ; IX, 4, 132 ; XI, 3, 161 ; XII, 10, 52 ; XII, 10, 71.
22. FORTVNAT, *ars rhet.* II, 20 p. 113 Halm : *ananeosis quo differt a proœmio? proœmium in quacumque orationis parte potest poni, ananeosis autem nonnisi post narrationem ante quaestiones*.
23. JVL. VICT., *ars rhet.* 1, p. 373, 32 Halm ; 15, p. 421, 27 (*Plane potest nonnumquam post narrationem proœmium poni*) ; p. 421, 31 (*quod genus Graeci μερῖα proœmia appellant quae non initio sed ubicumque usus exegerit quibusque orationis partibus accommodantur*) ; p. 423, 17. Le chapitre 15 porte sur les *principia*.
24. CASSIOD., *Excerpt. art. rhet.* 10, p. 501, 41 Halm : *Quare proœmium a Graecis dicitur?*
25. CASSIOD., *Excerpt. art. rhet.* 11, p. 502, 11 Halm : *quid differt proœmium ab epilogo?*
26. CIC., *ad Att.* IV, 16, 2 : *in singulis libris utor proœmiis ut Aristoteles in iis quos ἑξωτερικοὺς uocat*.
27. Cf. CIC., *fin.* V, 12 ; GELL., *noct. Att.* XX, 5, 1.
28. CIC., *ad Att.* XVI, 6, 4 : *De Gloria librum ad te misi. At in eo proœmium idem est, quod in Academico tertio. Id euenit ob eam rem, quod habeo uolumen proœmiorum; ex eo eligere soleo, cum aliquod σύνγραμμα institui. Itaque iam in Tusculano, qui non meminisses me abusum isto proœmio, conieci in eum librum. Cum autem in nauī legerem Academicos, agnouī erratum meum. Itaque statim nouum proœmium exarauī et tibi misi; tu illud desecabis, hoc agglutinabis*.
29. M. RUCH, *Le «proœmium» philosophique chez Cicéron*, Strasbourg, 1958.
30. CIC., *ad Att.* XIII, 32, 2. Cf. H. Peter, *Der Brief in der antiken Literatur*, Leipzig, 1901.
31. CIC., *de orat.* II, 325 ; QVINT., *inst. orat.* IV, 1, 2.
32. QVINT., *inst. orat.* X, 1, 48 ; FRONT., 157 Naber (*poetae prohæmium*), *ad M. Antoninum de eloquentia*.

33. En plus des références déjà données, cf. CIC., *Cluent.* XXI, 58; SEN., *controu.* I, 1, 25; X, 1, 13; QVINT., *decl.* 338 (p. 330, l. 20, éd. Ritter, Teubner, Leipzig, 1884); ID., *inst. orat.* II, 5, 7; IX, 4, 128; FRONTO, *ad M. Antoninum de eloquentia*, p. 153 Naber.
34. CIC., *orat.*, 230 : *Antipater in proæmio belli Punici.*
35. CIC., *Verr.* I, 111 : *cum abs te caput illud tam multis uerbis mercenarioque proæmio esset ornatum*; ID., *leg.* II, 16 : *habes legis proæmium; sic enim haec appellat Plato.*
36. CIC., *ad Att.* IV, 16, 2; *ibid.* XVI, 6, 4.
37. CIC., *Pis.* 10 (*proæmio edd.*, *gremio codd.*); FLOR., *Ep.* I, 18 (II, 2, 19); JVV. III, 288.



## **II – IMAGES, CHIFFRES, EMBLÈMES**





## **DE L'ARTISAN À L'ATHLÈTE : LES MÉTAPHORES DE LA CRÉATION POÉTIQUE DANS L'ÉPINICIE ET CHEZ PINDARE**

Parmi les poètes du lyrisme archaïque et classique, ce sont, semble-t-il, les auteurs d'épinicies qui ont le plus commenté leur pratique et cherché à la figurer par des métaphores. Les conditions de développement de cette forme de poésie, telles que les a analysées S. Gzella<sup>1</sup>, permettent de le comprendre : le poète choral compose pour des destinataires différents dont il dépend économiquement et doit convaincre ses auditeurs de la nécessité de recourir à ses services pour immortaliser la gloire des vainqueurs aux Jeux. Il donne à ses odes une dimension de publicité personnelle et se livre avec ses confrères à une compétition sévère dont donnent des échos les poèmes de Bacchylide et de Pindare. Il lui faut faire savoir qu'il est le meilleur et dire l'efficacité de sa parole poétique, seule capable d'assurer la survie du vainqueur dans les mémoires. Il est donc logique que ce genre poétique ait eu, plus que d'autres, à se représenter lui-même.

Avant d'évoquer les métaphores de la création poétique dans les épinicies, il faut reconnaître la disproportion des textes en présence, non seulement parce que l'on ne peut confronter à l'œuvre de Pindare que quelques vers de Simonide ou des fragments plus étendus de Bacchylide, mais aussi parce que Pindare a, plus que tout autre, exprimé par l'image sa pratique poétique. Mais même si c'est l'œuvre de Pindare qui appelle surtout l'analyse, il paraît important de mettre en parallèle, quand on le peut, les images de Bacchylide, ne serait-ce que pour mieux distinguer entre les lois d'un genre et la position personnelle des poètes.

La critique pindarique a, selon les moments de son histoire, accordé une plus grande attention à certains types de métaphores. Mais à date récente, l'intérêt s'est surtout concentré sur les métaphores artisanales employées par les poètes d'épinicies.

M. Detienne a d'abord mis en avant la rupture introduite dans la tradition par Simonide, sans doute le premier poète d'épinicies<sup>2</sup>. Simonide est en effet le premier à se représenter comme un professionnel vendant sa *sophia* et à se revendiquer comme auteur et observateur de sa poésie. Or il se reconnaît comme artisan de son œuvre grâce à l'analogie qu'il établit entre sa poésie et la peinture ou la sculpture. Dans la perspective ouverte par M. Detienne, J. Svenbro a reconnu, par son analyse du poème à Scopas, la métaphore de la sculpture comme la clé de voûte de la poétique de Simonide. Selon lui, le poète choral met désormais en avant le fait qu'il est producteur de son poème, en indique la matérialité et évoque son habileté

artisanale. C'est ainsi que Bacchylide et Pindare à leur tour se réfèrent à leur poème comme à un objet fabriqué ou à une marchandise, et recourent avec prédilection aux métaphores artisanales introduites par Simonide<sup>3</sup>.

La place capitale ainsi assignée aux métaphores artisanales nous fera examiner d'abord ces images, avant d'étudier le rôle qu'elles jouent par rapport à d'autres sortes d'images définissant l'activité poétique<sup>4</sup>.

### Les métaphores artisanales

Les métaphores du tissage, du tissage et de la couture forment un premier groupe. Si les fragments de Bacchylide ne donnent pas d'image de tissage, Pindare en offre deux. Dans la 12<sup>e</sup> *Pythique*, l'image définit moins l'activité du poète que la pratique musicale de la déesse par excellence experte en travaux artisanaux, Athéna, qui «inventa un art lorsqu'elle tressa le thrène»<sup>5</sup>. Le second passage évoque la source Thébée, fréquemment appelée par Pindare comme inspiratrice :

«Thébée, dont je bois l'onde aimable en tressant pour des guerriers un hymne *chatoyant*» (1).

L'épithète *poikilon* désigne d'ordinaire les reflets d'une ciselure ou les bigarrures d'une broderie. Par ces deux gestes simultanés, le poète met en place à la fois la dimension divine de la pratique poétique, induite par une source extérieure et sacrée, et la dimension de la fabrication artisanale.

Si l'exemple de la 12<sup>e</sup> *Pythique* mettait en scène non le poète, mais la déesse, le passage suivant déplace le geste du poète à l'instrument :

«Tisse, douce phorminx, tisse ce chant»<sup>6</sup>.

Le fragment 179 Sn.M. («Je tisse... un bandeau chatoyant») met l'accent, comme dans la 6<sup>e</sup> *Olympique*, sur l'aspect coloré et changeant du poème. Parmi ces images, une seule présente le poème comme un produit fini :

«En t'apportant une mitre lydienne brodée d'harmonies» (2).

Ici encore le terme *pepoikilmenan* souligne la variété et la bigarrure de l'ode, qui semblent liées pour Pindare à sa conception de l'ode triomphale.

Si Pindare déplace volontiers l'opération du tissage ou de la broderie sur une autre personne ou un autre objet, Bacchylide décrit, lui, son propre acte poétique, mais il y associe les Charites, en employant à la manière d'une figure étymologique l'expression *huphanas humnon*, «tisser un hymne» :

«Avec l'aide des Charites à la ceinture profonde, j'ai tissé mon hymne»<sup>7</sup>.

Ailleurs Bacchylide offre ainsi, sous forme d'énigme transparente, son signalement et sa signature de poète :

«Tisse maintenant quelque chant nouveau dans l'aimable et opulente Athènes, fantaisie si vantée de Céos» (3).

Dans un exemple plus complexe, Pindare évoque Olympie, «où l'hymne de grand renom (*poluphatos*) est arboré grâce au talent des poètes venus pour chanter...» (4). Le verbe *amphiballeshai* fait métaphore; mais s'agit-il du filet que l'on lance, des flèches que l'on tire ou d'un vêtement dont on s'enveloppe? D'après Renehan<sup>8</sup>, le choix du vêtement est appelé par le vers 105 où le poète veut, pour célébrer son destinataire, le «parer des plis glorieux de ses hymnes». Il est alors tentant de penser, avec Renehan, que Pindare a voulu jouer de l'ambiguïté du terme *poluphatos*, découpé non plus en *polu-phatos*, mais \**pol-uphatos*, comme une dérivation étymologique du verbe *huphainō*, tisser, puisque l'on mettait déjà en relation *huphainō* et

*hymnos*, l'hymne. De part et d'autre du mythe courrait ainsi un fil métaphorique, qui représenterait l'ode comme une tunique splendide dont le poète revêtirait le vainqueur. Tout en gardant l'image des plis, la fin du poème semble d'ailleurs nous faire passer dans le registre de la statuaire, comme l'indique le verbe *daidallō*, qui évoque plutôt une ciselure ou une statue de bronze<sup>9</sup>.

Mais les images qui décrivent les activités du charpentier, du forgeron et du joaillier sont plus nombreuses et développées encore. Chez Pindare, le seul terme *tektōn* suffit déjà à représenter le poète comme un charpentier, un ouvrier. Il évoque d'abord la poésie des aèdes : nous connaissons Nestor et Sarpédon «par les vers mélodieux que des artisans habiles ont ajustés» (5). Comme le substantif *tektōn*, le verbe *harmozō*, «ajuster», indique une activité artisanale. Mais ce dernier terme n'est pas réservé à la poésie homérique, puisque Pindare l'emploie aussi pour désigner le chœur de ses exécutants :

«Car ils t'attendent près de l'eau de l'Asopos, les jeunes gens *ouvriers* de doux chants, en désirant entendre ta voix» (6).

La voix est celle de la Muse que le poète a conviée à venir, en une invocation de facture très traditionnelle. Le passage pose nettement le rapport entre une métaphore artisanale et la présence inspiratrice de la Muse, sans contradiction semble-t-il.

Plus fréquemment, Pindare évoque la *tekhnē* du ciseleur et du joaillier. En trois passages, c'est le verbe qui suggère ainsi le travail poétique. Le poète veut pour ses auditeurs savants, «faire briller» (*poikillein*) des passages du mythe, et renvoie vraisemblablement à un ouvrage de ciselure<sup>10</sup>. Ailleurs, il emploie le verbe *teukhein*, «fabriquer», et annonce qu'il va «ajuster» dans son hymne (*enharmosai*) le nom de son destinataire<sup>11</sup>. Le verbe *daidallō*, déjà rencontré, reparaît à propos des «chants ciselés»<sup>12</sup>. Dans ces quelques passages programmatiques, c'est le verbe qui donne la dimension artisanale, mais l'objet de la fabrication n'est ni décrit ni nommé. En revanche Bacchylide évoque plutôt le bel objet produit par le poète que l'acte de fabrication :

«L'exploit qui a obtenu des hymnes légitimes est conservé là-haut chez les dieux ; grâce à la mémoire des mortels subsiste, même si l'on meurt, le plus bel ornement des Muses» (7).

Grâce à la poésie, la «mémoire des mortels», l'exploit athlétique devient un objet déposé comme dans un trésor et dont la matérialité est indiquée par le verbe *keitai*. Bacchylide use de termes comme *athurma*, l'«ornement», *agalma*, le «présent», quelquefois complété de *Mousân*, «l'ornement des Muses», sans qu'aucun autre élément permette de donner à l'expression plus de couleur et de précision<sup>13</sup>. Ces références à l'objet semblent plus figées que les métaphores qui décrivent avec précision l'activité artisanale chez Pindare. Le souci pindarique d'évoquer l'activité poétique en train de se faire apparaît clairement dans ce passage souvent commenté de la 7<sup>e</sup> *Néméenne*<sup>14</sup> :

«Tresser des couronnes est facile, rejette-le ; la Muse assemble l'or en même temps que l'ivoire blanc et la fleur de lys qu'elle a soustraite à la rosée marine» (8).

Pindare explique là pourquoi il n'exploite pas davantage la métaphore du tressage alors que semblerait aller de soi la représentation de l'épiniée comme une couronne de gloire tressée par le poète<sup>15</sup>. D'après J. Svenbro<sup>16</sup>, Pindare répudie le tressage comme s'il n'était pas assez noble pour servir de métaphore à sa propre *sophia*. Il nous semble plutôt que la matière première du tressage (bandelettes, fleurs, feuillage) est trop périssable pour que Pindare accepte de placer son œuvre sous le signe d'une telle fragilité. C'est pourquoi il lui substitue le travail de matières inaltérables ou capables de durer, comme l'or, l'ivoire et le corail désigné par la péri-

phrase du dernier vers. La réunion de matériaux d'origine différente et leur assemblage, précisé par le verbe *kollaō*, «coller», «souder», définit ainsi une poétique de l'épinicie qui associe en effet parole de louange et récit mythique.

Les commentateurs du poème se sont quelquefois interrogés sur la nature de l'objet ainsi fabriqué. Il est révélateur que Pindare, attentif moins à l'objet fabriqué qu'au processus de transformation, ne se soucie pas de l'indiquer. Notons enfin que le poète, qui s'adresse à lui-même pour répudier la pratique du tressage, décrit aussitôt l'activité de la Muse, comme si les deux personnes étaient sur le même plan, voire interchangeables.

Un fragment de Pindare joue sur plusieurs pratiques artisanales à la fois : le verbe *kroteō* évoque le travail de la forge, l'expression *poikilon kosmon* celui du joaillier, le verbe *teikhizō* celui du constructeur d'un bâtiment de pierre :

«Une base d'or est forgée pour mes chants sacrés. Allons, bâtissons maintenant une parure ciselée de chants de louange» (9).

Avec l'or, la pierre est sans doute, par sa solidité, la matière privilégiée pour Pindare, comme le montrent les métaphores de sculpture et de construction.

La référence à la statuaire semble essentielle pour Simonide, si l'on en croit les analyses de M. Detienne et de J. Svenbro<sup>17</sup>. Mais pour Pindare, la référence à la sculpture, bien que fréquente, semble passablement ambiguë. C'est plutôt sur le mode de la dénégation et de la critique qu'il représente son poème comme une sculpture, comme si ce qui justifiait le rapprochement, la solidité et la permanence de la pierre, était dépassé par les possibilités de la poésie :

«Si tu me demandes encore de dresser pour ton oncle Calliclès une stèle plus blanche que le marbre de Paros, l'or passé au feu montre tout son éclat, mais l'hymne qui célèbre les exploits façonne un mortel à l'égal des rois» (10).

Au désir manifesté par le commanditaire de dédier un monument commémoratif, Pindare répond que la poésie, non seulement dépasse en qualité le marbre, mais peut rivaliser avec l'or, puisque l'équivalence entre l'or et la royauté est largement attestée<sup>18</sup>. Par un renversement étonnant, c'est l'hymne qui est le sujet du faire artisanal, *teukhei*, et qui fabrique un destinataire doté d'une gloire toute royale.

Ailleurs, Pindare fait à la statuaire une allusion négative quand il annonce qu'il n'a pas «façonné» ses hymnes pour qu'ils restent immobiles (*elinusontas*)<sup>19</sup>. Le même terme *elinuō* reparait dans le premier vers de la 5<sup>e</sup> *Néméenne* :

«Je ne suis pas sculpteur, pour façonner des statues destinées à être immobiles sur leur socle; allons, sur n'importe quel bateau ou n'importe quel esquif, mon doux chant, embarque-toi pour annoncer...» (11).

A l'immobilité de la statue, Pindare oppose le mouvement du poème, par une autre métaphore, celle du navire où l'on s'embarque. Dédié à un insulaire, Pythéas d'Egine, le poème doit naviguer pour diffuser la parole de gloire. L'hésitation entre *olkas*, le bateau de transport, et *akatos*, la barque sur laquelle ne monte qu'un humain, n'est tranchée qu'au vers suivant par l'impératif *steikhe* : Pindare a choisi de faire passer le poème du côté de l'humain plutôt que du côté de l'objet.

Ce texte amène à faire du mouvement un élément essentiel de la poésie. Quant à ce parti-pris de contestation de la sculpture, il laisse peut-être percevoir l'écho de la rivalité entre les différentes formes d'art pour la célébration des vainqueurs aux Jeux<sup>20</sup>.

La poésie présente pour Pindare toutes les qualités de la sculpture (solidité, pérennité) sans en présenter les inconvénients (immobilité, poids); la poésie, elle,

circule et diffuse au loin la gloire de l'athlète. Aussi, chaque fois que Pindare évoque son poème comme une stèle, la rigidité du terme *lithos* est aussitôt corrigée par une épithète paradoxale, comme la «pierre légère des Muses» (*elaphron... lithon Moisaion*)<sup>21</sup>.

Tel n'est pas le statut des images de construction, qui ne visent nullement à dévaluer le référent de la métaphore. L'image peut naître d'un mot comme le verbe *orthoō*, «dresser» («ayant élevé mon hymne»)<sup>22</sup>, mais elle peut être plus amplement développée au début d'un poème pour en constituer le frontispice et reparaître plus tard, comme dans la 6<sup>e</sup> *Pythique* :

«Il est prêt, le trésor des hymnes, achevé de bâtir dans l'opulente vallée d'Apollon» (12).

Puisqu'il s'agit de Jeux Pythiques, Pindare place l'édifice-temple de sa poésie à Delphes, parmi les autres monuments élevés par les cités. Comme le montre le parfait *teteikhistai*, le bâtiment est terminé quand le poème commence. Dans la suite de l'ode, qui évoque la solidité du temple qui résistera à toutes les tempêtes, un vers fait la transition avec la parole de louange :

«Sa façade, dans une pure lumière, proclamera...» (12).

La métaphore se développe dans le détail puisque le «fronton» de l'ode est constitué par ce début de poème qui met en place le projet poétique de chanter Xénocrate. L'image du temple donne une dimension religieuse à la pratique poétique car le trésor est placé sous le patronage d'Aphrodite, des Charites et d'Apollon. Dans la 6<sup>e</sup> *Olympique*, le poète est en train de bâtir l'hymne qui commence :

«Pour soutenir le solide portique de l'édifice, dressons des colonnes d'or, comme pour un temple splendide. A l'œuvre qui commence, il faut donner une façade que l'on voie de loin» (13),

mais il ajoute plus loin : «Il faut ouvrir les portes de l'hymne» (13).

Un bâtiment à la fonction sacrée, fait de matériaux précieux et inaltérables, au fronton baigné de lumière, telle est sans doute pour Pindare l'image la plus achevée de l'épénicie, poème d'apparat où le brillant se combine à une solide architecture.

Toutes ces métaphores artisanales sont employées surtout par Pindare pour donner à voir le travail poétique et la technique de l'ode triomphale. Plus que le tressage ou le tissage, Pindare élit le travail de la forge, du joyau, du bâtiment qui promettent solidité et permanence, et il développe entre toutes l'image du temple en construction. Le poète se fait ainsi architecte doté d'un projet d'ensemble, et le poème de louange ne se contente pas d'être l'image glorifiante d'un être humain, à la manière d'une statue que condamne d'ailleurs son absence de mouvement, mais se présente aussi comme le lieu de la présence divine. A la différence de Bacchylide enfin, Pindare se réfère moins au poème objet qu'à l'activité du poète au travail.

Cette dernière remarque nous fait apporter des réserves aux analyses de J. Svenbro. Sa perspective, qui vise à rassembler toutes ces métaphores sous le chef de la matérialité, nous paraît d'abord figer exagérément les poètes dans un rapport contractuel au destinataire, puis méconnaître la diversité de ces métaphores et fausser leur équilibre en ne prenant en compte que certaines d'entre elles pour leur attribuer une fonction stratégique capitale. A partir de ce passage de la 2<sup>e</sup> *Pythique* :

«Je t'envoie ce poème, par delà la mer écumante, à la façon d'une marchandise phénicienne» (14),

Svenbro généralise son analyse du poème marchandise pour voir là une position symptomatique du poète professionnel qui vend sa *sophia*<sup>23</sup>. Mais cette métaphore

du poème cargaison est unique chez Pindare<sup>24</sup>, et quel que soit le sens que les commentateurs donnent à l'expression, tous s'accordent à reconnaître qu'elle renvoie à une situation exceptionnelle, où Pindare a composé un poème sans qu'on le lui ait demandé. Par ailleurs, autant que la «marchandise» des Phéniciens, le passage évoque leurs voyages sur mer et ne doit pas être isolé du contexte de l'ode où Pindare décrit son art comme un «embarquement sur un navire plein de fleurs»<sup>25</sup>. Comme dans d'autres odes (11), Pindare représente le poème dans une trajectoire dynamique, celle du voyage en mer, et souligne la diffusion rapide de la parole de gloire, ici appelée par la grande distance qui sépare le poète de son destinataire Hiéron.

Que de nouveaux rapports contractuels règlent les relations entre poètes et commanditaires des odes, n'oblige pas pour autant à prendre une métaphore commerciale au sens littéral. La distance minimale qui sépare la métaphore de son référent donnerait plutôt à penser que si les poètes emploient ce genre d'image, c'est justement parce que leur univers n'est pas encore régi par les lois du commerce. Ainsi, c'est avec humour que Bacchylide représente comme une transaction commerciale une relation éminemment fondée sur la spontanéité et la gratuité, celle qu'il entretient avec la Muse :

«Uranie au beau trône m'a envoyé de Piérie un bateau d'or, chargé d'hymnes splendides» (15).

La référence traditionnelle à la Muse est «rajeunie» par la mention du «cargos» (*olkas*) porteur des chants, dont le caractère prosaïque est à son tour corrigé par sa matière divine, l'or.

Dans ce passage, comme dans d'autres, le poète ne se représente pas comme seul producteur, mais fait intervenir la divinité comme partie prenante. Que le poète délègue sa tâche d'artisan à la Muse (1) ou bien l'invoque tout en se livrant à sa pratique artisanale (8), le souci partagé par Pindare et Bacchylide de marquer la présence de la divinité au cœur du travail de fabrication est frappant. Pindare, d'autre part, au lieu d'opposer dans une relation duelle le poète artisan et son commanditaire, distribue le faire artisanal entre plusieurs figures, le poète lui-même, mais aussi le chant, l'instrument, le chœur des exécutants<sup>26</sup>. Enfin Pindare ne réserve pas les métaphores artisanales à la seule représentation de sa pratique poétique, mais se sert des mêmes images pour décrire la pratique de la vertu et du pouvoir chez son destinataire<sup>27</sup>. Les métaphores artisanales ne sont donc pas spécifiques de la *sophia* du poète.

Tout en marquant donc l'importance de ce type de métaphores, on peut se demander si les poètes ne recourent pas, pour évoquer leur activité, à des images empruntées à d'autres registres, peut-être à un pôle opposé, comme les métaphores naturelles.

### Les métaphores naturelles

L'activité poétique apparaît alors soit comme une production naturelle, soit comme une transformation à l'intérieur de la nature<sup>28</sup>. L'ode est d'abord une fleur ou une floraison. Bacchylide et Pindare évoquent la «fleur des hymnes» sur un mode qui traduit déjà la banalisation de l'image dans l'épique. A titre d'exemple, indiquons ce passage de la 6<sup>e</sup> *Olympique*, où l'ode est figurée dans un mouvement de croissance, suscité par Poséidon :

«Époux d'Amphitrite, fais croître la fleur charmante de mes hymnes» (16).

Peut-être appelée par les épithètes traditionnelles des chants «doux comme le miel», mais moins banalisée par l'usage que la précédente, l'image de l'abeille permet de confronter Simonide, Bacchylide et Pindare.

Dans le fragment de Simonide, le féminin *mēdomenan* se rapporte soit à la poésie, soit à la Muse qui «prépare le miel blond» (17). Bacchylide présente, lui, le commanditaire qui «mit en mouvement l'abeille insulaire à la voix sonore» (18), image transparente du poète qui appose une fois encore sa signature. Dans la 10<sup>e</sup> *Pythique*, ce sont les chants eux-mêmes qui s'élancent pour butiner d'un endroit à l'autre, manière pour Pindare de se justifier de passer d'un mythe à l'autre à l'intérieur de la même ode<sup>29</sup>. Que l'abeille évoque le poète, la Muse, ou le chant, l'image suppose une opération de transformation sur la nature, tout comme celle du poète laboureur qui ouvre la 6<sup>e</sup> *Pythique* ou du poète jardinier des Charites<sup>30</sup>.

Mais la fréquence des images de transformation de la nature est moindre que celle des métaphores traitant le poème comme un élément naturel, vent<sup>31</sup> ou flamme<sup>32</sup>.

De fait l'image élémentaire de loin la plus employée par Pindare est celle du chant présenté comme un liquide naturel.

Bien que la métaphore semble s'inscrire dans une tradition ancienne<sup>33</sup>, Bacchylide n'offre de cette image qu'un exemple où le poète, pour louer Hiéron, «verse sa voix» (*gārun khēōn*)<sup>34</sup>. C'est Pindare qui avec prédilection recourt aux images figurant la poésie comme un jaillissement naturel de flots, de source, de rosée. Les images de flot et de vague n'excèdent guère quelques mots, l'eau de mer n'étant pas dotée de valeurs positives pour Pindare<sup>35</sup>, mais les métaphores de source et de rosée, associées aux Muses et aux Charites, reparaissent souvent.

C'est d'abord la source inspiratrice à laquelle s'abreuve le poète<sup>36</sup>, puis, par déplacement, la source à laquelle Pindare fait boire son auditeur :

«Maintenant que vous avez du nectar à ma source, n'allez pas, assoiffés, au cours d'eau salée d'un autre» (19).

Pindare s'adresse là à deux commanditaires en opposant l'eau salée et stérile de ses rivaux à sa propre source de liquide divin. Ce liquide est aussi la rosée des Charites que le poète «distille» (*epistazō*)<sup>37</sup>, ou les libations que l'on fait couler sur le sol en l'honneur des héros et des dieux, comme dans ce passage de la 5<sup>e</sup> *Pythique* où les héros morts

«écoutent sans doute, sous terre, se répandre sur leurs grandes vertus une tendre rosée, les flots des hymnes» (20).

Une telle profusion de liquides naturels et nourriciers pour figurer la poésie peut être rapprochée de la manière dont Pindare revendique son génie poétique comme «naturel», inné, en l'opposant à la simple *tekhne* de ses rivaux<sup>38</sup>.

Les «libations de poèmes» pouvaient déjà faire penser au monde du banquet, mais d'autres métaphores installent plus nettement encore l'auditeur dans l'univers convivial. L'association entre un liquide naturel et le banquet peut sembler paradoxale puisque le banquet est par définition un lieu culturel régi par un code social très élaboré, mais il semble que pour Pindare le banquet permette un jaillissement spontané de la poésie.

La 3<sup>e</sup> *Néméenne* fait de l'ode un breuvage, mélange de produits nourriciers et naturels, lait, miel, rosée :

«Moi je t'envoie ce miel, mêlé à du lait blanc, mélange couronné de rosée, breuvage mélodieux jailli des flûtes éoliennes» (21).



Le mélange entre liquides évoque le cratère, pièce maîtresse du banquet. La référence, ici implicite, devient manifeste dans le passage de la 6<sup>e</sup> *Olympique* où le chœur est désigné comme «un doux cratère de chants sonores» (22). Comme l'image du poème mélange de breuvages, cette métaphore du cratère représente l'ode triomphale comme une association d'éléments différents, déjà suggérée dans le registre artisanal par l'image de la Muse rassemblant plusieurs sortes de matériaux (8).

Mais c'est avec plus d'ampleur encore que l'univers du banquet se déploie dans deux odes. Dans la 6<sup>e</sup> *Isthmique*, une série d'images fait passer du banquet à la source des Muses, des libations à la rosée des Charites :

«Comme lorsque dans un banquet florissant, entre convives, nous mélangeons un second cratère de chants des Muses» (24).

Un «second cratère» car Pindare avait déjà composé un poème pour cette famille à laquelle il souhaite une troisième victoire pour que l'on puisse «préparer pour une troisième fois une offrande au Sauveur olympien et verser sur Égine des libations de chants doux comme le miel» (24). Par leurs exploits ces athlètes méritent des hymnes et «répandent sur leur famille la plus belle rosée des Charites» et Pindare clôt le poème en affirmant :

«Je leur ferai boire l'eau sainte de Dircé, que les filles à l'ample ceinture de Mnémosyne au voile d'or ont fait jaillir» (24).

Au début de la 7<sup>e</sup> *Olympique* une longue comparaison met en parallèle un homme qui, lors d'un banquet de noces, offre à son gendre la coupe d'or qu'il a lui-même reçue autrefois, et le poète qui annonce<sup>39</sup> :

«Et moi j'apporte aux athlètes vainqueurs le nectar fluide, don des Muses, doux fruit de l'esprit» (23).

Dans chaque terme de la comparaison, le geste central est celui du don (don de la coupe, don du nectar) qui lui-même succède dans le temps à un autre don (la coupe avait été donnée à l'hôte, le nectar est un don des Muses). Tout le passage est placé sous le signe de l'hospitalité, de la générosité sans contrepartie. La poésie-nectar est un liquide divin, en même temps qu'une production naturelle du poète (*karpon phrenos*).

Les métaphores de nature semblent ainsi s'opposer terme à terme aux métaphores artisanales : en face du producteur et fabricant, le poète hôte généreux et le poème vu comme un liquide au jaillissement spontané.

En réalité les deux séries d'images, loin de s'exclure, apparaissent chez Pindare dans la même ode. La 6<sup>e</sup> *Olympique* qui s'ouvre avec l'image du temple précieux que l'on bâtit, montre aussi le poète occupé à boire l'eau inspiratrice et appelle le chœur «cratère des chants» (22). Et quand Pindare envoie à son destinataire un poème mélange de liquides (21), tel un hôte au banquet, il appelle aussi son chœur «ouvrier de chants» (6). Tout se passe comme si Pindare devait dire son art par les voies combinées de la fabrication et de la nature, comme deux versants d'une même réalité. Il semble bien que le poète ne veuille se reconnaître comme producteur de son chant, à la manière de Simonide, qu'à condition de ne rien céder de la position traditionnelle du poète inspiré qui détient des Muses son don naturel.

C'est peut-être dans la métaphore de la 7<sup>e</sup> *Néméenne* (8) que se lit le plus clairement le refus de Pindare de dissocier humain et divin, fabrication et nature. Aux matériaux précieux, la Muse ajuste le corail, évoqué comme une «fleur de lys soustraite à la rosée marine», image qui permet d'unir les opposés que sont chez Pindare la rosée, liquide fécondant, et la mer stérile. Le passage tout entier joue sur

l'union des contraires (le solide et le liquide, l'éphémère et le durable, la floraison et la fabrication) et figure la pratique poétique comme la mise en équilibre miraculeuse de valeurs antithétiques.

Les métaphores de banquet, traitées avec emphase par Pindare, méritent une attention particulière : elles définissent en effet un monde de la gratuité et du don complètement étranger à la pratique habituelle de l'épinicie. Car non seulement l'ode triomphale n'a rien à voir avec le banquet, mais on peut l'opposer à la poésie qui trouve là son lieu de naissance et d'exécution, la poésie monodique. Ce que dessinent en creux les métaphores de Pindare, c'est cette poésie composée pour des égaux par un aristocrate qui disait leur situation politique ou leurs plaisirs, à la manière d'un Alcée par exemple ; une poésie jouant sur la spontanéité réelle ou feinte née du banquet alors que l'épinicie se veut un monument laborieusement dressé au vainqueur ; une poésie éminemment personnelle, alors que l'épinicie se veut le discours de l'autre. C'est donc de manière paradoxale que Pindare représente une poésie de commande, au service d'un destinataire, sous les espèces de l'autre forme de lyrisme.

Là encore, Pindare semble ne rien vouloir abdiquer de la position archaïque du poète, qui est non seulement l'inspiré des Muses, mais aussi l'aristocrate offrant son chant à ses pairs. Il semble même nier l'opposition habituelle entre poésie de commande et poésie spontanée, entre poésie pour l'autre et poésie personnelle, comme si sa pratique dépassait les limites formellement assignées aux deux genres de lyrisme. Par le biais de la métaphore, Pindare assigne à son art une visée totalisante, comme si son chant pouvait couvrir tous les registres à la fois, tout en se revendiquant comme une ode triomphale avec ses lois particulières.

### Les lois du genre de l'épinicie

Le cadre formel de l'ode ne peut en effet être oublié car les poètes évoquent la fonction et les lois du genre par une série de métaphores : l'arc, le chemin, le char et le navire. Mais même si la plupart des images ne font que commenter ces règles poétiques, certaines échappent à ce rôle strictement fonctionnel.

L'image de la flèche lancée par le poète pourrait sembler courante si l'on se réfère à la formule traditionnelle des « paroles ailées », mais Bacchylide ne l'emploie qu'une fois<sup>40</sup>. Elle n'est fréquente que chez Pindare<sup>41</sup>, qui peut suggérer l'image par les seuls mots *ballein*, lancer, ou *belos*, le trait, mais évoque le plus souvent le but à atteindre (*skopos*) par le poème : célébrer comme il convient le destinataire, et vite. Les exemples suivants illustrent l'emphase mise par Pindare sur ce geste quand il y associe les Muses :

«Oui, pour moi, la Muse nourrit des traits tout puissants» (25).

Le poète se sert même de l'arc des Muses :

«Allons maintenant, de l'arc à la longue portée des Muses, dirige tes traits vers Zeus qui lance le rouge éclair» (26).

L'épithète traditionnelle d'Apollon (*hekatēbolos*), ici déplacée sur l'arc ou les Muses, donne au geste une valeur d'autant plus solennelle qu'elle se réfère implicitement au dieu archer et musicien. La suite du texte montre comment la métaphore s'est mise en place, grâce à l'expression *pteroenta oïston*, la « flèche ailée » (qui rappelle les paroles ailées de l'épopée) et à l'évocation des vibrations de la lyre répondant à celle de l'arc :

«Lance une douce flèche ailée vers Pytho. Non, tu ne lanceras pas des paroles qui tombent à terre tandis que tu feras vibrer la lyre» (26).

Pindare met ici en scène l'efficacité, la rapidité de la parole poétique, en projetant en ombre portée la silhouette d'Apollon.

À côté de l'image de l'arc et des flèches, qui renvoient à la visée du poème, la métaphore du chemin en évoque le trajet linéaire. L'image, fort ancienne si l'on se réfère aux analyses de Becker<sup>42</sup>, reparait souvent. L'épinicie, qui est un poème en partie narratif, suit une route, et le temps de son exécution est transposé dans l'ordre de l'espace. Bacchylide use peu de ces métaphores, mais Pindare en donne une foule d'exemples<sup>43</sup>. C'est le «chemin des hymnes», *hodos*, *keleuthos* ou *oimos*. Quelquefois le terme *hamaxitos* vient préciser *hodos* pour désigner la grande route où passent les chars, ou le seul verbe *elaunein* évoque la conduite d'un attelage, sans qu'il soit toujours aisé de distinguer entre les images de chemin et de char.

Au début du poème, il faut d'abord trouver la bonne voie parmi toutes celles qui s'ouvrent, comme l'indique Bacchylide :

«Il est mille chemins des chants immortels pour qui a reçu les dons des Muses de Piérie» (27).

Pour mener son ode, le poète doit regagner la route de la tradition ou à l'inverse trouver de nouveaux passages. Pindare annonce ainsi qu'il ne prendra pas la grande route frayée par Homère, pour trouver une voie conforme à la profondeur de son génie<sup>44</sup>. Dans la plupart des cas, l'image du chemin ou du trajet en char ou en navire paraît au début ou à la fin du mythe, à des «tournants» de l'ode. La métaphore permet d'opérer une transition entre les parties du poème en soulignant les dures lois du genre, la nécessité de faire un récit bref, de passer de la louange au mythe ou du mythe à la louange. Dans la longue 4<sup>e</sup> *Pythique*, le mythe prend fin lorsque le poète annonce :

«Il est trop long pour moi de revenir par la grande route; car le temps me presse. Et je connais un raccourci» (28).

Chez Pindare, la plupart des images de navire ont une telle fonction. C'est en ces termes qu'il rappelle la nécessité de passer au mythe :

«Mon cœur, vers quel promontoire étranger fais-tu dériver ma navigation? c'est à Éaque et à sa race qu'il faut offrir la Muse»<sup>45</sup>,

et, à l'inverse, quand il s'agit de revenir à la louange :

«Ramène ton navire vers l'Europe, vers le continent; car il m'est impossible de poursuivre jusqu'au bout le mythe des Éacides»<sup>46</sup>.

Bacchylide donne un exemple moins figé d'image de navire dans son invocation à la Muse de la 12<sup>e</sup> Épinicie. La Muse, présentée comme un «habile pilote» (*kubernētās sophos*) est appelée par le poète à «diriger le navire» (*euthune*). En revanche il emploie de manière nettement plus banale la métaphore du char pour se référer à la loi du récit et traite même avec désinvolture le char des Muses quand il referme le mythe :

«Calliope aux bras blancs, arrête ici même ton char bien travaillé» (29).

Dans ces deux passages de Bacchylide, c'est la Muse qui dirige le navire et le char. Pindare s'installe, lui, dans le char des Muses.

L'image du char des Muses ne permet pas seulement à Pindare d'évoquer les lois de l'ode, mais de mettre en scène l'acte poétique avec une solennité qui renvoie au passé fabuleux des héros épiques ou des dieux. Le char des Muses peut être représenté en plein essor sans que le conducteur soit nommé, pour souligner le mouvement qui anime le poème :

«Il s'élance, le char des Muses, pour chanter la gloire de Nicoclès le boxeur» (30),

mais ailleurs, c'est le commanditaire qui, tel un valet qui s'empresse (*poipnuōn*), attelle pour le poète le char des Muses :

«Je m'en remets à l'aimable hospitalité de Thorax qui, dans son zèle pour me rendre service, a attelé ce quadriges des Piérides, comme un ami pour un ami, conduisant avec empressement qui à son tour le conduit» (31).

Plusieurs poèmes combinent même les images du char et de l'arc pour définir la tâche du poète, comme l'a montré Simpson<sup>47</sup>. La figure la plus imposante par laquelle se représente Pindare, le montre installé dans le char des Muses et brandissant l'arc comme Apollon. Or c'est exactement de cette manière qu'il évoque les poètes d'autrefois pour les opposer à la Muse vénale d'aujourd'hui :

«Les mortels d'autrefois, Thrasybule, qui montaient dans le char des Muses au bandeau d'or, en touchant de la noble lyre, lançaient vivement de leur arc pour les jeunes gens leurs hymnes doux comme le miel» (32).

Ce rapprochement montre bien que Pindare se représente, par l'image, à la manière d'un de ces poètes de jadis. On a soutenu récemment que Pindare se voulait au contraire un de ces poètes d'aujourd'hui, assujéti aux mêmes contraintes financières que ses confrères, par opposition à un passé révolu<sup>48</sup>. Mais il nous semble que Pindare, même s'il se revendique comme un poète actuel, n'abandonne rien pour autant de cette image du poète archaïque à laquelle il s'identifie<sup>49</sup>.

La métaphore du char semble bien occuper chez Pindare une position de pivot, car elle permet au poète de jouer sur plusieurs registres à la fois. Le char où il prend place est sans doute celui des Muses, mais aussi le char du vainqueur de la course la plus prestigieuse de tous les Jeux, celle qui conférerait aux grands personnages de l'époque la gloire suprême. On aborde ainsi le dernier groupe de métaphores que Pindare est le seul à employer pour décrire l'activité poétique, les images empruntées à l'univers des Jeux.

### Les métaphores athlétiques

La course de char occupe en effet chez Pindare une place privilégiée. Dans la 1<sup>re</sup> *Néméenne*, c'est l'«élan» de l'hymne (*humnos hormātai*) qui introduit l'image du char dédoublée entre le vainqueur Chromios et le poète : le char du vainqueur pousse le poète à «atteler l'ode» (*zeuxai melos*)<sup>50</sup>.

Un passage de la première *Olympique*, d'interprétation délicate, montre comment Pindare joue des multiples valeurs attachées à la conduite du char. En appelant de ses vœux la victoire si ardemment convoitée par Hiéron, il évoque un char, qui semble être le futur char victorieux, et son propre trajet pour «trouver la voie des louanges» sans que l'on sache s'il y a plusieurs chars ou si le poète conduit le char du vainqueur ou celui des Muses<sup>51</sup>. Les interprétations différentes du passage trahissent l'effet de flou qui empêche de distinguer la place du destinataire et celle du poète.

En revanche, c'est de la manière la plus claire que, dans la 6<sup>e</sup> *Olympique*, le poète s'installe dans le char vainqueur après en avoir hélé le cocher :

«Allons, Phintis, attelle-moi maintenant tes puissantes mules le plus vite possible, pour que nous menions le char sur une route pure et que j'arrive jusqu'à l'origine des héros ; car elles, entre toutes, savent nous conduire sur cette route puisqu'elles ont reçu des couronnes à Olympie» (33).

La course des mules devient un trajet dans le temps mythique que le poète remontera jusqu'à la naissance d'Iamos. Le passage du pluriel (*bāsomen*) au singulier (*hikōmai*) montre que le poète devient seul conducteur du char.

Avec une solennité moindre, Pindare évoque aussi les autres jeux comme le javelot, la course, le pugilat, le saut et la lutte<sup>52</sup>. Les nombreux exemples de lancer de javelot soulignent la dimension agônale de la pratique poétique. Le poète souhaite quelquefois ne pas lancer son javelot hors de l'arène, mais le plus souvent lancer plus loin que ses adversaires. Un passage met en scène la compétition entre le destinataire de l'ode et le poète :

«Puissé-je, avec un long jet, lancer mon javelot aussi loin que Xénocrate a étendu sa bonté au-delà de tous les hommes» (34).

Les images empruntées à la course permettent, elles, de mettre l'accent sur le mouvement du poème :

«Quand je serai remonté à la course, par mon hymne, vers la gloire qu'ont valu à Mélésios les concours entre adolescents» (35).

De même que dans la 6<sup>e</sup> *Olympique* le char permettait au poète de se transporter dans le temps du mythe, cette course poétique lui fait retrouver l'époque où le vainqueur, tout enfant, triomphait déjà. Ailleurs le poète se représente dans l'attitude du coureur qui reprend son souffle :

«Je me dresse sur mes pieds légers, en reprenant ma respiration avant de parler» (36).

Enfin le poème se fait *mimesis* de l'art de la lutte quand Pindare clôt ainsi la 4<sup>e</sup> *Néméenne*, dédiée à un lutteur :

«Qui louerait Mélésias, comme il saurait mener une belle lutte de paroles! Quelles torsions! Quels enlacements de mots! Comme il serait invincible dans les prises du discours, bienveillant pour les vaillants, mais rude éphèdre contre les adversaires vindicatifs» (37).

Le texte accumule les termes techniques, *strophē*, la torsion, *helkein* ou *plekein* employé ici au sens d'enlacer. L'éphèdre est l'athlète de réserve qui attend sur le bord du terrain le moment de combattre. Comme le suggère Bury<sup>53</sup>, Pindare joue sans doute sur le nom de Mélésias, qui rappelle le chant, *melos*. Pour ce lutteur au nom chantant, il fallait un chant en forme de lutte.

On a quelquefois vu dans ces métaphores de jeux le désir de Pindare de parler à son destinataire le même langage que lui, ou salué l'ingéniosité qui le fait s'aligner sur l'activité athlétique du commanditaire (en réalité la métaphore décrivant le poète à l'œuvre ne coïncide que dans la moitié des cas avec le genre de victoire du destinataire). Mais on ne voit pas pourquoi, dans une poésie qui se veut monument à la gloire de l'autre et à sa singularité, le poète escompterait plaire à son destinataire en se représentant comme son double. L'intérêt du destinataire ne semble donc pas constituer l'enjeu de ce type d'images.

Une fois encore Pindare représente le poète occupé à une activité définie par sa gratuité et son caractère strictement improductif, le *ponos* athlétique ne rapportant que la gloire. De plus au lieu d'assujettir le poète et le destinataire à deux places fixes de part et d'autre de l'activité de production, les métaphores athlétiques mettent en cause la dimension du travail effectué *pour* l'autre, en montrant poète et destinataire engagés l'un et l'autre dans une épreuve de jeux ou même en compétition directe (34). Pindare dédouble ainsi la figure de l'athlète et occupe même sa place en s'installant dans le char de la victoire, image à la fonction stratégique essentielle qui permet au poète de prendre tout à la fois la place du destinataire et celle des Muses.

Or si l'on se souvient que l'épinicie est par définition la célébration d'un athlète, on peut se demander qui est au bout du compte le destinataire véritable de la louange, le commanditaire économique ou bien plutôt le poète qui se fait athlète. L'athlète évoqué par l'ode étant forcément victorieux et glorieux, de telles métaphores permettent à Pindare d'être le gagnant : il déplace habilement sa position de producteur du chant de gloire à celle d'objet de la gloire et peut ainsi se consacrer à lui-même sa propre épinicie.

Les métaphores de l'activité poétique conservées par les épinicies permettent ainsi de mieux cerner la poétique de Pindare. D'une part, comme Bacchylide, il se revendique comme artisan et producteur, façonneur d'une parole destinée à l'autre, et souligne contours et contraintes de ce genre complexe. Mais en même temps, et c'est là que sa position est tout à fait originale, il ne cesse, à l'intérieur même de sa pratique de l'ode triomphale, d'en contester les limites et de les déborder, par le biais des images qu'il donne de lui-même et de sa poésie. Poète artisan, oui, mais qui fait intervenir la divinité dans son travail et présente sa poésie en termes de nature. Poète du temps présent, lié par une commande ponctuelle, mais qui se veut encore et toujours l'inspiré des Muses, l'aristocrate hôte généreux d'un banquet entre pairs et l'antique conducteur du char divin. Poète qui chante la louange de l'autre, mais aussi la sienne propre, sous la figure de l'athlète victorieux.

Pindare demande à sa poésie de franchir les limites étroites du genre de l'épinicie et lui assigne une visée totalisante. Elle ne se contente pas d'être cet équilibre construit d'éléments opposés, à l'image du joyau façonné par la Muse dans la 7<sup>e</sup> *Néméenne* (8), mais comme le poète, elle est partout présente. Dans la 4<sup>e</sup> *Néméenne*, elle est figurée à la fois comme une lutte athlétique (37) et comme l'eau et les massages calmants qui apaisent le lutteur exténué<sup>54</sup>. A cette poésie revient le privilège d'«épuiser tout le champ du possible»<sup>55</sup>.

Danièle AUGER  
Université de Paris-X (Nanterre)

## NOTES

1. Gzella S. 1969-70. «The competition among the greek choral poets», *Eos* 58, 19-32; «Self-publicity and polemics in greek choral lyrics», *Eos* 58, 171-179. 1971. «Problem of the fee in greek choral lyric», *Eos* 59, 189-202.
2. Detienne M. 1967. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Maspero.
3. Svenbro J. 1976. *La parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque*, Lund. Sur Simonide : 141-172; sur Pindare : 173-193.
4. Étudient plus particulièrement les métaphores de la poésie chez Pindare : Freeman K. 1939. «Pindar, the function and technique of poetry», *Greece and Rome* 8, 144-159. Svoboda K. 1952. «Les idées de Pindare sur la poésie», *Aegyptus* 32, 108-120. Bowra C.M. 1964. *Pindar*, Oxford (ch. I). Angeli-Bernardini P. 1967. «Linguaggio e programma poetico in Pindaro», *QUCC* 4, 80-87. Gianotti G.F. 1975. *Per una poetica pindarica*.

5. P. 12, 7-8.
6. N. 4, 44-45.
7. 5, 9-10.
8. Renehan R. 1969. «Conscious ambiguities in Pindar and Bacchylides», *G.R.B.S.* 10, 217-228. Pour une interprétation différente (couronne et non vêtement) : Nisetich F.J. 1975. «Olympian 1, 8-11 : an epinician metaphor», *H.S.C.P.* 79, 55-68; sans métaphore : Gerber T.E. 1982. *Pindar Olympian 1, Phoenix* suppl. 15.
9. L'unique exemple emprunté à la couture est de moindre intérêt pour comprendre le jeu des métaphores dans l'épinicie car le terme *rhaptos*, «cousu», employé pour désigner les poèmes des Homérides, évoque un autre type de poésie, celle des rhapsodes, d'une manière qui semble la répétition d'une formule mise en place par la tradition (N. 2, 2).
10. P. 9, 77.
11. I. 1, 15-16.
12. N. 11, 18. O. 1, 105.
13. La traduction que donne Svenbro de *athurma* par monument paraît excessive, mais le terme, même vague, renvoie à un objet fabriqué.
14. Par ex. Segal C. P. 1967. «Pindar's seventh Nemean», *T.A.Ph.A.* 98.
15. Sans doute la métaphore de la couronne était-elle déjà banale dans l'épinicie. C'est pourquoi les exemples ne sont pas nombreux chez Pindare (O. 1, 100; O. 11, 13; dith. 4, 8). C'est ce qui fait mettre en doute les interprétations visant à privilégier la métaphore de la couronne dans l'œuvre de Pindare, comme celle de Nisetich, ou de Moravcsik E. 1965, «Der Kranz als Symbol der Dichtung bei Pindar» (résumé allemand) *B.C.O.* 10, 130-131.
16. Svenbro 1976, 192.
17. En fait les fragments de Simonide conservés par la tradition indirecte nous paraissent évoquer plus l'image (*eikôn*) que la sculpture proprement dite. Detienne 1964, 106-109; Svenbro 1976, dans son interprétation du poème à Scopas, et du terme *tetugmenos* comme une métaphore artisanale empruntée à la sculpture, 176.
18. Par ex. Duchemin J. 1959. «Essai sur le symbolisme pindarique : or, lumière, couleurs», *R.E.G.* 65, 46-58 (= 1970. in *Pindaros und Bakchylides, Wege der Forschung* 134, 278-289); Vernant J.P. 1965, *Mythe et pensée chez les Grecs*, I, 21 et n. 30.
19. I. 2, 45-46.
20. Certaines familles ou cités faisaient élever des statues à leurs vainqueurs. Des scholiastes rapportent, à propos de la 5<sup>e</sup> *Néméenne*, que les parents du vainqueur, étonnés du prix exorbitant que leur demandait Pindare pour composer une ode, avaient répondu qu'il pouvait à ce prix leur faire une statue de bronze. Finalement ils avaient accepté le prix demandé. Svenbro 1976, 181.
21. N. 8, 46-47.
22. O, 3, 3.
23. Svenbro 1976, 178-180; 186-188; 192-193.
24. Péron J. 1974, «Les images maritimes de Pindare», Klincksieck, 149 : «un pareil emploi demeure exceptionnel».
25. P. 2, 62-63.
26. Textes (I), (6) et (8).
27. Par exemple (P. 1, 86), le poète conseille à son destinataire Hiéron de «forger son langage sur l'enclume de la vérité». La métaphore artisanale n'a pas pour fin de distinguer une activité spécifique du poète qui l'opposerait à son destinataire.
28. Ces images ont été particulièrement étudiées par la critique pindarique, par ex. : Norwood G. 1945. *Pindar*; Duchemin J. 1955. *Pindare poète et prophète*, Les Belles Lettres.

29. P. 10, 53.
30. O. 9, 27. Et aussi : O. 1, 3; N. 6, 33 («laboureurs des Piérides»); N. 10, 26.
31. P. 4, 23; O. 6, 83; N. 6, 28-29. Voir Péron 1974, 179-182.
32. I. 7, 23 (Muse agent); I. 4, 43, O. 9, 22 où le poète est l'agent.
33. Dans la *Théogonie*, la voix qui «coule» est celle des Muses (39) ou de ceux qui sont aimés d'elles (97).
34. 5, 15.
35. Péron 1974, 274.
36. Texte (1); P. 4, 299.
37. I. 4, 73.
38. Pindare se veut poète «*phuā*» et non «*mathōn*» : N. 3, 40-42; O. 9, 100 («*to de phuā kratiston hapan*»). Cf. Bowra 1964, 6-7.
39. Sur ce passage : Bowra 1964, 25; Young D.C. 1968. *Three odes of Pindar (a literary study of P. 11, P. 3 and O. 7)*, *Mnemos.* suppl. 9, Leiden.
40. 10, 40 «*heteros d'epi paisi poikilon toxon titainei*».
41. Textes (25), (26); P. 1, 12; O. 2, 91-93, 98-99; N. 1, 18; N. 6, 27-28; I. 5, 46.
42. Becker O. 1937. *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen in frühgriechischen Denken*, *Hermes Einzelschriften* 4.
43. Bacchylide : 5, 31-33, 195-196; texte (27). Pindare : texte (28); P. 11, 37-39; O. 1, 110; O. 9, 47; N. 6, 54; N. 7, 51; I. 2, 33-34; I. 4, 1-3, 21; I. 6, 22; fr. 191 S.M.
44. Péan VIIb : fr. 52h S.M., 11, 20.
45. N. 3, 27-28.
46. N. 4, 70.
47. Simpson M. 1969. «The chariot and the bow as metaphors for poetry in Pindar's odes», *T.A.Ph.A.* 100, 437-473. Le char et l'arc sont associés en : O. 1, 110-112; N. 1, 7, 18; I. 2, 2-3; I. 5, 38, 46-48.
48. Woodbury L. 1968. «Pindar and the mercenary Muse. Isthm. 2, 1-13», *T.A.Ph.A.* 99, 527-542. Svenbro 1976, 181.
49. L'image des poètes de jadis qui «ne tardaient point à lancer leurs hymnes doux comme le miel en l'honneur des beaux adolescents» (v. 3) fait référence à la poésie monodique, de contenu souvent amoureux, pratiquée auparavant (cf. Woodbury, 532). Or, la suite du poème fait écho à cette image quand Pindare rappelle que son destinataire n'ignore pas «les festins aimables ni le miel des hymnes glorieux» (30-32) et s'adresse à lui comme à un «hôte aimé» (47-48).
50. N. 1, 4-7.
51. Becker 1937, 79; Simpson 1969, 467-468.
52. Javelot : P. 1, 43-45; O. 13, 93-95; N. 7, 70-72; N. 9, 55; texte (34). Course : texte (35); O. 13, 114; texte (36). Pugilat : O. 10, 5-6; N. 10, 20. Saut : N. 5, 19-20. Lutte : texte (37). Sur les métaphores de Jeux, Freeman 1939, 146, 153.
53. Bury J.B. 1890. *The Nemean odes of Pindar*, 232-234.
54. N. 4, 2-5.
55. P. 3, 62.



## TEXTES

- (1). Pi. O. 6, 85-86  
 .. τὰς ἐρατεινὸν ὕδωρ  
 πίομαι, ἀνδράσιν αἰχματῖσι πλέκων  
 ποικίλον ὕμνον
- (2). Pi. N. 8, 14-15  
 Λυδίαν μίτραν καναχηδὰ πεποικιλμέναν  
 φέρων
- (3). Ba. 19, 8-11  
 ὕφαινε νυν ἐν  
 ταῖς πολυηράτοις τι καινὸν  
 ὀλβίαις Ἀθάναις,  
 εὐαίνετε Κηΐα μέριμνα.
- (4). Pi. O. 1, 8-10; 105  
 ὄθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιδάλλεται  
 σοφῶν μητίεσσι..  
 τῶν γε νῦν κλυταῖσι δαιδαλωσέμεν ὕμνων πτυχαῖς.
- (5). Pi. P. 3, 112-114  
 Νέστορα καὶ Λύκιον Σαρπηδόν', ἀνθρώπων φάτις,  
 ἐξ ἐπέων κελαδεννῶν, τέκτονες οἳ σοφοί  
 ἄρμωσαν, γινώσκομεν'
- (6). Pi. N. 3, 3-5  
 ὕδατι γάρ  
 μένοντ' ἐπ' Ἀσωπίῳ μελιγαρύων τέκτονες  
 κώμων νεανίαι, σέθεν ὅπα μαιόμενοι.
- (7). Ba. 9, 82-87  
 τό γέ τοι καλὸν ἔργον  
 γησίῳ ὕμνων τυχόν  
 ὕψου παρὰ δαίμοσι κεῖται·  
 σὺν δ' ἀλαθείαι βροτῶν  
 κάλλιστον, εἴπ[ ] εἰ καὶ θάνῃ τις,  
 λε[ ]πεται Μουσ[ ] ἄν υ--- ἄθ]υρμα.
- (8). Pi. N. 7, 77-79  
 εἴρειν στεφάνους ἐλαφρόν, ἀναβάλλεο ὦ Μοῖσά τοι  
 κολλᾷ χρυσὸν ἐν τε λευκὸν ἐλέφανθ' ἅμᾳ  
 καὶ λείριον ἀνθεμον ποντίας ὕφελοῖο' ἔερσας.
- (9). Pi. fr. 194  
 κεκρότῃται χρυσέα κρητὶς ἱεραῖσιν ἀοιδαῖς·  
 εἶα τειχίζωμεν ἤδη ποικίλον  
 κόσμον αὐδάεντα λόγων
- (10). Pi. N. 4, 79-85  
 εἰ δέ τοι  
 μάτρω μ' ἔτι Καλλικλεῖ κελεύεις  
 στάλαν θέμεν Παρίου λίθου λευκοτέραν·  
 ὁ χρυσὸς ἐψόμενος  
 αὐγὰς ἔδειξεν ἀπάσας, ὕμνος δὲ τῶν ἀγαθῶν  
 ἐργμάτων βασιλεῦσιν ἰσοδαίμονα τεύχει  
 φῶτα
- (11). Pi. N. 5, 1-3  
 Οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ', ὥστ' ἑλινύσοντα ἐργά-  
 ζεσθαι ἀγάλματ' ἐπ' αὐτὰς βαθμίδος  
 ἑσταότ'· ἄλλ' ἐπὶ πάσας  
 ὀλκάδος ἐν τ' ἀκάτῳ, γλυκεῖ' ἀοιδά,  
 στεῖχ' ἀπ' Αἰγίνας
- (12). Pi. P. 6, 7-8; 14-15  
 ἐτοῖμος ὕμνων θησαυρὸς ἐν πολυχρῶσφ  
 Ἀπολλωνία τετείχισται νάπα·  
 φάει δὲ πρόσωπον ἐν καθαργῷ  
 πατρὶ τεῶ, Θρασύβουλε, κοινάν τε γενεᾷ  
 λόγοισι θνατῶν εὐδοξον ἄρματι νίκαν  
 Κρισαίαις ἐνὶ πτυχαῖς ἀπαγγελεῖ.

- (13). Pi. O. 6, 1-4; 27  
Χρυσέας ὑποστάσαντες εὐ-  
τειχεῖ προθύρῳ θαλάμου  
κίονας ὥς ὅτε θαητὸν μέγαρον  
πάξομεν ἄρχομένου δ' ἔργου πρόσωπον  
χρῆ θέμεν τηλαυγές.  
χρῆ τοίνυν πύλας ὕ-  
μων ἀναπιτνάμεν αὐταῖς·
- (14). Pi. P. 2, 67-68  
τόδε μὲν κατὰ Φοίνισσαν ἐμπολάν  
μέλος ὑπὲρ πολιᾶς ἁλὸς πέμπεται·
- (15). Ba. 16, 1-4  
ὀλκ|ἀδ' ἔπεμψεν ἐμοὶ χρυσέαν  
Πιερ|ίαθεν ἐ[ὕθ]ρονος [Ο]ύρανία,  
πολυφ|άτων γέμουσαν ὕμων
- (16). Pi. O. 6, 105  
πόσις  
Ἄμφιτρίτας, ἐμῶν δ' ὕ-  
μων ἄεξ' εὐτερπὲς ἄνθος.
- (17). Si. 88/593 P.  
ξανθὸν μέλι μηδομένην.
- (18). Ba, 10, 10  
γασιῶτιν ἐκίνησεν λιγύφθογον μέλισσαν
- (19). Pi. Parth. 2, 76-78  
μὴ νῦν νέκτα[ρ] ἔχοντ' ἀπὸ  
κρά|νας ἐμᾶς  
διψῶντ' ἀ[λλότριον ῥόον]  
παρ' ἄλμυρόν  
οἴχεσθον·
- (20). Pi. P. 5, 98-101  
μεγαλᾶν δ' ἄρετᾶν  
δρόσῳ μαλθακᾷ  
ῥανθεισᾶν κόμων [θ'] ὑπὸ χεύμασιν  
ἀκούοντί ποι χθονίᾳ φρενί
- (21). Pi. N. 3, 76-80  
ἐγὼ τόδε τοι  
πέμπω μεμιγμένον μέλι λευκῷ  
σὺν γάλακτι, κίρναμένα δ' ἔερσ' ἀμφέπει,  
πόμ' αἰοίδιμον Αἰολίσσιν ἐν πνοαῖσιν αὐλῶν
- (22). Pi. O. 6, 91  
γλυκὺς κρατὴρ ἀγαφθέγκτων αἰοιδᾶν
- (23). Pi. O. 7, 7-9  
καὶ ἐγὼ νέκταρ χυτὸν, Μοισᾶν δόσιν, ἀεθλοφόροις  
ἀνδράσιν πέμπων, γλυκὺν καρπὸν φρενός
- (24). Pi. I. 6, 1-3; 7-8; 74-75  
Θάλλοντος ἀνδρῶν ὥς ὅτε συμποσίου  
δεύτερον κρατῆρα Μοισαίων μελέων  
κίρναμεν  
εἷη δὲ τρίτον  
σωτήρι πορσαίνοντας Ὅ-  
λυμπίῳ Αἴγιναν κάτα  
σπένδειν μελιφθόγοις αἰοδαῖς.  
πίσω σφε Δίρκας ἄγνὸν ὕ-  
δαρ, τὸ βαθύζωνοι κόρραι  
χρυσοπέλπου Μναμοσύνας ἀνέτει-  
λαν παρ' εὐτειχέσιν Κάδμου πύλαις.
- (25). Pi. O. 1, 111-112  
ἐμοὶ μὲν ὦν  
Μοῖσα καρτερώτατον βέλος ἀλκᾷ τρέφει·
- (26). Pi. O. 9, 5-8; 11-12  
ἀλλὰ νῦν ἐκαταβόλων Μοισᾶν ἀπὸ τόξων  
Δία τε φοινικοστερόπαν σεμόν τ' ἐπίνειμαι  
ἄκρωτήριον Ἄλιδος  
τοιοῖσδε βέλεσιν

- πτερόεντα δ' ἴει γλυκύν  
 Πυθωνάδ' οὔσιτόν· οὔτοι χαμαιπετέων λόγων ἐφάψαι,  
 ἀνδρὸς ἀμφὶ παλαίσμασιν φόρμιγγ' ἐλελίζων
- (27). Ba. 19, 1-4 Πάρεστι μυρία κέλευθος  
 ἀμβροσίων μελέων,  
 δς ἂν παρὰ Πιερίδων λά-  
 χησι δῶρα Μουσᾶν
- (28). Pi. P. 4, 247-248 μακρὰ μοι νεῖσθαι κατ' ἀμαξιτόν· ὥρα  
 γὰρ συνάπτει καὶ τινα  
 οἶμον ἴσαμι βραχύν·
- (29). Ba. 5, 176 λευκώλενε Καλλιόπα,  
 στάσον εὐποίητον ἄρμα  
 αὐτοῦ·
- (30). Pi. I. 8, 61-62 ἔσ-  
 συταί τε Μοισαῖον ἄρμα Νικοκλέος  
 μῆμα πυγμάχου κελαδησαι.
- (31). Pi. P. 10, 64-66 πέποιθα ξενίᾳ προσανείθωρα-  
 κος, ὅσπερ ἐμὴν ποιπνύων χάριν  
 τόδ' ἐξευξεν ἄρμα Πιερίδων τετράορον,  
 φιλέων φιλέοντ', ἄγων ἄγοντα προφρόνως.
- (32). Pi. I. 2, 1-3 Οἱ μὲν πάλαι, ὦ Θρασύβουλε,  
 φῶτες, οἱ χρυσαμπύκων  
 ἐς δίφρον Μοισᾶν ἔβαι-  
 νον κλυτὰ φόρμιγγι συναντόμενοι,  
 ῥίμφα παιδεῖους ἐτόξευσον μελιγάρουας ὕμνους
- (33). Pi. O. 6, 22-27 ὦ Φίντις, ἀλλὰ ζεῦξον ἧ-  
 δη μοι σθένης ἡμιόνων,  
 ἃ τάχος, ὄφρα κελεύθῃ τ' ἐν καθαρχᾷ  
 βάσομεν ὄκχον, ἴκωμαί τε πρὸς ἀνδρῶν  
 καὶ γένος· κεῖναι γὰρ ἐξ ἁλ-  
 λᾶν ὁδὸν ἀγεμονεῦσαι  
 ταύταν ἐπίστανται, στεφάνους ἐν Ὀλυμπίᾳ  
 ἐπεὶ δέξαντο·
- (34). Pi. I. 2, 35-37 μακρὰ δισκῆσαις ἀκοντίσσαιμι τοσοῦθ', ὅσον ὄργαν  
 Ξεινοκράτης ὑπὲρ ἀνθρώπων γλυκεῖαν  
 ἔσχεν
- (35). Pi. O. 8, 54 εἰ δ' ἐγὼ Μελησία ἐξ ἀγενείων  
 κῦδος ἀνέδραμον ὕμνῳ
- (36). Pi. N. 8, 19 ἴσταμαι δὴ ποσὶ κούφοις, ἀμπνέων τε πρὶν τι φάμεν.
- (37). Pi. N. 4, 93-96 οἶον αἰνέων κε Μελησίαν ξριδα στρέφοι,  
 ῥήματα πλέκων, ἀπάλαιστος ἐν λόγῳ ἔλκειν,  
 μαλακὰ μὲν φρονέων ἑσλοῖς,  
 τραχὺς δὲ παλιγκότοις ἐφεδρος.

## ÉTÉOCLE INTERPRÈTE. ACTION ET LANGAGE DANS LA SCÈNE CENTRALE DES SEPT CONTRE THÈBES D'ESCHYLE

Le point central des *Sept contre Thèbes* est la rencontre de deux déchiffrements. L'établissement par Étéocle du sens de chacun des blasons culmine à la septième porte, quand se révèle, par la seule présence de Polynice, le sens vrai de la malédiction paternelle. L'interprète ne peut plus seulement, comme lors de ses autres commentaires, anticiper sur le sort probable de l'objet déchiffré – le guerrier argien et son image –; son propre destin, fixé dans une malédiction déjà connue, mais encore mal comprise<sup>1</sup>, est cette fois défini, à son tour, sans incertitude possible<sup>2</sup>. Deux paroles se rejoignent et s'opposent; l'une calcule les issues que laisse présager l'arsenal des emblèmes, des propos ennemis : elle se réfère à des codes, militaires, théologiques, reconnus par la communauté, pour défaire par avance les prétentions argiennes; l'utilisation du passé, de la tradition, y a une fonction pratique; l'autre est héritée avec le pouvoir : la malédiction prononcée par Œdipe venant de découvrir son origine (v. 785-790)<sup>3</sup> assigne, sans contournement ni calcul possibles, un terme à l'existence de ses fils. Au déchiffrement des signes guerriers, comme action stratégique orientée vers l'avenir, succède la découverte par le héros de la nécessité de revivre les désastres anciens : la mort des frères ne fera que confirmer l'absence de tout droit à l'existence pour les descendants de Laïos (cf. les v. 653 ss., 690 s.).

Les deux lectures sont à la fois opposées, par la relation qu'elles établissent avec leur objet, et liées. Il semble bien que dans ce drame la « crise », comme conflit de normes mettant en question l'identité du sujet, naisse de leur rencontre, nécessaire dans l'action. En effet, la forme particulière, et étonnante, de l'œuvre, où l'*agôn* se déroule entièrement en l'absence de l'un des adversaires, fait que le héros doit continuer à parler pour la communauté (dont il est à la fois l'interlocuteur et le représentant), alors même que son sort l'en sépare radicalement; il est mis en présence de la catastrophe, avant qu'elle n'ait lieu, grâce à l'interprétation désormais correcte de la malédiction, tout en devant continuer à jouer le rôle qui est le sien depuis le début. La maîtrise du devenir, sa capacité à en donner une représentation claire au chœur, s'exerçait par le langage (qui visait la *πειθαρχία*, v. 244), et par une décision explicite sur ce que devrait être l'utilisation du langage, quand il substituait un discours raisonné aux cris des Thébaines (v. 181 ss.), puis raisonnait sur les cris, les paroles violentes et les images des Argiens. Elle reste sa tâche, quand bien même il n'est plus confronté à un objet extérieur, dont il pourrait disposer, mais, à travers Polynice, à une image de lui-même. Bien que son sort lui soit imposé, il lui faut

encore, comme sujet politique agissant, le commenter comme s'il était en mesure de l'objectiver.

Une interprétation des *Sept* devrait donc commencer par une mise en relation de ces deux déchiffrements, par la compréhension du sens que prend leur opposition dans l'œuvre. On tiendrait sans doute ainsi un élément décisif pour une interprétation de la tragédie attique dans son ensemble, où le langage a la double fonction d'évoquer ou de reconstruire un «ordre des choses», caché mais déjà fixé, et répétitif (et par là mythique), qui donne leur sens aux actions, et, en plus, de susciter, dans la progression du dialogue, des actions possibles et, éventuellement, des significations nouvelles, en conflit avec l'ordre dans lequel elles s'inscrivent, quand, par exemple, le sacrifice du héros fait signe vers la possibilité de s'émanciper de l'ordre contraignant qui le rend nécessaire. Sans engager ici une lecture de l'œuvre dans son ensemble, ni même de la scène centrale, on esquissera une description des deux comportements interprétatifs d'Étéocle, et de leurs contrastes, dans l'idée, toutefois, que la «condition du héros», dans cette œuvre, est moins déterminée par les contenus sémantiques auxquels il est confronté, que par la nécessité de construire, à partir d'eux, un discours valant pour la communauté.

L'étude voudrait montrer que la rhétorique d'Étéocle, loin de reproduire, comme on le croit souvent, une pratique magique du langage, pour laquelle les mots et les choses sont confondus, loin de faire directement du nom un *omen*<sup>4</sup>, utilise contre le langage magique des Argiens, comme expression directe et efficace d'un θυμός destructeur, la prise en compte du moment, plus détaché, de la représentation, avec la signification d'un concept par les mots ou les pratiques symboliques, comme moyen le plus approprié à donner au langage une emprise sur les choses.

## 1. Le conflit

Comme il serait arbitraire d'extraire d'un drame, où les énoncés ne prennent leur sens que dans une situation particulière qui, de plus, échappe en partie au langage, une *doxa* eschyléenne sur la nature du langage, deux remarques préalables sur la «crise» que l'œuvre met en scène pourront aider à situer l'objet de ce travail.

1.1. Quand, dans la série des épreuves auxquelles est soumise la capacité interprétative d'Étéocle (la malédiction, qu'il invoque dès le prologue, v. 70, puis les blasons, puis, à nouveau, la malédiction, v. 653 ss., et d'anciens rêves, v. 710 s.)<sup>5</sup>, on met l'accent sur les contenus, en les regroupant autour des pôles sémantiques opposés que sont la *polis* et le *génos*, comme semble y autoriser le déroulement de la pièce, où l'Érinée familiale surgit sur le tard pour condamner le *basileus* (voir l'étude novatrice de la scène centrale par P. Vidal-Naquet, où, pour la première fois, la matière des descriptions et des réponses d'Étéocle est mise en rapport avec le tout)<sup>6</sup>, et qu'on fait de leur contraste le trait essentiel de la condition du héros, on est amené à négliger le traitement que le langage d'Étéocle impose à de tels objets<sup>7</sup>. On parvient à des constructions sémantiques convaincantes, où l'on note la prédominance, dans les premiers blasons, de signes masculins, jusqu'au Zeus du Thébain Hyperbios, puis féminins, à partir de la Sphinx de Parthénopée. Mais la relation du déchiffrement à ce monde de signes reste à définir; or c'est, dans ce drame, la forme que prend l'action du protagoniste. Si, d'un autre côté, on envisage cette relation tout en maintenant le primat du contenu des emblèmes ou des éléments objectifs auxquels l'interprète doit répondre, on a tendance à faire directement du langage le milieu, le cadre d'un «destin» (ainsi le sort de l'Argien Étéoclos, tel que le construit son quasi-homonyme Étéocle, anticiperait celui de son déchiffreur); toute tentative

parlée d'arracher la cité aux désastres que lui imposent depuis trois générations les contradictions du *génos* échoue, tout au moins pour celui qui, dans l'œuvre, a le quasi-monopole du discours : devant parler de la Sphinx, ou d'un prophète d'Apollon, Amphiaraios, dont la présence évoque le rôle de Delphes dans l'histoire des Labdacides, Étéocle reste malgré lui rivé à son passé (voir dans ce sens l'analyse particulièrement détaillée, cohérente et argumentée du destin d'Étéocle dans le livre de F.I. Zeitlin, *Under the Sign of the Shield. Semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*, Rome, 1982). Mais à conclure ainsi à l'échec de l'interprétation menée par Étéocle («le meilleur interprète pour la défense de la ville, le pire pour lui-même», p. 48), qu'on voit s'acharner, de manière unilatérale, à exclure de la cité des signes qui, comme la Sphinx, le désignent en fait, on suggère, paradoxalement, qu'une interprétation meilleure, non-catastrophique, et donc qu'une solution étaient possibles, comme si la crise n'était finalement pas nécessaire. Étéocle resterait malgré lui enfermé dans sa situation particulière initiale<sup>8</sup>. Mais s'il est évident qu'il parle en fonction de son passé, plus ou moins consciemment, on ne peut effacer de son discours l'effort d'abolir ce qui grève depuis longtemps l'histoire de sa ville (comme le montre la volonté de transformer, dans le prologue, la malédiction de son père en force protectrice) : la situation particulière du roi est à la fois reconnue par lui, même imparfaitement, et mise à distance dans l'exigence que Thèbes se libère des catastrophes familiales, que s'établisse une relation politique de la cité à son histoire (c'est-à-dire garantissant sa survie). Or comme la ville est, malgré tout, bien sauvée, la crise ne peut être rapportée au seul passé, qui reste particulier, mais doit s'inscrire dans la tension vers son dépassement, dans l'effort, en partie réussi, de dégager une valeur universelle (pour la communauté) d'une histoire familiale monstrueuse. On posera même, par hypothèse, pour tester une unité possible de l'œuvre, que cette déviance initiale est la condition d'une telle universalisation, non comme résultat de l'action, qui, avec la mort des rois et l'incompréhension des Thébains<sup>9</sup>, reste aussi négative, mais comme représentation, par le sens utopique que prend sur scène l'effondrement d'Étéocle (cf. ci-dessous en 3.3. et 3.4.).

Le langage n'a pas pour seule fonction d'enchaîner indéfiniment au mythe par le jeu des signifiants : il ouvre simultanément l'espace de la communication à l'utopie d'une relation libérée du mythe (utopie immédiatement recouverte, quand l'action d'Étéocle est jugée selon les critères admis). Est alors «tragique», c'est-à-dire déploie une contradiction nécessaire<sup>10</sup>, la condition dans laquelle le sujet agissant doit témoigner d'une telle possibilité : Étéocle n'actualise sa fonction de *basileus* qu'au prix d'une transgression accrue des règles sociales, dans le fratricide (v. 681 s., 694). Une telle crise est proprement «dramatique», c'est-à-dire ne se laisse pas réduire à la manifestation d'un contenu, comme la crise idéologique de la cité, prise entre l'archaïque et le nouveau, le *génos* et la *polis*<sup>11</sup>, ou, à un autre niveau, la contradiction logique de la nécessité et de la liberté, puisqu'y est bien mise en jeu l'identité du protagoniste, et par là la possibilité que quelqu'un, un sujet quelconque – représenté dans la fiction par celui qui doit décider, au sens de séparer, faire le départ, entre les possibles – donne un sens valant pour lui et pour autrui aux constructions conceptuelles et idéologiques générales (théologiques, politiques, etc.) dont il doit se servir pour comprendre ce qui lui arrive et pour parler.

Avec la révélation tardive du sens vrai de la malédiction, Étéocle est confronté à une identité intenable : il doit disparaître et, dans la double mort, est rendu identique à son double négatif, le frère «injuste» (v. 665-667) qu'il avait banni de Thèbes (v. 637 s.). Les six premiers Argiens se laissaient réduire au moyen de constructions schématiques (les maximes de la théologie ou de la morale civique livraient leur vraie nature), sans que la position du *basileus*, au regard infatigable (v. 3), en soit affectée,

dans une relation qui était donc, au sens propre, «théorique» : aucune communication véritable ne s'instaurait entre Étéocle et eux ; à la septième porte, au contraire, Polynice a beau être réfuté, il reste irréductible et impose, comme double, une communication négative, dans le duel. Le sujet ne se connaît que dans cette relation à un autre lui-même, relation d'identité, dans la filiation et le combat, et d'égalité, dans le partage équitable du patrimoine (chacun possédant la terre que recouvre son corps, v. 632, 907, cf. ci-dessous en 3.3.), quand bien même les «attributs» de chacun, que peut décliner un langage articulé, sont contraires.

1.2. La crise vient de ce que cette contradiction interne au sujet apparaît, dans la fiction, comme la condition mise par les dieux au salut de Thèbes. L'existence d'Étéocle ne se replie pas, devant la découverte du désastre, dans un drame privé. On opposera en effet à l'opinion dominante, qui s'appuie sur l'absence de toute mention explicite dans les mots du texte d'un lien causal entre la mort d'Étéocle et la victoire thébaine<sup>12</sup> – comme si le rappel d'un tel lien devait entrer dans le propos du messager, qui annonce les deux issues du combat, ou du chœur, qui hésite entre deux réactions – pour enlever toute portée politique à la décision d'Étéocle (qu'entraînerait désormais la violence de l'Érinie familiale), le fait qu'en accord avec la logique de l'appariement des autres guerriers, seul Étéocle était militairement en mesure de contrer Polynice (sinon toute la scène est vaine) ; Thèbes, de plus, n'est pas menacée par un assaut général, qu'il s'agirait d'arrêter le mieux possible, mais bien sept fois, à chacune de ses portes. En décidant de combattre Polynice (ou, plutôt, en n'y renonçant pas)<sup>13</sup>, Étéocle parachève son système de défense. L'annonce de cette résolution s'efforce, de plus, de maintenir le mode de communication publique qu'Étéocle avait imposé au chœur dans l'épisode précédent : de même qu'il a réprimé les cris des Thébaines (v. 181 ss.), il interrompt le gémissément que fait naître en lui le nom du septième assaillant (v. 653-655), précisément pour que la ville ne soit pas, comme avant, livrée aux cris (v. 656)<sup>14</sup>. Même si la situation est l'effet d'une action de l'Érinie, le point de vue du protagoniste tente de rester politique. Mais la contradiction qu'il essaie de masquer en raisonnant sur les données d'une situation qui est déjà contraignante devient manifeste quand, après le septième monologue, le chœur, au lieu de chanter, réplique qu'il ne voit dans son argumentation qu'un délire (comme la plupart des interprètes modernes)<sup>15</sup>, et lui demande, au nom des valeurs politiques et religieuses communes, de revenir sur sa décision. Il apparaît ainsi que ces valeurs ne peuvent légitimer l'acte par lequel est préservée l'existence concrète de l'espace où elles s'appliquent et dont elles sont censées maintenir la cohésion. Au refus du chœur que Thèbes soit souillée par le sang du fratricide (v. 681 s., 694), le *basileus* oppose bien une valeur politique, l'*aretè* de l'hoplite (v. 683-685, 704, 717)<sup>16</sup>, mais détournée de sa finalité : il y recourt non directement pour le bien de la communauté, qui sera sauvée, mais polluée, mais en raison d'un acharnement divin (v. 689-691, 695-697, 702-704, 719), d'un abandon de la part des dieux auxquels il avait demandé de protéger leur ville (v. 69 ss., 295 ss.). En tendant vers un tel conflit, où la liberté de Thèbes (v. 74, 793) devient l'effet d'une transgression, il semble que la pièce problématisait la possibilité de concevoir de manière politique, selon le sens que les termes politiques prennent dans le langage ordinaire, les relations existant entre le roi et le citoyen, et de la communauté à elle-même. Le fondement de la relation ultime, le dernier duel, qui, au moment décisif, arrache la ville au danger de la servitude, ne se laisse pas atteindre du point de vue qui a prévalu jusque-là, orienté d'après des valeurs exclusivement politiques, dont le chœur pouvait reconnaître la légitimité.

Mais il serait trop rapide de conclure à l'effondrement de ces valeurs, à l'idée que le poète tragique en dénoncerait l'insuffisance au nom d'une réalité plus

fondamentale comme le destin<sup>17</sup>. Le mouvement de l'œuvre semble bien être inverse : le comportement du personnage central montre plutôt la tentative d'opposer à une logique de l'appartenance, comme relation sociale immédiate – qui s'exprime soit dans l'invocation lyrique du passé mythique de la ville, dans la parodos, soit dans la contre-image qu'en donne la mobilisation d'éléments appartenant au passé collectif avec la fabrication des blasons, ou même dans le gémissement d'Étéocle –, celle de la médiation, comme moyen de construire des significations communes, jusque dans l'opposition finale avec lui-même (v. 656-676). L'œuvre, comme progression, et échec, de cette tentative (puisqu'Étéocle, en succombant, ne fait qu'appartenir à l'histoire de sa famille, et qu'il n'est pas compris du chœur quand il essaie de la dépasser), ne débouche pas sur une représentation arrêtée de l'espace politique comme formant un «tout» dont la cohérence, ou la fracture, rendrait, après coup, les événements intelligibles<sup>18</sup>; elle est plutôt le lieu d'un mouvement indécis, d'une recomposition et d'une dissolution simultanées de la relation primitive d'appartenance, dans l'accomplissement de la malédiction et dans la valeur que lui donne Étéocle. Une analyse du déchiffrement doit sans doute en situer les résultats dans un tel mouvement.

## 2. La représentation

On ne décrira pas ici l'enchaînement des emblèmes et des répliques; ne seront présentés, sommairement, que les éléments essentiels de la situation de déchiffrement. Partir de la série des blasons telle qu'elle nous est donnée, pour tenter d'en organiser la matière foisonnante, serait sans doute erroné : l'existence de la série dans la description qu'en propose le messager est la conséquence de décisions dramatiques justifiées dans l'œuvre par les personnages (v. 66-68, 282-286); elle est également inséparable de la décision de déchiffrer les signes. Mieux vaut donc remonter au point de vue qui a suscité l'objet qu'affronte Étéocle.

2.1. Les sept assaillants apparaissent sous deux aspects contraires, nocturne et diurne. Dans le premier cas, ils forment une masse anonyme et indistincte autour d'un taureau sacrifié (v. 42-56) : les différences entre leurs histoires individuelles s'annulent dans une détermination commune, où s'annule également la différence entre la vie et la mort – ils prêtent le serment de ravager Thèbes ou d'y mourir (v. 46 ss.); l'absence de relation lyrique à leur propre vie («il n'y avait aucune plainte dans leur bouche», v. 51) les assimile au fer (v. 52) et, comme le signale la métaphore, à la force pure du *neikos* qui détruira la race d'Œdipe (le fer chalybe de la malédiction, v. 727 ss., 788 ss.). À l'inverse, le jour, dans le déploiement autour de la ville, abondent les marques distinctives, comme la lune, «prince des astres, œil de la nuit», sur le bouclier de Tydée (v. 389). L'alternative du serment est désarticulée en affirmations séparées : Parthénopée jure, dans les mêmes termes, de ravager Thèbes (v. 531), tandis qu'Amphiaraos s'attend à enrichir son sol (v. 587). Les blasons figurent des menaces différentes, et chaque fois totales.

Le contraste entre les deux présentations, avec la fusion puis la différenciation, interdit d'envisager la série des sept immédiatement comme une longue «phrase», comme un texte dont le sens résulterait de la combinaison de ses éléments, et dont le déroulement symbolique rythmerait la progression dramatique de la scène. Sous des visages changeants est chaque fois représentée la même force négative. Étéocle est confronté sept fois au même danger : ce n'est que secondairement que le contenu des emblèmes ou des propos, pris isolément ou dans leur succession, donne au conflit une valeur symbolique. Un blason n'est, de fait, pas à proprement parler un symbole



(cf. G. Mounin, «Le blason», *Introduction à la sémiotique*, Paris, 1970, p. 110) : il ne représente pas un concept (la nuit, un guerrier, etc.), mais une intention guerrière (il sert de marque distinctive, comme pour Tydée, ou est un élément de l'action, par la frayeur qu'il cherche à inspirer, ou rappelle l'histoire personnelle de celui qui le porte ; cf. les distinctions, un peu rigides pour les *Sept*, établies par G.H. Chase, *The Shield Devices of the Greeks in Art and Literature*)<sup>19</sup>.

En outre, le déploiement en série est commandé non par une logique propre au camp argien, mais par la forme de la ville (par tirage au sort selon un ordre donné des portes). Le schéma de base de la «communication» entre Argos et Thèbes comporte trois éléments : une unité d'intention – le θυμός argien comme principe de désordre – est transmise à la conscience unique qui réside «à la poupe de la cité», Étéocle (v. 2), en étant comme diffractée en une suite de formes variées par la grille que constitue le rempart interrompu sept fois. L'interprétation des paroles et des blasons argiens consistera, pour le regard central, à renvoyer chaque image à son identité première, au non-être de son origine nocturne. La mort qu'Étéocle leur prédit ne fait que réaliser leur indifférence devant la vie.

2.2. Le mode de transmission n'est cependant pas directement visuel ; le déchiffrement accompli par Étéocle aura d'abord pour objet les mots des sept récits. Mais ce langage se donne explicitement pour idéal la transparence. Le regard du messenger relaie au-delà des murs celui du roi («je suis moi-même observateur des événements», v. 41) : il échappe, comme lui (cf. le v. 3), à l'alternance du jour et de la nuit en produisant la même clarté du discours (σαφήνεια λόγου, v. 67) dans ses présentations nocturnes (v. 39-56) et diurnes (la scène centrale) des préparatifs argiens. Les mots articulés s'opposent aux messagers physiques de l'assaut que sont la poussière, l'écume des chevaux répandue sur les champs (v. 60 s.), et le cri de l'être monstrueux qu'est «la vague terrestre de l'armée» (v. 64). Si, dans la parodos, de tels signes paraissent au chœur à la fois «clairs» et «véridiques» (... σαφής ἔντυμος ἄγγελος, v. 82), leur rapport immédiat à la chose interdit toute connaissance comme représentation : le vacarme argien se redouble dans le lyrisme du chœur, la relation est mimétique. La «clarté» du message inarticulé trouve son corrélat dans une confusion des perceptions : «je vois le bruit» (κτύπον δέδορκα, v. 103), tandis que la visualisation que produit la transparence des récits est rapportée à la stabilité d'une conscience toujours identique à elle-même, à la permanence du regard : «je suis moi-même l'observateur des événements», v. 41 ; «et j'aurai, pour la suite, un œil fidèle, qui scrute le jour», v. 66 s.<sup>20</sup> ; elle permet une relation technique à l'objet («connaissant par la clarté du discours ce qui a lieu hors des portes, tu resteras sans dommage», v. 67 s., cf. v. 38). La violence est déjà neutralisée dans cette objectivation. Il n'y aura de conflit véritable dans l'œuvre que lorsque cette «conscience de soi» s'avérera illusoire, quand Étéocle sera confronté à lui-même comme à un objet extérieur, dans la figure de Polynice<sup>21</sup>.

2.3. La présentation des guerriers argiens dans les discours correspond donc à une stratégie. La description peut certes transporter au cœur de la ville la panique que chaque image vise à imposer aux portes, comme le montrent les réactions lyriques des Thébaines aux six premiers rapports ; mais cet effet est contré dans le dispositif qu'Étéocle met en place dès le début : il annonce qu'il construira son système de défense «avant que les discours aux grondements rapides» des messagers «n'enflamment la ville» (v. 286)<sup>22</sup>, comme si les descriptions méthodiques de l'espion pouvaient réaliser le défi de Capanée, incendier Thèbes (v. 434). Il cherche précisément à éviter que l'écoute ne s'attache qu'à l'objet, nécessairement menaçant, et fait pour cela correspondre à la forme arrêtée de la communication, qui renvoie à

une perception maîtrisée, un système également fixé, la série des défenseurs (qui, à l'inverse des Argiens, est dépourvue d'éclat : chacun incarne l'ordre des valeurs civiques). Est rappelée par là la dépendance de chaque élément de la série argienne, aussi violent et destructeur soit-il par lui-même, vis-à-vis du point de vue thébain : la série suit la forme de la ville, et chaque «tableau» sert, comme tel, à renforcer Thèbes. Dans ce dispositif on ne voit pas seulement, selon une idée admise de l'«Ancienne Tragédie»<sup>23</sup>, un personnage confronté à une situation changeante que lui rapporterait le second acteur (sans qu'un troisième acteur vienne encore créer l'occasion d'un dialogue véritable) : les images argiennes, avec chaque fois l'affirmation de la différence, que ce soit, à l'intérieur même du camp argien, par rapport aux autres, ou bien contre l'ordre des dieux olympiens, ou de la ville, sont suscitées par la nécessité d'échapper à la différence. Le caractère «épique» des récits a une origine dramatique; le narrateur n'est pas neutre.

Il y a ainsi convergence entre la forme de la ville ou des discours et l'individualité revendiquée par chaque Argien. On a sept portraits, fortement typés. Mais, par sa représentation dans le langage, l'individu change de statut. Les manifestations bigarrées de la puissance, la diversité immédiate que produisent les parures ou les histoires personnelles (l'exil de Tydée et de Polynice, la machination contre Amphiaraios, le voyage de Parthénopée, etc.) traduisent une intention unique, que met en scène la conjuration nocturne du début. Les combattants n'ont pas par eux-mêmes l'identité définie des héros homériques que détaille Hélène, dans le contre-modèle épique qu'est la teichoscopia du chant III de l'*Iliade*; ils ont leur origine dans cette masse compacte. C'est en devenant objet d'une description entreprise dans l'intérêt de la ville qu'ils se distinguent effectivement les uns des autres, comme dans l'épopée, car le langage permet que leurs propos, leurs écus ne soient plus perçus selon l'effet qu'ils visent, et qui est toujours le même, le *phobos*, mais dans leur matérialité chaque fois particulière. Se développe alors, d'un guerrier à l'autre, le jeu infini de la différence spécifique; aucun n'est réductible aux autres. On peut dire, en termes abstraits, que l'individualité des assaillants résulte de la socialisation qui leur est imposée quand ils deviennent l'objet d'un langage articulé et autorisé, venant dans l'œuvre se substituer aux cris et au lyrisme spontané du chœur. Leurs traits particuliers sont désormais identifiables. Mais il est clair que cette construction dans le récit des différences et des individus s'oppose déjà à ce vers quoi tend leur présence sous les murs. Les menaces deviennent des faits dûment établis, créant un *xaipós* qu'Étéocle doit saisir (cf. les injonctions du messager en 65 et 650 ss.). Le visible change donc de nature selon qu'il est produit dans le blason, ou décrit. Les emblèmes, comme «tromperie» (cf. le § 16 de l'*Éloge d'Hélène* de Gorgias, sur les parures militaires), substituent aux choses des images du passé ou des projections du futur (ainsi sur le troisième bouclier), comme si elles étaient présentes; les récits du messager en font des choses au même titre que les caractéristiques naturelles des guerriers (taille, apparence, etc.; la même réduction atteint les paroles). L'insistance mise à décrire la fabrication des images (avec l'or des lettres, v. 434, ou des figures, v. 644, l'orfèverie, v. 491-496, l'appareillage, v. 541 s., 643) en neutralise l'effet. Elles apparaissent dans leur réalité d'arrangements artificiels.

Mais, plus profondément, la stabilisation épique que la vision impose aux formes dote les guerriers d'une identité qui les détruit. Au lieu d'agir, les images deviennent objets d'un discours qui les dépasse (la réplique d'Étéocle consistera, on le verra, à actualiser cette contradiction). À partir du moment où les formes, comme Typhée, la Sphinx ou Dikè, sont nommées, l'emblème devient réellement symbolique. La relation avec l'objet représenté est thématifiée (il en va de même pour les

paroles : en défiant la foudre de Zeus, v. 430, Capanée, pour peu qu'on cite sa phrase, peut se voir opposer une représentation plus juste de ce qu'est l'arme du dieu). Des mots comme «Typhée», ou «foudre» appartiennent à des discours généraux (théogoniques ou physiques) qui possèdent un sens en dehors de la situation où ils sont utilisés. Si les blasons, devenus symboles, en sont l'écho, les marques distinctives des guerriers sont alors interprétables d'un point de vue général, qui nie ainsi chaque individualité. Face au langage argien, construit uniquement en fonction de l'effet, le langage «clair» du messager rend possible une seconde visualisation; il n'est pas seulement transparent, fidèle; en nommant, il fait apparaître des concepts derrière les images. Or le moment «neutre» de la conceptualisation est lui-même stratégique et destructeur (cf. ci-dessous en 3.).

2.4. C'est à ce stade, seulement, que l'on est fondé à considérer la série des blasons, assimilés désormais à des symboles, comme un ensemble de représentations, organisé d'une manière ou d'une autre<sup>24</sup>. Les concepts, produits par la désignation, sont susceptibles de recevoir plusieurs interprétations. La séquence des images autorise à les relier linéairement, même si l'interprète représenté dans la fiction n'adopte pas un tel point de vue, puisqu'il répond au coup par coup. Un autre regard, du spectateur ou du lecteur, double alors le sien; articulant les effets symboliques résultant des descriptions en l'équivalent d'un récit, il confère à l'objet une valeur générale que le personnage n'est pas en mesure d'intégrer. Les études récentes de P. Vidal-Naquet et F.I. Zeitlin ont pour la première fois mis l'accent sur l'opposition de ces deux regards, qui est effectivement un élément du drame, puisque l'action est comme dédoublée, son déroulement étant perçu dans deux perspectives différentes. Mais si l'on voit dans ce contraste un conflit entre la «réalité» et l'«illusion», puisque l'objet à interpréter serait d'abord le symbole du destin d'Étéocle (s'y dessinerait en effet l'image d'un passé qui l'enchaîne, avec notamment la Sphinx, puis la malédiction paternelle dans le septième bouclier)<sup>25</sup>, alors qu'il croit, en interprétant, préparer l'avenir immédiat de Thèbes, on prend, quant au sens de l'œuvre, une décision critiquable. C'est sur ce point que l'on se démarquera ici des deux lectures citées. En effet, l'objet que l'on crédite d'une valeur de vérité, la galerie des portraits comme récit mythique englobant son interprète sans qu'il le sache, n'est pas directement présent dans l'œuvre (comme il pourrait l'être dans un récit épique), mais, comme on l'a vu, relève d'un point de vue et a en tant que tel une fonction stratégique. S'il est vrai que les motifs s'entrelacent de manière à évoquer le sort du protagoniste, sa dépendance par rapport au passé, il ne s'agit là, vu le mode de constitution de la série dans la fiction, que d'effets partiels, indiquant selon quelle logique le devenir se déroule dans la tragédie (comme retour cyclique de la catastrophe). Comme ce «récit» ne peut être ni continu ni complet, puisqu'on a bien sept scènes où se joue chaque fois l'avenir de Thèbes, il est sans doute plus juste de comprendre la juxtaposition des deux regards – celui du personnage, dont les interventions s'inscrivent dans une durée discontinue, et celui de l'interprète-spectateur, qui, du dehors, relie les images entre elles – comme une tension entre deux manières de poser la réalité : le champ de l'action, d'un côté, recouvre un ordre déjà donné, mais d'abord caché; la succession des images peut en symboliser l'apparition progressive, tant par son contenu – dont certains traits évoquent le sort d'Étéocle – que, surtout, par sa forme, qui tend à produire l'effet d'un système clos, même si aucune construction ne peut en épuiser les éléments. Mais il reste également ouvert, soumis à la pratique, à la logique de la question «héroïque» telle que l'avait isolée B. Snell pour la tragédie, τί δρώω;<sup>26</sup> Or c'est par cette «décision» que l'ordre symbolique devient effectif. Cette tension est elle-même thématisée dans l'œuvre, à un autre plan, où se joue le sort de la cité et non celui du héros seulement, quand Étéocle analyse les mythes embryonnaires qui s'offrent en spectacle à chaque porte

pour les surmonter et, en même temps, les utiliser au profit de la ville. Même s'il échoue, quant à lui, puisqu'il ne peut écarter la malédiction, l'œuvre reste le spectacle de ce conflit, et ne se résorbe pas dans la «réalité» du mythe, dans la prégnance d'un contenu.

Si l'on s'arrête, momentanément, aux traits qui suggèrent une articulation des images entre elles (indépendamment donc du point de vue qui les fait décrire dans le drame), on reconnaît d'abord une progression diachronique, où à une nuit «originelle» (pour Tydée; la nuit, comme origine négative, venant s'opposer à l'origine terrestre d'une cité autochtone, selon le contraste entre les deux principes, positif et négatif, Gè et Nux, que thématise le début de la *Théogonie*) succède la victoire de Zeus contre Typhée (avec Hippomédon et Hyperbios), puis, dans un temps humain, le massacre des Thébains par la Sphinx (Parthénopée) et enfin l'exil de Polynice. Le tout symboliserait un retour du passé, la relation diachronique, implicite dans l'identification de Tydée avec l'«œil de la nuit», étant confirmée et redoublée dans l'enchaînement temporel des significations. Mais les modèles de lecture peuvent être multiples. Se dessinent des sous-ensembles avec leur logique (temporelle) propre, quand, par exemple, au guerrier nocturne et prométhéen de Capanée (l'homme nu porte-feu) succède l'hoplite d'Étéoclos, et, de manière analogue, au monstre de la théogonie, Typhée, le monstre plus récent de l'histoire thébaine, la Sphinx. Il est alors difficile d'intégrer l'ensemble des traits<sup>27</sup>; la série s'organise selon des schémas multiples et partiels; l'image n'était pas destinée à entrer dans une chaîne signifiante, elle garde toujours son caractère unique et total (menaçant chaque fois Thèbes dans sa totalité). Toute tentative de construction globale, de ce point de vue, est donc caduque, comme le signale déjà la «case vide» qu'est le bouclier blanc d'Amphiaraos; elle rappelle que tout blason vaut, au départ, tous les autres. L'ensemble n'est ainsi pas constitué sur un mode symbolique – où s'interpénètrent l'idée (ici, le retour du passé, la forme mythique du devenir, comme cycle) et le concret – mais plutôt comme allégorie, où chaque élément représente le tout. Derrière la chaîne symbolique des expressions variées, comme effet de la vision thébaine, pointe toujours la même notion, la radicalité du *neikos*.

Le «mythe» argien, de la nuit à Dikè, s'organise selon la ligne des remparts (même si l'ordre des portes, dans l'œuvre, n'est pas strictement géographique, c'est bien la progression jusqu'à la porte «Septième» qui ordonne les guerriers), et donne comme une image négative de la ville, où la Dikè olympienne est rattachée aux forces chthoniennes du désordre. Mais, fragmentaire et discontinu, il ne coïncide pas avec l'ensemble de la série (les boucliers II. et III. ne trouvent pas leur place dans un tel enchaînement diachronique). Si, d'autre part, prise en elle-même la totalité des blasons semble manifester une organisation, celle-ci ne «tient» qu'en ce qu'y figure, avec le bouclier vide d'Amphiaraos, la négation de toute intégration. On a, apparemment, sur un cercle, tout d'abord un ensemble de I. à VI., où l'éclat des astres, dans I., est comme dénoncé par la blancheur neutre de VI. (c'est la couleur du bouclier argien, v. 90). Ces deux extrêmes encadrent deux couples antithétiques, deux guerriers (nocturne et primitif / diurne et civilisé), puis deux monstres (primitif / récent). Le septième blason reprend des éléments des autres : l'hoplite de III., la figure féminine de V., mais «civilisée», mais reste isolé, sans *hybris* apparente (cf. ci-dessous, 2.5.). Il est olympien, avec Dikè, quand les autres sont chthoniens, I., II., IV., V., ou défient l'Olympe, avec l'inscription de III., contre Arès. La série de I. à V. a son antithèse en VII., mais le contraste est nié, et neutralisé par le vide de VI. La forme «mythique» que l'organisation spatiale de la cité, avec le rempart, impose au chaos argien apparaît dans la structure circulaire du tout; mais, comme il ne s'agit que d'une antithèse de la ville, l'ensemble symbolique n'est pas régi par un principe propre, et porte la marque de son inconsistance.

Quand on donne à la suite des boucliers la finalité d'un destin, on n'interprète donc pas un donné, mais l'artefact que produit la volonté de défendre la ville. A repérer directement dans la progression du «texte» argien la marche de l'Érinie, on oublie la manière dont il s'est constitué (progression qu'il faut distinguer de celle des guerriers, fixée par le tirage au sort, et donc bien par les dieux, cf. les v. 800 s.). En effet, si des signes du destin d'Étéocle apparaissent dans les descriptions (ou dans les discours qui y répondent; ainsi le duel du vers 478 «annonce» ceux des vers 681, 863, 921, 959, pour les deux frères), l'objectivation de la violence argienne par le langage laisse toujours ouverte la possibilité d'un traitement technique, distant, du contenu des messages. Étéocle est sourd aux mots qui le désignent en fait, précisément parce qu'il tient, contre la panique que crée une relation immédiate, à préserver un espace pour l'action. Un tel point de vue lui donne encore la possibilité de traiter (ne serait-ce que formellement) son destin, une fois dévoilé, à la septième porte, sur le même mode, comme réalité objective, quand bien même il n'y a plus rien à décider – se découvre là la dimension utopique de la scène, souvent ignorée.

2.5. Les portraits créent des figures individuelles, dont l'essence pourra être dégagée après coup, par une décision qui isole le trait le plus significatif de l'individu (cf. ci-dessous). Dans sa forme, déjà, la description organise les éléments choisis (apparence, paroles, gestes, emblèmes, etc.), et relie, ou hiérarchise, les guerriers (ainsi Capanée est «un autre géant, plus grand que celui dont j'ai parlé auparavant», v. 424 s.; les inscriptions des second et troisième boucliers sont reliées au vers 468). Cependant, par-delà cette différenciation, la comparaison des tableaux (surtout des cinq premiers) fait apparaître une mobilité des traits distinctifs, qui se retrouvent d'un guerrier à l'autre et changent de registre. La matière «épique» ne s'ordonne pas, mais, dans le mouvement de ces échanges, présente la même indistinction que le groupe nocturne. En ce sens, les réactions lyriques du chœur, où se mêlent les perceptions (cf. le v. 103), où se confondent les figures (il redoute les paroles orgueilleuses des Argiens, dans la strophe qui suit la troisième présentation, alors que le troisième guerrier est resté muet, contrairement aux deux premiers), sont adéquates à leur objet, même si elles interdisent toute riposte. A suivre le développement d'un motif dans l'ensemble des récits, on voit en effet se neutraliser les contrastes qui lors d'un tableau servaient à caractériser une figure. Ainsi, en contenant, dans des voltes, l'élan de ses chevaux impatients de se jeter contre les portes (v. 461 s.), Étéoclos donne une forme maîtrisée à l'impatience de Tydée, comparé à un cheval piaffant avant la course (v. 393); la violence animale du premier guerrier se reporte sur des animaux réels, qui, comme lui, grondent (v. 461), mais sur un mode humain (avec les syrinx du v. 463), tandis que la force devient savoir-faire technique (le bouclier, de même, représente une réussite militaire). Avec le quatrième bouclier, le cri de Tydée est comme représenté dans la bouche de Typhée; est ainsi transformé, mais aussi recueilli, et visualisé, par un travail également technique (v. 491 s.), le langage inarticulé qu'Étéoclos laissait à ses bêtes : Hippomédon fait «tournoyer» son écu (v. 490), et non plus un attelage (v. 462); mais son nom («qui dirige les chevaux») rappelle l'activité du guerrier précédent. Les deux Argiens (III. et IV.) actualisent différemment, parfois de manière discordante, les virtualités contenues dans la matrice qu'est le portrait de Tydée<sup>28</sup>, comme la tonique d'une gamme<sup>29</sup>.

On pourrait multiplier de telles observations, sans être jamais exhaustif. La lecture d'une telle scène est en effet ouverte; elle n'a pas à construire un sens cohérent, dont chaque trait observé serait un élément partiel. A l'inverse, la foule des «déplacements» opérés d'un tableau à l'autre signale une identité profonde entre les individualités qui émergent provisoirement des différentes descriptions. Ce sont

autant de configurations précaires et parfois opposées entre elles que suscite une même réalité négative. Le visible, comme lieu de la différenciation, des contours, rend manifeste dans une redistribution permanente des différences la nature première, indistincte, des agressions.

La mise à distance opérée par le langage «clair» du messenger résultait d'une opposition stricte entre l'ouïe, comme perception immédiate suscitant la panique, et la vue, comme condition de la représentation et du discours. Or, du côté argien la hiérarchie est inversée. La menace est d'abord orale (cf. le v. 500, pour le guerrier central de la série : «Panique déjà se vante devant les portes»)<sup>30</sup>. Elle se déploie dans une gradation allant du cri inarticulé de Tydée (v. 377 s., 381; c'est le premier trait retenu par le messenger, il conclut également le tableau, v. 392), qu'accompagnent les cloches «sonnant l'effroi» sous son bouclier (v. 386), aux défis adressés aux dieux, à la ville ou à Étéocle. L'image des emblèmes ne se donne pas comme un objet, mais plutôt comme le prolongement de la voix, dans une dépendance du visible par rapport au sonore. Ainsi la bouche ouverte du Typhée d'Hippomédon, entourée d'un entrelacs de serpents (v. 493-496) figure, après coup, Tydée «criant comme un serpent qui siffle à midi» (v. 381); la relation avec le son est signalée dans l'organisation même du portrait, où la notation «et lui-même hurlait» (v. 497) suit juste la description de l'écu (Verrall rappelle avec raison le modèle hésiodique des voix s'élançant des cent têtes du monstre, *Théogonie*, v. 829 s.)<sup>31</sup>: inversement, le bouclier de Tydée, muni de cloches, est déjà sonore (v. 385 s.). Les devises, à la fois images et cris ou paroles des caractères écrits, rassemblent les deux domaines (v. 434, 468; cf. 646, pour la Dikè de Polynice, qui parle tout autant que les lettres de l'inscription).

Le blason, avec ou sans devise, pourrait ainsi être compris comme la traduction visible d'une violence orale. Le point de vue thébain privilégie nécessairement le résultat de ce passage, en relevant dans chaque image, comme forme définie et arrêtée du θυμός ennemi – et donc en contradiction avec le mouvement hybristique qu'elle exprime –, les raisons d'une condamnation chaque fois appropriée; mais, à l'origine, se matérialise dans la variété des emblèmes un même *impetus* invisible.

Mais la série, malgré le substrat commun aux différences, n'est pas homogène puisque s'y affirme par deux fois le refus de la relation entre l'image et la violence. Amphiaraos, tout d'abord, dénonce dans les emblèmes une apparence trompeuse (v. 592) : les blasons sont rabattus, mais négativement cette fois, sur les paroles qui les accompagnent (cf. le «commentaire» d'Étéocle au vers 612). Sans rejeter la figuration, Polynice, de son côté, offre un blason dépourvu de toute violence, qui rompt avec le ton des cinq autres («on y voit un homme d'or en armes, que conduit une femme, guide mesuré», v. 644 s.). Mais, dans les deux cas, l'opposition avec l'*hybris* des images se neutralise. L'absence d'emblème, que motive une critique juste de l'entreprise argienne, se rattache, chez Amphiaraos, à une pure parole qui, même si elle manie des concepts, ne peut être qu'expression emportée et presque lyrique. Le devin, qu'un serment lie aux autres, ne peut que dire la réalité, sans rien décider (la contradiction se redouble quand il refuse l'apparence au nom d'une valeur héroïque, être le meilleur, v. 592, alors qu'il s'exclut lui-même du combat en raison de sa condamnation de l'*hybris* argienne, v. 615-618)<sup>32</sup>. Quant à la devise équilibrée de Polynice (avec la justice comme retour), elle a la violence d'une expression séparée de sa signification réelle; l'ordre qu'elle vise a sa réalité dans la démesure des cinq premiers assaillants. Avec Amphiaraos sont mises en scène les insuffisances d'un point de vue abstrait, que la mantique assure de sa justesse et impose à l'individu; Polynice rend manifestes les contradictions d'une conception

privée du droit. Le savoir de l'un et les valeurs de l'autre apparaissent alors comme la forme la plus élaborée de la menace. Ils produisent un langage immédiatement compréhensible, puisqu'il utilise des notions générales – alors que les autres se voient condamnés dès qu'on les envisage d'un point de vue général, cf. en 2.3. et 3.2. –, mais, que leur relation à l'entreprise soit positive ou négative, ce langage ne renvoie, par défaut, qu'à une action violente. Si Étéocle peut, d'une certaine manière, se reconnaître dans le devin, de même qu'il doit, comme Polynice, invoquer l'ordre olympien dont relève Dikè, il désigne en dénonçant l'alliance du «juste» et des criminels (v. 599 s.), ou la mise à mal du pays au nom de la justice (v. 668), l'espace où un tel langage pourrait faire sens, où il échapperait au θυμός comme principe de désordre, à savoir l'espace politique, où la relation prime sur la qualité propre des membres de la communauté.

Pour résumer, la relation entre le sonore et le visible qu'instaure l'héraldique argienne inverse la norme : au lieu que le langage s'appuie sur les objets perçus, ici la force du cri est figurée dans un langage d'images, que le point de vue «naïf» (épique) du messenger traite comme des choses. La matière des sept scènes n'est donc pas ordonnée selon un principe qui lui soit propre, par une relation visible : surgissant d'un substrat unique et non représentable, elle est mouvante et toujours identique. La lecture d'Étéocle s'appuie sur les différences visibles, détaillées dans le temps des récits; mais elle dépassera aussi le «voile des apparences» épiques pour retrouver, contre les guerriers, leur violence initiale; seulement, cette action, destructrice à son tour, emploiera comme moyen le moment de la vision, reconnu comme tel.

### 3. L'interprétation

3.1. La première réplique d'Étéocle, contre Tydée, donne le ton de sa rhétorique. S'y trouvent clairement détaillés les moments de sa démarche. Le rejet de la violence verbale et ornementale et la construction, au moyen de l'interprétation, d'un avenir possible semblent relever de deux évaluations opposées du langage : d'un côté, les signes sont déclarés inefficaces, ils ne peuvent «faire des blessures, les aigrettes et les cloches ne mordent pas sans la lance» (v. 398 s.); mais, à l'inverse, la nuit figurée sur le blason pourrait annoncer le trépas du guerrier. Les deux signes, l'emblème et la nuit, sont en fait de natures différentes. L'un vise un effet militaire, tandis que l'autre, devenu mot («cette nuit que tu dis...», v. 400), renvoie à un concept. Il n'existe que par le récit. Quant à leurs efficacités, refusées ou construites, elles sont de types opposés. L'emblème utilise une image, empruntée indifféremment au passé, au présent ou au futur, en fonction de l'effet qu'elle ne peut manquer d'avoir dans l'avenir, d'où la réponse d'Étéocle : «la parure d'un guerrier ne saurait me faire trembler» (v. 397), qui sépare la matière du signe de l'action. Cette matière, toutefois, devient pertinente si on y voit non plus la cause d'un comportement à venir, chez autrui, mais le rappel de ce qu'est en fait celui qui la donne à voir, dans une relation de soi à soi (αὐτὸς καθ' αὐτοῦ, v. 406). L'image ne décide plus du futur, mais prend son sens par rapport au passé. En s'identifiant à la nuit (malgré lui, à travers la lune), Tydée dit ce qu'il a toujours été, un être voué à la mort, selon un sens éprouvé du mot nuit dans le formulaire épique. De même, en voulant imposer aux Thébains la terreur surhumaine que suscite Typhée, Hippomédon s'assimile à un monstre connu, dont la défaite est une histoire ancienne. Le signe ne crée pas une situation nouvelle, mais renvoie à du déjà dit.

L'interprétation proposée par Étéocle requiert donc que le visible, l'emblème, qui est en fait à prendre comme la matérialisation d'un cri (cf. 2.5.), soit traduit en

mots pour devenir l'objet d'une visualisation supérieure, dans un concept : la lune nocturne aura l'efficacité d'un éponyme (v. 405)<sup>33</sup>. Elle suppose, par ailleurs, qu'aucun énoncé n'est vain, mais doit nécessairement faire sens : le nom n'est pas vrai (ὀρθῶς...) par accident; il a à être confirmé par le réel, selon une relation de justice (... ἐνδίκως τ', v. 405)<sup>34</sup>. La justesse des noms n'est ici pas simplement l'objet d'une croyance, ou posée par une pratique comme la clédonomancie<sup>35</sup>; elle se comprend dans l'hypothèse d'une unité rationnelle du monde des actions : selon une chaîne circulaire, les mots font apparaître un ἦθος (ainsi, pour Capanée : «la langue est un accusateur véridique», v. 439, cf. les v. 550 ss. pour Parthénopée); le «caractère» – non au sens moderne, mais comme caractéristiques d'un comportement – est passible d'un jugement divin (cf. ξὺν δίκῃ, au v. 444), qui s'applique dans une action violente, donnant ainsi aux mots leur contenu véritable (ainsi le trait «porte-feu» de Zeus, v. 444 s., contre le guerrier «porte-feu» du bouclier, v. 432). Avec Amphiaraios, le discours correspond à un ἦθος positif. Étéocle déplace alors l'analyse, qui ne porte plus sur l'énoncé, parlé ou emblématique, mais sur la situation de discours. Le présage (ὄρνιθος, v. 597) n'est plus trouvé dans les signes, mais dans une relation sociale, dans la conjuration qui condamne le vertueux.

A ce stade, le type de vision appliqué par Étéocle à son objet est théorique. Le *basileus* reconstruit à partir des signes une série de caractères qui, s'ils forment des individualités, au sens où ils donnent un contenu, comme destin, aux noms propres, coïncident immédiatement avec une notion générale ou un usage. Les guerriers ne sont crédités d'une vérité, d'une consistance, que dans leur relation à l'*hybris*, comme refus d'une norme, dont ils ne sont qu'un cas particulier; leur existence s'épuise dans une telle réduction où toute revendication d'excellence (la lune de Tydée), tout défi singulier se voient opposer une généralité; ainsi, à suivre l'ordre des scènes : en I., le sens épique du mot nuit; en II., la définition physique (et théologique) de la foudre; en III., l'usage du trophée; en IV., la théogonie; en V., la fonction du bouclier (recevoir des coups)<sup>36</sup>; en VI., la sagesse (contre le sage associé aux injustes); en VII., le contenu du concept de Dikè<sup>37</sup>. Dans cette relation négative une identité particulière est chaque fois établie, selon la signification que prend pour chacun sa destruction, mais, en accord avec l'anonymat nocturne du prologue, la différence est simultanément abolie.

Une telle construction théorique serait cependant renvoyée au même statut que les images qu'elle réfute si en décidant du sort des adversaires elle ne laissait pas de place à la pratique, à la réalité de l'événement – de même que les images tendaient à se substituer à la lance. Les aléas de l'action ne peuvent être supprimés, ni, non plus, l'avantage symbolique qu'a apporté la construction de l'image vraie de l'adversaire. L'avenir doit être laissé ouvert, mais non indéterminé, sinon aucune pratique raisonnée n'est possible. Étéocle admet alors les incertitudes de la τύχη, de la «rencontre», tout en montrant qu'elle est déjà favorable à Thèbes. La construction de l'avenir ne peut dégager que du vraisemblable (εἰχός, v. 518), et laisser aux dieux la décision finale (voir les prières concluant certains discours, et notamment le v. 562 : «si les dieux le veulent, tout ce que je dis pourrait être vrai»). En cela Étéocle évite l'*hybris* des assaillants. Dans sa forme, son discours ne doit exclure aucune possibilité, ne serait-ce que pour ne pas entrer en conflit avec les dieux qu'il invoque dans la plupart des déchiffrements. Mais il ne renonce pas pour autant à faire comme si les dieux devaient pencher pour Thèbes; l'issue reste ouverte, mais de même qu'il contraint les adversaires à être vraiment eux-mêmes, c'est-à-dire un néant, il rappelle aux dieux que leur intervention obéit à des règles, dont le signe est à nouveau le langage, puisque les mêmes mots peuvent désigner le passé et le futur, le vraisemblable comme le réel; ils ont eux-mêmes une identité déterminée, qui doit



se laisser reconnaître par des signes. Les signes du passé peuvent alors être utilisés. «Arès», dans les combats, joue bien aux dés (v. 414); la lance y prime sur les signes (v. 399 et 416); mais l'incertitude peut être réduite; au-delà des manifestations symboliques particulières le combat a pour sens la défense du droit des Thébains (la «justice consanguine» du v. 415); or cette notion a une histoire, qui remonte à Arès : la consanguinité vient des autochtones sortis vainqueurs du premier jeu de dés, «ceux qu'Arès a épargnés» (v. 412), dans le combat initial des Spartes. La partie a déjà été gagnée. On peut alors supposer que le dieu restera lui-même, sinon il ne serait même plus reconnaissable.

Ailleurs, la τύχη paraît déjà décidée si on la reconnaît dans l'appariement des guerriers. Étéocle, par deux fois, signale que «par chance» les adversaires se conviennent (σὺν τύχῃ δέ τῳ, v. 472<sup>38</sup>, pour Étéoclos et Mégareus; Hippomédon et Hyperbios ont été «rassemblés selon un bon rapport» par le dieu de la rencontre, Hermès, v. 508 – ce qui suppose que les Thébains ont déjà été désignés)<sup>39</sup>. Au technicien Étéoclos correspond un Thébain mesuré, cherchant l'efficacité militaire (il restitue par là au blason son rôle d'ornement, dans le trophée, v. 479, que Tydée avait détourné, v. 397); le combat de la quatrième porte redouble une bataille théogonique<sup>40</sup>.

3.2. En interprétant, Étéocle confère une pertinence à des langages qui, sinon, resteraient vains (v. 438); il les prend au sérieux au sens où préfigurant une victoire militaire (II., III., V., et VII.) ils sont susceptibles d'être évalués de ce point de vue. L'interprétation les contraint à la représentation, à dire un ἔργον : si le blason vise à établir un rapport quelconque avec la réalité, c'est qu'il signifie quelque chose. Crédités de la possibilité de «dire vrai», les emblèmes sont par là dénoncés dans leur prétention à une relation immédiate avec le réel. Les images, avec les cris et les gestes, tentaient de substituer un signe à l'acte (comme s'il s'agissait effectivement de Typhée, de la Sphinx, etc.). Le recours chez Étéocle à l'éponymie, à l'analyse des mots sert donc à arrêter le déploiement d'une force propre au langage (ainsi, du cinquième défenseur : «il ne laissera pas une langue sans actes se répandre à l'intérieur des murs pour donner force aux malheurs», v. 556 s.); l'illusion de la présence immédiate dans le signe entraîne un comportement mimétique, où le bachisme de la déroute (mis en scène dans les deux premiers chants du chœur) répond à celui des assaillants (cf. la description d'Hippomédon délirant comme une thyade en 498). La prise en compte des énoncés argiens par Étéocle vise au contraire à en montrer l'opacité : le recours à la lecture allégorique, attentive aux mots, signale d'abord le retrait de la signification.

Le langage de l'interprète a alors à combattre dans le drame plusieurs langages mimétiques, qui reproduisent dans les mots ou le rythme une relation immédiate aux choses ou à soi : Étéocle écarte l'éventualité des «proèmes» (hymnes) que la défaite ne manquerait de susciter (v. 6 ss.)<sup>41</sup>, fait arrêter les cris et les lamentations du chœur dans le premier épisode, condamne les cris et le lyrisme argiens<sup>42</sup>, et réprime son propre gémissment devant le sort de sa lignée (v. 653 ss.). Cependant, le sens qu'il exhibe en s'opposant à un mode de parole ou d'écoute spontané et commun n'est pas secret ou nouveau; dans chaque cas, il utilise un fragment de la tradition (cf. ci-dessus en 3.1.).

L'œuvre juxtapose ainsi et oppose fortement deux modes de réactualisation de l'héritage collectif : ou bien il est perpétué dans la répétition – pour la scène qui nous intéresse, dans les images mythiques des boucliers et dans l'expression traditionnelle de la panique<sup>43</sup> – ou bien, il sert, chez Étéocle, à assigner une place définie aux

entreprises qui s'attribuent unilatéralement la légitimité que confère la tradition, à les interpréter. Mais il est clair que cette utilisation réfléchie du mythe contre l'emprise de la mimésis est à son tour condamnée à reproduire la logique mythique d'une relation au passé comme éternel présent. En effet, la conscience, plusieurs fois soulignée, d'une séparation entre les signes et les choses – séparation niée dans la mimésis naturelle – oblige, pour que les choses tournent bien, à faire comme si le langage pouvait créer l'ἔργον : contre l'offensive imagée, qui « brouille » le champ de l'action (l'ἔργον proprement dit) par la prégnance des signes et des affects qu'elle impose, la rhétorique doit restituer sa pureté à la chose, et, paradoxalement, est amenée par là à en décider, en disant, et donc préfigurant, ce qu'elle est. Visant l'effet opportun (v. 1), elle doit reconstruire le monde de l'action, et, puisqu'il s'agit de persuader les Thébains d'agir sans céder au *phobos*, s'imposer avec la même force que les emblèmes.

Est ainsi sous-jacente une analyse de l'effectivité des valeurs reconnues par la collectivité. Étéocle ne se réfère à rien qu'elle ne sache ou n'approuve déjà; mais l'héritage social ne peut être actualisé, dans un comportement rationnel (militaire), que si, par un « acte de langage », les valeurs prennent la même réalité que les objets extérieurs (comme la menace argienne, avec ses signes), s'il apparaît qu'avec les mots et les histoires mythiques qui, traditionnellement, les accompagnent elles définissent déjà toute réalité possible – les dieux, qui sont un principe d'ordre, étant seuls responsables de leur réalisation. Son but est de montrer à la communauté que les notions générales qu'elle utilise quotidiennement ont déjà eu raison d'une menace extraordinaire dans son apparence – même s'il reste à agir. La théorisation, la contrainte imposée aux paroles mimétiques de signifier quelque chose, apparaît alors comme stratégique. N'est pas développé ainsi un commentaire raisonnable des excès argiens, où être et devoir-être seraient séparés – un tel point de vue est représenté et implicitement critiqué dans la solitude d'Amphiaros –; est seulement réalisée dans le discours la relation implicitement souhaitée par la communauté, quand elle se tourne vers ses dieux, entre la mobilité, l'ouverture propres à la pratique et les valeurs stables qu'elle reconnaît. Les significations universelles grâce auxquelles on peut argumenter contre les prétentions des assaillants, en rappelant ce que sont vraiment le feu ou Dikè, ne sont pas assurées par elles-mêmes de leur application dans ce cas particulier, puisque l'action reste ouverte; mais elles perdraient leur existence si elles ne s'appliquaient pas : seul leur maniement rhétorique peut combler l'hiatus.

Se laisse ainsi dessiner, pour Étéocle, la situation paradoxale, et contradictoire dans les termes, d'un théoricien sans point de vue autonome. Il s'appuie simplement sur ce qu'on dit, sur la revendication de valeurs, sur des phrases ou des pratiques qui mettent en jeu des contenus vitaux de l'existence, avec les menaces, les frayeurs ou les histoires rapportées. Sur des modes différents, il oppose toujours la même exigence aux agresseurs : qu'ils soient véritablement ce qu'ils disent (si Tydée se distingue des autres par un signe, que ce signe, une fois bien établi et compris, lui corresponde vraiment; contre le sage devin, il souligne le mauvais présage d'un comportement objectivement injuste, etc.). Il ne se réfère pas à une sagesse extérieure, autonome, comme le fait le chœur dans certains drames, mais transforme chaque coup joué par l'adversaire en avantage pour Thèbes au moyen d'un langage qui, s'appuyant sur la vision, a l'apparence de la théorie, mais ne vise pas la saisie de l'objet. La visualisation porte à son efficacité la plus grande, dans des domaines que ne relie aucune théorie générale, l'ἐνέργεια propre au langage, la faculté de faire être ce qu'il dit, et que les cinq premiers Argiens croient pouvoir manier naïvement. Étéocle s'abstient tout autant de répéter les manifestations affectives des guerriers que de se retrancher dans l'abstraction. Au lieu de faire être directement les objets

par les signes, selon la croyance en l'unité du mot et de la chose propre à une conception mythique du langage, que les assaillants partagent, il pose, pour arriver au même résultat, l'identité de la chose, perçue par le regard, et la séparation, qui en découle, d'avec le signe, qui n'agit pas par lui-même (il ne blesse pas sans la lance); mais, pour que cette identité soit rendue présente, soit elle-même visible, il l'indique en un second temps à travers la permanence du mot. Il ne nie pas ainsi l'ouverture de l'action sur le temps, les aléas propres au monde des choses, mais les symbolise au contraire, quand le même mot change de sens (cf. les v. 550 s., où il renvoie les assaillants au contenu réel de leurs «pensées», tel que leurs paroles le laissent deviner : «si seulement les dieux leur faisaient rencontrer ce qu'ils pensent avec ces vantardises impies»). S'établit ainsi une relation d'analogie, au lieu du lien direct que les assaillants tentaient d'imposer : Tydée n'est pas lui-même, de même que son signe dit autre chose que ce qu'il affiche; l'opposition entre les sens des signes («mort» pour «excellence», «nuit sur l'œil» pour «œil de la nuit») signifie celle des guerriers avec leur essence véritable. La permanence du mot, rendu à son sens «véritable» (le concept fixé par la tradition), indique que l'essence de la chose a cette fois bien été saisie.

On est ainsi plus près de la sophistique que de la magie. La force du mot ne vient pas ici de ce qu'il rendrait la chose directement présente. L'«image»<sup>44</sup> mobilisée par Étéocle est toujours seconde, une représentation générale et non immédiate; le mot, dont les sens varient, ne coïncide avec la chose que parce qu'elle «varie» elle-même, parce que dans sa relation avec son concept elle est condamnée à la destruction. Si les blasons sont la concrétisation visible d'une force invisible qui s'exprime dans le lyrisme primitif du cri, Étéocle les renvoie à leur origine en invoquant le lien négatif qui s'instaure au sein de l'être nommé : en étant fixée par les mots d'Étéocle, l'essence de chacun lui devient contraire.

Il est clair que la théorie du langage qui sous-tend les déchiffrements ne peut être considérée comme l'un des contenus de l'œuvre; elle n'est pas, au sens propre, thématique. Préalable au texte, elle fournit seulement un horizon abstrait (mais déjà historique) guidant l'interprétation. On tient déjà un élément plus concret dans le comportement politique qu'elle éclaire. Comme le moment théorique n'est qu'une des composantes d'une démarche rhétorique, l'identité construite dans chaque déchiffrement est précaire. Elle n'est que stabilisation momentanée du devenir, par l'imposition d'un sens fixé dans la matière des mots : le chaos des images argiennes se condense en une image dominante, qui se substitue à toutes les autres et le rend représentable. Étéocle ne vise par là qu'à rendre la cité maîtresse du désordre extérieur, à étendre par le langage au dehors de la ville, où se manifestent des forces négatives, «a-sociales», le pouvoir d'intégration sociale propre au mythe<sup>45</sup>. Il n'y parvient, ni en perpétuant le mythe, comme le fait le lyrisme du chœur, qui enferme la cité sur elle-même en la rivant à son passé, ni en le rejetant, ce qui le rendrait incompréhensible : il emploie seulement un langage «plus fort», qui intègre et utilise le moment de la représentation. Cette dualité interne à son discours correspond à la situation double du *basileus* dans la cité, qui est à la fois séparation et appartenance. Le prologue le montre à l'écart de la communauté, qui rejetterait sur lui seul la responsabilité d'une défaite, et confondu avec elle, quand la victoire sera collectivement attribuée aux dieux (v. 4-9). Il ne peut quant à lui reproduire directement la relation d'appartenance, puisqu'il est aussi extérieur; il entre alors dans sa fonction d'imposer aux Thébains un rapport au passé qui ne soit plus mythique, mais, dans la guerre, aussi pratique. Parler un autre langage que la communauté lui est également interdit : il lui faut faire comme si le dieu était effectivement l'auteur du succès (v. 4). Dans une mimétique seconde, il imite la relation immédiate de la communauté à ses origines divines, en la rendant plus efficace.

3.3. La position ainsi dégagée ne devient un matériau de la tragédie qu'en ce que la fiction d'un tel rhétoricien le place en opposition avec lui-même, dans la reconnaissance tardive de son identité, quand la réflexion, le retour sur soi, devient action, non plus verbale, mais physique, quand la relation d'extériorité entre chaque Argien et son destin, construite par le langage, devient pour le Thébain nécessité, commandée par une malédiction devenue compréhensible. Le sujet pourrait alors sombrer dans la relation mimétique qu'il a lui-même combattue (ainsi aux vers 653-655), mais le dénuement qui lui est alors imposé, l'impossibilité de s'appuyer sur un ordre social ou divin existant, ne fait, d'une certaine manière, que révéler son détachement initial, le fait que la préservation de l'ordre dans lequel se reconnaît la cité était déjà l'effet d'un acte thétique.

Le dispositif rhétorique mis en place dans les six premières répliques suppose un consensus; il est encore maintenu à la septième porte, quand il s'avère que les dieux ne secondent plus le guerrier thébain, mais l'assimilent au contraire à son adversaire, dans le même non-droit à l'existence (cf. *supra* 1.1.). Comme avec les autres assaillants, Étéocle revient à la signification véritable des mots qu'il utilise. Il se réfère à l'ordre divin qu'invoque, à tort, Polynice, avec Dikè, «filie de Zeus» (v. 662), puis, par un glissement du sens de «juste», se présente comme le seul défenseur convenable : «qui d'autre est davantage justifié (ἐνδικιώτερος)?» (à aller combattre Polynice, v. 673). Or, comme on l'a vu, la décision ne se justifie pas au regard des valeurs reconnues par le chœur (pour qui l'assimilation d'Étéocle à son frère est effective dès ces paroles).

La signification politique de la démarche d'Étéocle – au-delà de son efficacité militaire, puisqu'il sauve bien Thèbes en se battant – apparaît alors plus nettement. Tout en se sachant pris dans la destruction commune, malgré l'«injustice» de son frère, il donne au duel la forme d'un équilibre : «roi contre roi, frère contre frère, ennemi contre ennemi» (v. 674 s.) où leur histoire négative, avec le conflit autour de la monarchie et la malédiction, trouve, dans les mots, une justification. La catastrophe représentée ainsi devient, paradoxalement, le symbole négatif d'une relation positive d'égalité. Le conflit familial se fige par là en une image où se reconnaît le lien politique fondamental : la différence entre les héritiers reste posée («ennemi contre ennemi»), mais se stabilise dans une égalité de droits («roi contre roi, frère contre frère»), qui, de plus, débouche effectivement sur un partage équitable («avec la pointe acérée de leurs cœurs, ils ont partagé les richesses pour avoir autant chacun», v. 907). Ainsi le duel des frères prend une valeur double. Comme événement, il est déjà une réconciliation : H. Patzer a rappelé que la double faute du fratricide s'y expie immédiatement, dans la double mort<sup>46</sup>. Par cette neutralisation la vie qui n'aurait pas dû être engendrée s'annule d'elle-même. Mais, au-delà, comme objet du discours d'Étéocle, il acquiert un autre sens, politique; il devient symbole d'une égalité. Avec ce surgissement inattendu de l'isonomie, comme effet d'une rhétorique scénique qui vient après coup déployer des significations nouvelles, transformer la valeur de l'histoire, du μῦθος dramatique comme mainmise de l'Érinye sur le sort du héros, la portée du drame se laisse mieux définir. L'œuvre débouche sur l'isolement du *basileus*, qui ne peut rendre compte à la communauté de son sort, alors même qu'il parle le langage où se manifeste la réalité précaire du rapport politique, toujours menacé d'être réifié en relation d'appartenance à un ensemble réel déjà donné, transmis par la tradition.

3.4. On peut, à partir des éléments fournis par le deuxième stasimon, esquisser une évolution de la portée du déchiffrement dans la trilogie, puisqu'à chaque étape, apparemment, le protagoniste est confronté à des énoncés obscurs. Laios, dans une

situation que nous ignorons, reçoit à Delphes l'injonction de ne pas engendrer («à mourir sans enfants, tu sauvegardes la ville», v. 748 s.)<sup>47</sup>, strictement incompréhensible, car elle va contre l'idée courante que la progéniture prolonge le bonheur, et s'oppose au maintien d'un pouvoir de type traditionnel. Agissant contre l'oracle, il subit un destin opaque, qui lui reste extérieur.

Œdipe apparaît au contraire (si l'on admet la version classique, avec l'énigme) comme le modèle du déchiffreur. Son exploit contre la Sphinx est d'ordre théorique; il réduit la diversité des manifestations dans le temps, les âges de la vie, à une notion unique, l'homme. Par la clarté qu'apporte la réponse, il fait cesser le ravage d'une mort indéfiniment répétée. Mais la victoire du regard, qui identifie, de la raison, est due à une cause irrationnelle qu'il ignore : comme fils d'un inceste, il était lui-même la négation du temps qu'il opère. L'excès de vision, qui le distingue des autres Thébains, le rend aveugle à son propre destin et à la nature de son savoir. On peut réinterpréter de ce point de vue certains éléments du second stasimon : il tenait ce regard d'un long exil hors de Thèbes, hors du monde où l'ἀβουλία, la prédominance du θυμός (v. 750 ss.), s'était opposée à l'ordre d'Apollon, et l'avait engendré. La découverte, au cours de l'œuvre, de son identité le plonge à son tour dans la folie qui l'avait fait naître (v. 781), et produit un second exil, sans retour, «loin de ses yeux» (v. 784).

Si Œdipe est candide quand il accomplit le parricide et l'inceste, Étéocle tue son frère en connaissance de cause. Alors que la construction définitive d'une identité générale, l'«homme» de l'énigme, reposait sur un aveuglement quant aux conditions réelles d'une telle découverte, la forme équilibrée que, dans les mots, Étéocle impose à la relation bachique, à la fois de fusion et d'opposition, qui le rattache à son frère, comme il a stabilisé le délire argien, se présente comme l'effet d'un acte réfléchi, d'une stratégie. Elle n'est qu'un moment, un effort vers l'assignation d'un sens, comme condition de survie de la communauté, quand bien même aucun sens définitif n'est formulable.

Pierre JUDET de LA COMBE

Centre de Recherche Philologique, Université de Lille III

## NOTES

1. Le lien entre l'action et le déchiffrement a été établi pour la première fois par H. Patzer, dans son étude «Die dramatische Handlung der *Sieben gegen Theben*», *HSPh* 63, 1958, p. 97-119 (repris dans *Gesammelte Schriften*, Stuttgart, 1985, p. 124-146). La discussion de cet article à sa parution a été inadéquate, limitée par les problématiques partielles qui étaient alors dominantes (notamment le conflit entre «nécessité» et «liberté») et qu'il cherchait précisément à dépasser. Le contenu «tragique» (théologique) y est rapporté à la structure dramatique, celle-ci n'étant pas prise comme expression d'un concept préétabli, comme le posaient les lectures classiques (et mêmes ultérieures), ni comme instance autonome, dégagée de tout contenu, selon les lectures «techniciennes» insistant sur l'efficacité dramatique, mais comme lieu d'une activité individuelle portant sur ce contenu, qui s'élabore ainsi à travers la logique de sa représentation. L'étude, contrairement à beaucoup d'autres, s'appuyait sur une notion véritablement dramatique du drame.
2. Pour Patzer, Étéocle n'aurait pas encore, après le septième discours du messager, compris totalement le sens de la malédiction (dont le texte se laisse reconstituer : les fils devront «partager l'héritage avec l'épée»). Mais la mention de la «vague du Cocyte», au v. 690, semble bien s'opposer à une telle interprétation.

3. On a souvent, par le passé, réécrit les vers 785 ss. – qui nous ont été transmis sous une forme amétrique – pour les accorder à l'information que l'on tirait de la scholie ancienne à *Œdipe à Colone*, 1375, selon laquelle les *Sept* se rapprocheraient de l'épopée (*Thébaïde*, fr. 3 Allen) pour la cause de la malédiction : Œdipe ferait payer à ses fils leur manquement au devoir de *γηροτροφία*; il aurait été mis en colère par la nourriture qu'ils lui ont servie; on lit, avec Heath, le nominatif *ἐπίκοτος* (construit avec *τροφάς*) au lieu de l'accusatif pluriel transmis, *ἐπικότους*. Mais avant même de décider de la lettre du texte, on peut écarter un tel schéma interprétatif. En s'en remettant ainsi à la scholie de Sophocle, on ne parvient pas à expliquer vraiment le δέ de 785, qui, visiblement, fait correspondre *ἐφῆκεν* à *ἐπλάχθη* (v. 784). L'aveuglement et la malédiction, contemporains, semblent constituer les «deux malheurs» (v. 782) qui suivent la découverte (*ἐπεὶ δ'...*, v. 777), ce qui (dans ce texte) ne laisse aucune place pour une faute des fils. Certains interprètes récents sont alors revenus à l'interprétation de Schütz et de Brunck (*ad Œdipe à Colone*, 1375) – suivis, pour le sens, par Hermann – qui fait de l'existence des fils la raison de leur condamnation (cf. H.C. Baldry, «The Dramatization of the Theban Legend», *G&R* 25, 1956, p. 24-37, cf. p. 31; R.P. Winnington-Ingram, «Septem contra Thebas», *YCIS* 25, 1977, p. 1-45, cf. p. 37 s. [repris dans *Studies in Aeschylus*, Cambridge, 1983, p. 16-54, cf. p. 47 s.]; voir la discussion dans le commentaire de L. Lupaş-Z. Petre [Bucarest/Paris, 1981], qui reviennent à la compréhension admise; G.O. Hutchinson, dans son édition commentée [Oxford, 1985], de son côté, comprend comme nous les «deux malheurs»). Quant au texte lui-même, la version transmise est, pour le sens, satisfaisante : *τέκνοις δ' ἀραίαις ἐφῆκεν ἐπικότους τροφάς*, «à ses enfants, il jeta une nourriture pleine de colère, faite de malédictions»; Œdipe condamne ses enfants au lieu de les élever (cf. Griffiths, reprenant l'interprétation de Wellauer). Mais *ἀραίαις* ne va pas pour le mètre (on a en 777 ba. + ia.). Tout en conservant l'idée que la «nourriture» ne désigne pas les soins que les fils devaient au père, ce que la structure de la phrase exclut, mais l'éducation ou même la naissance des enfants de Jocaste, on a le choix entre plusieurs interventions, le critère du choix étant d'ordre stylistique :
  1. ou bien l'on garde, avec Hermann, l'idée de malédiction en 785 (en lisant *τέκνοιον δ' ἄρας ἐφῆκεν*); ce qui ouvre deux possibilités pour la suite du texte : lire, comme Hermann, *ἐπικότους τροφάς*, la malédiction traduit la colère devant la naissance de *tel*s fils, mais il manque alors un déterminant à *τροφάς*; ou prendre *ἐπικότους τροφάς* comme apposition à *ἄρας*, les nourritures qu'il jette sont en fait des malédictions. Cette solution a de l'apparence.
  2. On peut, en gardant la forme *τέκνοις*, substituer à *ἀραίαις* un adjectif métrique (par exemple le *ἀθλίαις* de Prien ou le *ἀγρίαις* de Francken), que l'on rattache ou à l'accusatif *τροφάς* ou au génitif *τροφάς* (dépendant du nominatif *ἐπίκοτος*, cf. Hutchinson). Fait alors difficulté la platitude du mot introduit, à moins de lire le tour *ἀθλίαις... τροφάς* comme une énigme que viendrait résoudre *πικρογλώσσους ἄρας* (comme on avait, dans la première strophe, l'expression paradoxale *θεὸν οὐ θεοῖς ὁμοίαν*, v. 721, précédant *Ἐγνὼν* en 723).
4. On renverra, pour ce point de vue, parmi les travaux récents, à l'étude détaillée de Fr. Jouan, «Nomen-omen chez Eschyle», in : J. Hani (éd.), *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Paris, 1978, p. 67-87, qui replace les étymologies dans leur contexte dramatique (et corrige en cela la dissertation de R. Schweizer-Keller, *Vom Umgang des Aischylos mit der Sprache*, Diss. Zurich 1972); pour les *Sept*, H.D. Cameron («The Power of the Words in the Seven against Thebes», *TAPhA* 101, 1970, p. 95-118) tente de sauver l'unité de l'œuvre qui, selon lui, reste imparfaite, d'après l'analyse de Wilamowitz, en soulignant le traitement du langage qui, tout au long, caractérise le discours d'Étéocle. Dans un texte plus récent, C. Reinberg («Etimologia in Eschilo : modalità e significato della riflessione linguistica in un testo poetico», *Sandalion* 4, 1981, p. 35-37) non seulement classe les étymologies de manière rigoureuse, selon la nature du procédé, et non selon leur contenu, mais tente de situer Eschyle dans l'histoire de la réflexion archaïque sur le langage; il est dommage que l'image proposée d'Héraclite reste convenue (cf. p. 41, n. 27); l'utilisation politique par Étéocle de la polysémie aurait pu être dégagée.
5. Pour les rêves signalés aux vers 710 s., mieux vaut avouer que nous en ignorons tout (il s'y agissait du partage), plutôt que de leur donner un contenu positif (cf. A. Burnett, «Curse and Dream in Aeschylus' *Septem*», *GRBS* 14, 1973, p. 343-368). Ils pouvaient apparaître dans la pièce précédente, ou non; Étéocle constate simplement qu'ils n'étaient pas vains, comme n'est vaine aucune des paroles prononcées par les Argiens.
6. «Les boucliers des héros. Essai sur la scène centrale des *Sept contre Thèbes*», *AION* (archeol.) 1, 1979, p. 95-118 (repris dans J.-P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t. 2, Paris, 1986, p. 115-147).

7. C'est ainsi que les vers 653-675 deviennent un monologue intérieur : cf. Ed. Fraenkel, «Die sieben Redepaare im Thebaner Drama des Aeschylus», *SBAW* 1957, 3, p. 56 (repris dans *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, vol. 1, Rome, 1964, p. 273-328; voir p. 323 s.). Si les paroles d'Étéocle sont comprises comme simple réaction à une situation nouvelle, et qu'on les prive de tout destinataire extérieur, on efface leur visée pratique.
8. F.I. Zeitlin rapporte l'unilatéralité du langage d'Étéocle à sa situation dans le *génos* : fils d'un inceste, qui a reproduit sa propre redondance dans une progéniture double, Étéocle est condamné à la confrontation-fusion avec un double de lui-même. L'«erreur» du roi (sa «vision monoculaire», quand il s'agissait de se reconnaître aussi dans le dehors) acquiert par là une nécessité, mais particulière : à l'intérieur de l'histoire, préalable au drame, du *génos*, telle que la raconte le mythe.
9. On ne peut aborder ici les difficultés que pose la scène finale; elles sont surtout d'ordre formel. L'opposition d'Antigone à la décision du conseil et la scission du chœur y montrent l'impossibilité, pour la cité, de tenir ensemble les deux points de vue qui animaient simultanément la démarche d'Étéocle : la tension se défait en deux positions fermées l'une à l'autre; en cela la fin entre bien dans la logique de l'œuvre.
10. Selon la définition «minimale» du tragique donnée par P. Szondi dans *Versuch über das Tragische*, Francfort s. Main, 1961; voir notamment p. 53-62 de la 2<sup>e</sup> éd. (1964); réédité dans *Schriften*, vol. 1, Francfort s. Main, 1978 (voir p. 200-210).
11. Voir, par exemple, l'article de R.P. Winnington-Ingram (art. cité *supra*, n. 3), p. 42, n. 87 (*Studies*, p. 51, n. 93).
12. On renvoie à l'autorité de Wilamowitz (*Aischylos. Interpretationen*, Berlin, 1914, p. 67); voir *infra* la n. 14.
13. Le débat, ancien, sur le moment de la désignation des guerriers est résumé et prolongé dans la «polémique» qui oppose F. Maltomini («La scelta dei defensori delle sette porte nei *Sette a Tebe* di Eschilo», *QUCC* 21, 1976, p. 65-80) et F. Ferrari («Ancora sulla cronologia interna dei *Sette contro Tebe*», *QUCC*, 29, 1978, p. 38-48). Sans entrer dans la discussion, on dira seulement que la scène n'est pas moins dramatique si Étéocle ne fait qu'annoncer une décision préalable (puisque le but de son action est bien d'arrêter l'offensive verbale qui précède l'assaut, v. 285 s.); que la compréhension supposée alors pour les futurs ne suppose «un tour de force mental» de la part du spectateur (Ferrari, p. 42) que si l'on ne tient pas compte de la situation de parole, et du point de vue exprimé par Étéocle (pour un emploi analogue, voir *Œdipe Roi*, 940; cf. Kühner-Gerth, I, p. 173; § 387, 5 a). Voir également *infra*, n. 38.
14. On peut hésiter sur le référent à donner au γόος du v. 657. Pour R.P. Dawe («Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus», *PCPhS* 9, 1963, p. 21-62; voir p. 39), Étéocle voudrait éviter, en allant se battre, que Thèbes, vaincue, n'ait à se lamenter (on aurait ainsi le témoignage, que Wilamowitz disait manquer dans le texte, cf. *supra*, n. 12, sur le lien causal à établir entre la mort du roi et le salut de la ville). F. Ferrari («La decisione d'Eteocle e il tragico dei *Sette contro Tebe*», *ASNP*, 3<sup>e</sup> s., 2, 1972, p. 141-171; voir p. 147) rappelle à juste titre que l'objet du premier épisode a bien été de réprimer le γόος des Thébaines. De fait, le gémissement d'Étéocle pourrait être directement efficace, comme mode de langage s'étendant à la ville. Mais on ne peut en conclure contre Dawe que le vers ne fait que «confirmer l'ἦθος d'Étéocle». L'autocensure a une fonction politique; le roi se reprend précisément pour ne pas compromettre le succès, que rendraient impossible les cris des Thébains (cf. les v. 195 s.). Il n'y a donc pas d'obscurité voulue dans ce passage (cf. Winnington-Ingram [art. cité *supra*, n. 3], p. 40, n. 83; *Studies*, p. 50, n. 88).
15. Voir cependant H. Patzer (art. cité *supra*, n. 1), p. 113 s. (*Schriften*, p. 140 s.) et F. Maltomini, «La 'necessità' nella decisione di Eteocle», *ASNP*, 3<sup>e</sup> s., 4, 1974, p. 1265-1279; voir p. 1274.
16. Voir A.W.H. Adkins, «Divine and Human Values in Aeschylus' *Seven against Thebes*», *A&A* 27, 1981, p. 32-68; voir p. 56 ss. La comparaison proposée avec Agamemnon à Aulis (p. 58) reste extérieure. Même si Agamemnon se réclame également de valeurs reconnues pour accomplir un acte violent dû à une malédiction, il s'aveugle, en invoquant une θέμις (v. 217), sur l'origine réelle de sa faute, ce qui n'est pas le cas d'Étéocle; cf. J. Bollack, *Agamemnon I*, Lille/Paris, 1981, p. 282 s. et p. 345.

17. Selon le type d'interprétation proposé par K. Reinhardt, *Eschyle. Dramaturgie et théologie* (1948), trad. fr. Paris, 1972 (cf. p. 37-42).
18. Que l'on considère cette totalité comme unifiée, malgré tout, par le sacrifice civique d'Étéocle (selon la thèse de l'*Opfertod*), ou à l'inverse, par l'action d'abord souterraine, puis publique de l'Érinye; ou bien qu'on la reconnaisse brisée, la tragédie ayant pour trait caractéristique de refléter «la nature divisée du monde» (cf. Ch. Segal, «Logos and Mythos. Language, Reality and Appearance in Greek Tragedy and Plato», in : P. Gravel - T.J. Reiss [éds.], *Tragique et tragédie dans la tradition occidentale*, Montréal, 1983, p. 25-41; cf. p. 27; cf. également «Tragédie, oralité, écriture», *Poétique* 50, 1982, p. 131-154; voir notamment p. 133).
19. Cambridge (Mass.), 1902; réimp. Chicago, 1979.
20. Sur la valeur de l'opposition des deux perceptions, l'autopsie et l'écoute, dans la tragédie, voir l'étude d'O. Longo, «Tecniche della comunicazione e ideologie sociali nella Grecia antica», *QUCC* 27, 1978, p. 63-92 (dont les thèses sont reprises et développées dans *Tecniche della comunicazione nella Grecia antica [Forma materiali e ideologie del mondo antico 12.]* Naples, 1981). Elle correspondrait au conflit de deux modes de communication (contrôlé/libre), et donc de deux groupes sociaux (*archontes/archomenoi*). Le comportement d'Étéocle, qui, à la différence de Danaos (*Suppliants*, v. 180 ss.; cf. p. 90 s.), rejette la possibilité d'une information directe, est effectivement répressif. Mais l'enjeu du drame est sans doute moins de représenter un clivage social que de faire apparaître les conflits qui naissent lorsque la visualisation (qui relève déjà d'une décision politique, comme le montre bien le premier épisode) est exclusive, par nécessité, et radicale. L'étude, par ailleurs, laisse peu de place aux blasons, qui sont ambigus; objets visibles, et donc décrits par le messager officiel, ils appartiennent aussi au monde sonore des Argiens.
21. La menace d'une mise en question de l'identité de *basileus* est évoquée par Étéocle dans ses premières paroles : il oppose à l'existence stable d'un stratège efficace, dont l'action resterait méconnue des citoyens s'il réussit, l'existence lyrique et contradictoire, dans les reproches de la foule, d'un roi accusé («Étéocle serait chanté, un et multiple, à travers la ville...», v. 7 – on peut noter la présence hypogrammatique de Polynice dans εἷς πολὺς).
22. On a là l'explication de la hâte d'Étéocle au début du second épisode (v. 369-374) : l'effet des discours doit être neutralisé au moment de leur énonciation, par la présentation du dispositif de défense (la précipitation du roi ne peut donc indiquer qu'il n'a pas eu le temps de réaliser son projet).
23. Cf. H.D.F. Kitto, *Greek Tragedy*, 3<sup>e</sup> éd. Londres, 1961, p. 32.
24. Les schémas proposés dans les travaux récents sont discutés dans une étude plus développée, à paraître.
25. Pour P. Vidal-Naquet, y est symbolisé non le destin lui-même, mais l'opposition entre la fonction politique d'Étéocle et son destin familial, les boucliers s'ordonnant selon la géométrie d'un fronton sculpté, avec ses deux côtés.
26. *Aischylos und das Handeln im Drama (Philologus, supplément 20, 1)*, Leipzig, 1928, p. 13-33.
27. Ils ont été systématiquement rassemblés et interprétés pour la première fois par Didier Palon, dans une étude quasi exhaustive de la scène, rédigée en 1975, mais restée inédite. Les remarques proposées plus bas (en 2.5.) sur Étéoclos et Hippomédon s'en inspirent.
28. Une telle mobilité des traits rend difficile la reconstruction d'une progression linéaire. F.I. Zeitlin isole ainsi les étapes d'un «Development of the Self» (p. 191-219); les trois derniers guerriers sont effectivement dotés d'une histoire individuelle (celle de Tydée n'est connue qu'avec Amphiaraios). Mais plutôt qu'une évolution, on voit se cristalliser des ensembles; le bouclier d'Hippomédon donne une consistance visible au cri de Tydée; Parthénopée, qui, n'ayant rien d'une vierge (v. 536 s.), dément son nom, et Polynice, avec sa Dikè «pseudonyme» (v. 670), font apparaître le divorce du signe, visible ou entendu, et de la chose; les différences entre ces groupes ne sont pas stables : ainsi, dans la bouche d'Amphiaraios, Tydée et Polynice s'équivalent.
29. La métaphore musicale n'est peut-être pas arbitraire, puisque les remparts ont été construits grâce à la lyre d'Amphion (qui apparaît en 528); voir la scholie éditée par O.L. Smith



(vol. 2, 2, p. 9, 12 s.) : ἐπτάπυλος ἢ Θῆβα κατεσκευάσθη ὅτι πρὸς τὴν ἐπτάχορδον λύραν τοῦ Ἀμφίονος, ἣν ἦδε κτιζομένης αὐτῆς, εἰτεχοδομήθη. La série des sept portes serait à lire comme une gamme, en accord, aussi, avec le caractère sonore de l'agression argienne. Le système que forme la ville, avec un mur menant à la porte «Septième» (v. 631), ordonne la matière brute des sons en un tout. Chaque porte, comme une note, serait une ouverture sur l'univers chaotique des bruits, qui, par là, recevrait une forme (cf. ci-dessus en 2.3.).

30. On préférera faire de κομπάζεται un moyen (cf. *Alceste*, 497, il est vrai avec un prédicat); avec le passif, le verbe doublerait 498, φόβον βλέπων; quant au κόμπος, il n'est pas nécessairement verbal (cf. 381, 538 s.). Le messager reprend le langage d'Étéocle : s'il s'agit bien d'un κόμπος, qui peut, comme tel, rester inefficace (cf. 473), il est le fait de Φόδος, qui est nécessairement efficace; d'où la mise en garde du v. 499.
31. Le lien entre les paroles de Capanée et son blason apparaît dans la reprise γυνὸν ἄνδρα (v. 432)/ἀπογυνάζων στόμα (v. 441).
32. L'impuissance du devin, quand le sort de la communauté est en jeu, interdit de voir en lui le porte-parole du poète – si une telle catégorie littéraire était recevable pour un drame (cf. A. Moreau, «Fonction du personnage d'Amphiaraos dans les 'Sept contre Thèbes' : le 'blason en abyme'», *BAGB* 1976, p. 158-181; voir p. 163 s., 180; cf. également P. Vidal-Naquet, p. 111, n. 59 [*Mythe et tragédie*, t. 2, p. 137, n. 59]). S'il est vrai que le devin a un rôle central, puisqu'il réunit dans son invective les deux extrêmes de la série, Tydée et Polynice, et qu'il dénonce l'injustice de l'expédition contre Thèbes, il ne saurait incarner un point de vue dominant les conflits (ce qui, d'ailleurs, entrerait en contradiction avec la forme dramatique de l'œuvre – à moins d'admettre qu'elle ait un contenu positif à transmettre); sa condamnation de l'*hybris* reste formelle, inopérante; elle n'engendre aucun comportement «juste». En rejetant les emblèmes dans l'«apparence», face à une valeur héroïque réelle qu'il ne peut en fait assumer, il se retranche dans la position abstraite du «sage», alors qu'Étéocle, à partir d'une même analyse (v. 398), agit, verbalement, de manière efficace, en transformant les apparences en symboles.
33. C. Reinberg (art. cité ci-dessus, n. 4), p. 53-57, multiplie les sens possibles des vers 404 s., τῷ τοι φέροντι σῆμ' ὑπέρχομιν τόδε / γένουτ' ἄν... ἐπώνυμον, selon le sens donné à σῆμα («l'insegna con l'orgoglio delle sue stelle è un presagio che Eteocle sa decifrare nel suo nascosto significato di morte», p. 57). Si la transformation de l'image en mots autorise, de fait, la découverte d'une polysémie, comme effet libre de l'opération, il est plus difficile de l'inscrire directement dans la phrase : l'éponymie s'applique non au seul mot σῆμα, mais au groupe σῆμ' ὑπέρχομιν τόδε, ce qui semble exclure le sens de «tombe», autrement que par association.
34. Pour le rapport entre «rectitude» et «justice», voir *Œdipe Roi*, 853 s., οὐ δικαίως ὀρθόν n'exprime pas la véridicité du messager (Mazon), mais la justification du meurtrier de Laïos, comme étant conforme à ce qu'avait prédit Apollon (cf. Jebb). Ἐνδίκος ne signifie pas simplement «vrai» (cf. R. Hirzel, *Themis, Dike und Verwandtes*, Leipzig, 1907, p. 111 ss.); il y a analogie entre le discours, ou le mot, et le verdict (δίκη), qui doit être «droit» (cf. H. Hommel, «Wahrheit und Gerechtigkeit», *A&A* 15, 1969, p. 168 ss.; l'interprétation de ἰθεῖα δίκη comme le verdict qui sait se tenir à égale distance des deux parties en litige est sans doute trop «objectiviste»; la rectitude doit plutôt caractériser un mode de parole). Sur la différence entre l'éponymie, où se constate un rapport à l'événement, et l'étymologie, qui analyse le mot – et que l'éponymie requiert parfois, quand le sens réalisé n'était pas immédiatement lisible –, voir mes remarques dans *Agamemnon* 2, Lille/Paris, 1982, p. 47. Reinberg (p. 40) propose à juste titre de traduire ἐπωνυμία par «dénomination» : le nom y est bien pris comme la conséquence d'un fait (qui peut être à venir).
35. Voir l'article de H.D. Cameron, *supra*, n. 4.
36. Avec un raisonnement implicite, qui met Parthénopée en contradiction avec lui-même. Il est le seul Argien à tenir compte, dans la fabrication de son emblème, de la fonction défensive du bouclier; le Thébain que la Sphinx tient dans ses serres recevra les traits thébains; mauvais présage, qui donne au guerrier une force militaire analogue à la force sauvage du monstre. Étéocle le prend au sérieux : s'il s'agit de redonner vie à la Sphinx, l'opération ne peut que se retourner contre son auteur, en raison même de sa stratégie (elle ne figure pas moins que le Thébain sur le bouclier, et sera défaite, une seconde fois, par les coups reçus).
37. Il n'y a donc pas lieu de parler, avec S. Bernadette («Two Notes on Aeschylus' Septem», 2<sup>e</sup> part., *WS*, n.s. 2, 1968, p. 5-17), d'une progression dans l'interprétation menée par Étéocle, qui

serait de plus en plus adéquate aux images (au risque de s'y perdre, à la septième porte). La «réfutation» de Tydée, avec l'introduction d'un sens métaphorique pour «nuit», n'est pas plus arbitraire que les autres. Étéocle utilise, comme ailleurs, une représentation traditionnellement associée à l'usage du mot.

38. Page et Lupaş-Petre, après Fraenkel (p. 30 ss.), suppriment le vers 472, entre autres raisons parce que le potentiel ne correspondrait pas au caractère décidé des discours du *basileus*; mais voir la réponse de H. Erbse, *Hermes* 92, 1964, p. 9 s. Σὺν τύχῃ δέ τῳ, qui répond à πέμπτοιμι, n'est, d'autre part, pas une «pendeloque» (Fraenkel, p. 30) : Étéocle n'hésite pas, mais reconstruit ce que pourrait être son choix, s'il ne s'appuyait que sur les paroles du messenger; il pourrait, alors, envoyer celui (τόνδε) que lui suggère ce qu'il vient d'entendre; mais son discours, pas moins que les rapports de l'espion, s'appuie aussi sur une réalité préexistante : la décision antérieure d'envoyer Mégareus; la τύχη est ici la rencontre du passé et du présent.
39. Cf. l'étude de Maltomini (citée *supra*, n. 13). Si Étéocle avait déjà choisi d'opposer Hyperbios à Hippomédon, sans pouvoir donc déterminer la porte du Thébain (cf. K. von Fritz, «Die Gestalt des Eteokles in Aeschylus' Sieben gegen Theben», in : *Antike und Moderne Tragödie*, Berlin, 1962, p. 195-226; voir p. 204), il ne pourrait, une fois connue la place de l'Argien, invoquer le dieu de la rencontre, qui est nécessairement objective.
40. Le contraste entre la richesse de la description et de l'argumentation dans la quatrième scène et la sobriété de la troisième reproduit dans la facture rhétorique des répliques la double orientation du discours d'Étéocle, qui doit à la fois tenir l'avenir dans un réseau symbolique, et laisser la décision à l'action.
41. Sur le sens de φοῖβον ici, voir J.A. Haldane, «Musical Themes and Imagery in Aeschylus», *JHS* 85, 1965, p. 33-41; voir p. 36. La valeur religieuse traditionnelle du mot réapparaît dans l'opposition qui commande le passage entre θεός (v. 4) et Ἐτεοκλής (v. 6) : le dieu «usurpe» la place du roi; le roi risque, en cas de défaite, d'être substitué au dieu.
42. Lyrisme que partage aussi Amphiaraios, dans son étymologie scandée du nom de Polynice (v. 578).
43. La panique prend une forme plus organisée dans la parodos, où les dieux olympiens sont invoqués dans une série revenant sur elle-même.
44. Cf. Max Warburg, «Voraussetzungen zum Verständnis der griechischen Etymologie» (dans «Zwei Fragen zum 'Kratylos'», *Neue philol. Untersuch.* 5, 1929, p. 65-121), p. 66 : «l'étymologie n'est pas... la connaissance de la vérité d'un mot, mais la connaissance de la vérité par le moyen optique d'un mot». Voir p. 73 sur le rapport ὄνομα/εἶδος, et p. 79 sur la «visualisation» de son destin à laquelle parvient Ajax par l'interprétation correcte de son nom. Pour Warburg (contre Decharme, cf. p. 80), l'étymologie n'est pas seulement un procédé critique; elle peut être autant magique (chez Eschyle) que sceptique.
45. La figure la plus claire d'une telle visée est donnée dans la récupération par Mégareus du bouclier ennemi, comme trophée et ornement de la maison de son père (v. 478 s.).
46. Cf. l'étude citée *supra*, n. 1, p. 114 s. (*Schriften*, p. 141 s.).
47. Voir l'analyse de l'oracle proposée par W.G. Thalmann, dans *Dramatic Art in Aeschylus's Seven against Thebes*, New Haven/Londres (*Yale Classical Monographs* 1.), 1978, p. 9-15.



## LA SYRINX DE THÉOCRITE, EMBLÈME CHIFFRÉ D'UN RECUEIL FANTÔME

La *Syrinx* n'a pas livré tous ses secrets. Son texte énigmatique a bien été démonté par les scolastes qui ont littéralement traduit les griphes qui la constituent et dont une syntaxe rigoureuse et limpide fait ressortir l'absurde enchaînement. On a récemment pressenti que le jeu ne s'arrêtait pas là<sup>1</sup>. Mais on a alors surtout approfondi les implications du signifié sans prêter plus grande attention à la forme étrange du signifiant. Or il nous semble *a priori* peu vraisemblable que Théocrite ait choisi de tailler ce tissu de calembours et d'allusions savantes sur le patron d'une flûte de Pan à dix tuyaux inégaux pour le seul plaisir de compliquer l'acrobatie métrique. La poésie alexandrine ne dissociait pas, comme on l'a dit souvent pour mieux la déprécier, la forme et le sens, réservant à la première des prodiges d'ingéniosité et se moquant passablement du second. Il paraît évident que la forme ici fait sens.

### 1. Où le sens invite à interroger la forme

Il est étrangement question dans ce texte d'aveuglement et de mutisme. Tel est même, semble-t-il, le seul lien que l'on puisse établir entre les personnages mythiques qui se pressent dans ces vingt vers. Aveuglé le Cyclope, dont l'οὐδενός du v. 1 évoque impérativement le bourreau rusé qui prétendait s'appeler Οὐτις; aveugle aussi, le temps d'une méprise, le pauvre Cronos qui prit une pierre pour son enfant; invisible, le manège des abeilles qui ravitaillèrent Comatas, invisible, dans son coffre; si Persée vient, par homonymie, remplacer au v. 10 les Perses, vaincus à Marathon grâce à l'intervention de Pan, n'est-ce pas parce qu'il déroba aux filles de Phorcys leur œil unique et que le casque d'Hadès le rendait invisible? L'art du voleur (v. 15) n'est-il pas d'échapper aux regards? Et Hermès, ainsi désigné, est bien à l'origine de la syrx, qu'il inventa selon certains, ou dont il engendra l'inventeur.

Or cette syrx elle-même entretient une relation bien complexe avec la vue. Car au lieu de la désignation attendue de l'objet, on lit, vv. 11-12, τὸδε τυφλοφόρων ἐρατόν/πῆμα, ce qui signifie littéralement «cette plaisante épreuve de ceux qui portent un aveugle». J'ajouterai : «... en eux». Ce qui revient à dire que la syrx, cette syrx bien particulière, doit torturer les aveugles. Paradoxe, puisqu'on n'a jamais eu besoin de ses yeux pour entendre. Paradoxe aussi que cette souffrance délicate; mais qui se dissipent l'un et l'autre si l'on comprend que la *Syrinx* pose une devinette (voluptueuse torture) que les aveugles ne pourront résoudre car ils ne verront pas la solution<sup>2</sup>.

La place que le texte fait au mutisme corrobore cette hypothèse. Les nymphes aimées de Pan ne peuvent plus parler. Qui ne savait que Pitys fut transformée en pin et Syrinx en roseau ? Le vent qui les agite n'est pas plus un langage que la répétition fragmentaire d'un discours étranger à laquelle Écho se trouve condamnée. En établissant une chaîne d'équations – mais chaque mot, après tout, nous invite ici à cette gymnastique de lecture<sup>3</sup> – on peut écrire : Pan = celui qui aime Pitys, Syrinx et Écho = celui qui aime des femmes devenues muettes = celui qui aime le mutisme. On pourrait à ce stade opposer la musique au langage. Mais si la syrinx était une offrande musicale elle ne ferait pas le malheur des aveugles. Je préfère comprendre qu'à un dieu qui est donné ici comme amant d'une absence de parole on offre une *image*, cette Syrinx où le texte s'efface derrière l'objet, où la *forme* parle à qui la voit.

A qui douterait encore que tout le poème, et probablement tout le jeu, s'articule autour de cette dialectique de la Voix et de la Vue, on rappellera les quatre derniers vers :

ἀδὺ μελίσδοις/ἔλλοπι κούρα/Καλλιόπα/νηλεύστω.

«Calliope» est donc à la fois muette et invisible. J'entends, pour ma part, l'avertissement suivant : «Ma muse sera sans voix, c'est-à-dire qu'elle ne parlera pas au moyen des mots; et elle se dérobera à la vue, elle ne sera pas facile à voir». Que le poème s'achève sur νηλεύστω me semble à la fois une clef et un défi : La Muse s'est bien cachée. Trouvez-la.

Où la chercher ? et qui est-elle exactement ? Après nous avoir indiqué que la Syrinx s'adressait aux yeux, les mots du texte ont encore quelque chose à nous dire, directement ou sous le déguisement du calembour. Un vers est pur de toute ambiguïté : le v. 17, où Théocrite souhaite que Pan fasse entendre de doux chants, ἀδὺ μελίσδοις. L'expression éveille plus d'un écho chez les lecteurs des *Idylles*<sup>4</sup>. Le «doux chant» c'est, par excellence, le chant bucolique. Les attributions de Calliope sont ainsi précisées. Confirmation d'une relation poétique que l'objet consacré et la personnalité du dédicataire amplement dénonçaient. La syrinx est aussi le *πηροφόρων πῆμα* «le bien cher aux porteurs de besace» (cf. vv. 11-12). La syrinx est, en quelque sorte, l'objet emblématique de la poésie bucolique. Cette Syrinx ne saurait donc être un simple exercice à la manière de Simias<sup>5</sup>. Ce poème figuré parle, à n'en pas douter, de la poésie bucolique ou, plus exactement, donne à voir quelque chose qui la concerne. A nous de retrouver cette Calliope invisible.

## 2. Où la forme renvoie au chiffre

Cette syrinx comprend 10 tuyaux de longueur décroissante. C'est cette forme qu'il faut interroger dans ses deux dimensions : que signifie le nombre 10, inhabituel pour l'instrument ? que signifie cette inégalité des tuyaux qui n'est pas attestée par les représentations figurées de l'époque ?

Claude Saumaise a de ce nombre 10 proposé une interprétation qui servira de point de départ à notre recherche :

*Sed cur Theocritus hanc fistulam ex decem calamis composuerit et compegerit cum uulgo ex septenis compingi moris esset, nemo hactenus quaesiuit, nemo etiam fortasse sciuit. (...) Theocritus cum Bucolica sua absoluisset, fistulam, pastoralis illius et rusticae suae Musae instrumentum, Pani dedicauit, illo more quo reliqui solebant artifices, opere aliquo eximio perfecto, artis suae instrumenta diis artis praesidibus suspendere ac dedicare (...). Hanc fistulam ex decem calamis struxit ex numero scilicet bucolicarum odarum quas ad illam cecinerat. Nam decem tantum Eclogas, hoc est mere bucolicas esse testatum reliquerunt ueteres critici.*

et de citer Servius qui du recueil virgilien put écrire :

*Sed est sciendum sex eclogas esse mere rusticas quas Theocritus decem habet*<sup>6</sup>.

La célèbre discrimination de Servius, jointe à un article récent de Jean Irigoin<sup>7</sup>, m'avait également incitée à chercher dans la *Syrinx* l'écho d'un recueil de 10 pièces. Les remarques de Saumaise confirmaient cette intuition, dans la mesure où elles mettaient l'accent sur cette coutume antique de consacrer aux dieux l'instrument du travail accompli, et invitaient à en retrouver la trace chez les auteurs d'églques.

Consacrer sa flûte à Pan, la suspendre à un arbre marque en effet symboliquement la fin de la création bucolique. Théocrite lui-même prête à Daphnis un geste d'un symbolisme semblable quand il montre ce prince des chanteurs bucoliques invoquant, à l'heure de sa mort, le dieu Pan pour lui remettre sa *syrinx*<sup>8</sup> :

Ἦ Πάν Πάν (...) (*Id.* I, v. 123)

ἐνθ', ὦναξ, καὶ τάνδε φέρει πακτοῖο μελίπνου

ἐκ κηρῶ σύριγγα καλὰν περὶ χεῖλος ἑλικτάν'

ἧ γὰρ ἐγὼν ὑπ' ἔρωτος ἐς Αἶδος ἔλκομαι ἤδη (vv. 128-130).

Pareil renoncement peut être dû aussi au dépit, comme chez Virgile, où Corydon se dit prêt à abandonner son art s'il se révèle, dans le concours, inférieur à Codrus :

... *aut si non possumus omnes,*

*hic arguta sacra pendebit fistula pinu* (*B.* VII, vv. 23-24),

ou à la vieillesse, comme chez Calpurnius, où Tityre avoue ne plus avoir la force de chanter :

*Nunc album caput et ueneres tepuere sub annis,*

*iam ea ruricolae dependet fistula Fauno* (VIII, vv. 13-14).

Ce dernier texte viendrait même étayer l'hypothèse de Chr. Wernsdorff, pour qui Calpurnius aurait d'abord édité 7 églogues, pour se conformer au nombre habituel de tuyaux d'une *syrinx*, Tityre étant ici, selon lui, le représentant du poète lui-même<sup>9</sup>.

On ne contestera donc pas que la dévotion à Pan d'une *syrinx* marque l'achèvement d'une production bucolique, ni, dans ces conditions, que le nombre des tuyaux puisse correspondre au nombre des pièces d'un recueil. Il serait alors vraisemblable que le poète, soucieux, semble-t-il, dans ce genre littéraire, de serrer au plus près les réalités rustiques, ait adapté ses textes au modèle instrumental, et non l'inverse. Certes la *syrinx* à 10 tuyaux n'est pas inconnue et Théocrite ne paraît pas avoir forgé un monstre musical : elle figure sur une coupe en verre de couleur de Naples<sup>10</sup>. Mais le nombre de tuyaux est le plus souvent identique à celui des cordes de la lyre, soit, pendant longtemps, limité à 7, puis atteignant 8 ou 9.

Or c'est à ce dernier chiffre que s'en tient Théocrite si l'on admet l'authenticité de l'*Id.* VIII<sup>11</sup> et c'est ce même chiffre qui constitue, comme l'a, à mes yeux, démontré Jean Irigoin, une des clefs de la composition théocritéenne. Il importe, je crois, de le garder en mémoire. Les 10 tuyaux de la *Syrinx* peuvent également englober la *Syrinx* elle-même, qui s'ajouterait à 9 pièces bucoliques, nombre conforme à la réalité rustique. Ainsi il ne faudrait pas croire «aveuglement» au chiffre 10 : l'originalité de ces 10 tuyaux devrait nous retenir et nous empêcher de projeter sur la *Syrinx* la vision d'un Servius, qui pouvait avoir été influencée par une autre édition de Théocrite que celle que je voudrais essayer de reconstituer.

On interrogera à présent la décroissance progressive des tuyaux pour tenter de trancher entre 10 et 9 + 1. On a prétendu que Théocrite n'avait pu connaître cet avatar de l'instrument qui se serait encore présenté de son temps sous la forme d'un rectangle<sup>12</sup>. Pareille chronologie s'avère délicate à établir, mais il est certain qu'au

4<sup>e</sup> siècle les monnaies n'offrent pas de représentation de syrinx à tuyaux inégaux<sup>13</sup>. Même si l'on ne peut rien affirmer pour le début du 3<sup>e</sup> siècle, on est au moins en droit de penser qu'elle était alors encore peu répandue. A supposer qu'elle n'existât point, le poète restait toujours libre de représenter l'intérieur de l'instrument où l'inégalité des tuyaux, musicalement indispensable, était obtenue par des bouchons de cire, introduits à différents niveaux des roseaux extérieurement identiques. Dans les deux cas la forme offerte par le poème était remarquable et pouvait signaler, par là-même, que le secret se trouvait dans cette décroissance rendue visible.

La critique n'y a vu qu'une prouesse métrique. Pour Ph. E. Legrand, ces 10 tuyaux permettent de «descendre ainsi de l'hexamètre au plus petit *colon* possible»<sup>14</sup>. On ne dépassera pas cette interprétation sans en avoir tiré tout le parti possible. Car abordé sous cet angle, 10 nous rend 9 : tel est bien, en effet, le nombre de demi-pieds qui séparent l'hexamètre du vers minimal d'un demi-pied et demi. Tel est aussi, accessoirement, mais conjointement, le nombre de lettres dont peut se contenter le plus petit colon : que la *Syrinx* s'achève sur 2 vers de 9 lettres suggère, me semble-t-il, qu'on «s'arrête» à ce chiffre<sup>15</sup>.

Autant que le nombre de tuyaux compte donc le nombre d'intervalles. Ce qui, en matière de musique, ne saurait surprendre. Mais cette optique se trouve très précisément corroborée par la connaissance du système musical de la Grèce antique. La base en est en effet le tétracorde formé d'une succession de 4 notes séparées par 3 degrés. Toutes les gammes grecques se composent d'une série de tétracordes, qui peuvent être disjoints ou conjoints, c'est-à-dire reliés par une note commune. La syrinx à 10 tuyaux (ou 10 notes) correspond donc exactement à un ensemble de 3 tétracordes conjoints, ou 9 intervalles.

On reposera à présent le problème en ces termes : 10 et 9 jouent, sur le plan métrique et musical, un rôle égal dans cette syrinx poème et instrument, mais le nombre de lettres des derniers vers laisse supposer qu'à 9 est dévolu un rôle supplémentaire. Si, comme j'en ai fait, après Saumaise, l'hypothèse, la *Syrinx* est la dédicace d'un recueil de pièces à tonalité bucolique, celui-ci pourra comporter 10 ou 9 pièces, et le chiffre 9 y jouera un rôle supplémentaire. Mais si la *Syrinx* en donne, avec ses tuyaux qui décroissent régulièrement d'un demi-pied, une image exacte, les pièces qui le constituent doivent également entretenir entre elles une relation comparable. Qu'est-ce à dire sinon que leurs longueurs respectives (dé)croissent tout aussi régulièrement ?

C'est à ce niveau que l'on est tenté de récupérer le chiffre 9 et d'imaginer qu'il pourrait fournir la clef de cette progression arithmétique. Est-il, en effet, progression plus constante que celle des multiples d'un même chiffre et chiffre mieux apte à jouer ce rôle de base que le nombre des Muses ? Les signes qui indiquent cette piste paraîtront peut-être bien ténus à certains. Telle est la règle, stimulante et irritante, de toute devinette : la réponse opère après coup la sélection des intuitions pertinentes, donnant à de simples indices force rétrospective de preuve. On n'entraînerait pas le lecteur sur cette voie si on ne savait pas qu'elle mène quelque part. Qu'il veuille bien nous suivre encore et appliquer à présent cette grille de sélection, formée des multiples de 9, sur les pièces de Théocrite conservées par la tradition.

### 3. De 9 à 9 × 9

On déguisera ici de longs tâtonnements sous la rigueur d'un raisonnement dont l'évidence ne s'est imposée qu'après coup. Si l'on tient, avec le chiffre 9, la clef de

l'énigme, la progression parfaite devrait aller de la base simple, 9, à la base au carré  $9 \times 9$  soit 81 v., ce qui donnerait 9 ensembles. Que l'on y ajoute la *Syrinx* elle-même, qui faisait bien évidemment partie du recueil dont elle «montrait» le système d'organisation, et l'on aura les 10 tuyaux de l'instrument, dont le plus court a une longueur de 9 lettres, transposition possible d'un texte minimal de 9 vers.

Le corpus actuel de Théocrite ne livre pas à un regard naïf 9 bucoliques dont le nombre de vers correspondrait aux 9 premiers multiples de 9. On ne devait pas l'escompter : si la *Syrinx*, tout au long de ses tuyaux, chante l'Invisible, c'est que la clef qu'elle dissimule aux aveugles ouvre une porte dérobée. Pour parler sans métaphore, il serait pour le moins absurde que Théocrite se fût ingénié à suggérer, à grand renfort de griffes, d'acrobaties métriques, d'allusions savantes et de savants calculs, ce que le recueil lui-même aurait dit tout uniment en offrant ses 9 pièces soigneusement séparées et rangées par ordre décroissant de longueur. La non évidence, dans la série de totaux si divers, des 9 premiers multiples de 9 n'infirme nullement notre hypothèse. Elle la confirmerait plutôt.

A condition que tout indice n'en soit point effacé, et que de ces multiples recherchés, quelques-uns se signalent avec une suffisante insistance pour exclure tout hasard. Or, et Jean Irigoin l'a très pertinemment souligné, trois Idylles au moins<sup>16</sup> offrent un total qui est exactement un multiple de 9 :

l'*Id.* III (*La visite galante*) : 54 v. soit  $9 \times 6$

l'*Id.* IV (*Les pâtes*) : 63 v. soit  $9 \times 7$

l'*Id.* XI (*le Cyclope*) : 81 v. soit  $9 \times 9$ .

On est au moins invité à chercher le nombre manquant de cette courte séquence, c'est-à-dire 72, produit de 9 par 8. De fait deux chemins différents pourraient conduire à ce nombre.

L'*Idylle* XIV, *L'amour de Kynisca*, nous a été transmise avec 70 vers. La différence est assez minime pour que l'on soit tenté de la gommer en la mettant au compte d'une erreur de copiste. D'autant que certains critiques ont effectivement supposé une lacune, sans que l'on puisse les accuser d'avoir voulu augmenter le total pour qu'il s'inscrivît dans leur démonstration. C'est ainsi que Ph. E. Legrand, trouvant incohérent le compte des jours écoulés depuis la séparation d'Aischinès et de sa belle, propose d'insérer entre le v. 43 et le v. 44 un vers dont le sens serait «C'est cela; le mois passe; d'un second mois dix jours»<sup>17</sup>. Quant à A. S. F. Gow, qui ne voit rien à redire au calcul d'Aischinès, il souligne l'anomalie du v. 60, dont le deuxième hémistiche reproduit celui du vers précédent; et d'introduire, pour supprimer cette répétition choquante, une correction qui exige un vers supplémentaire<sup>18</sup>. Il serait facile, dans les deux cas, d'étendre à 2 vers l'importance de la lacune. Mais la divergence des deux érudits invite à la plus grande prudence.

On cherchera donc 72 ailleurs, en essayant, si possible, de se passer de corrections hasardeuses. Force est alors de risquer une nouvelle hypothèse, qui cadrerait avec un parti pris de brouillage destiné à rendre la communication indéchiffrable pour les aveugles : le total de  $9 \times 8$  vers a pu être délibérément fractionné en deux parties. Dans ce cas les deux pièces devaient au moins se suivre et entretenir entre elles des liens thématiques et stylistiques assez forts pour suggérer un rapprochement. Ces conditions semblent bien réunies dans les *Id.* XXIX et XXX toutes deux habituellement intitulées *L'enfant aimé*. Toutes deux écrites à la première personne, et en éolien, elles analysent la maladie d'amour qu'un adolescent inflige à un homme mûr : la première s'achève sur  $\chi\alpha\lambda\acute{\epsilon}\pi\omega\ \pi\acute{o}\theta\omega$ , la seconde s'ouvre sur  $\text{ῥ}\alpha\iota\ \tau\acute{\omega}\ \chi\alpha\lambda\acute{\epsilon}\pi\omega\ \kappa\alpha\iota\nu\omicron\mu\acute{o}\rho\omega\ \tau\acute{\omega}\delta\epsilon\ \nu\omicron\sigma\eta\mu\alpha\tau\omicron\varsigma$ . L'une compte 40 vers et



l'autre 32. Le total est parfait. Et Théocrite pourrait bien avoir glissé, à la fin de ce diptyque, une invite à chercher «combien de fois neuf» renferment ses vers :

«Qui s'imagine vaincre Éros l'artificieux,  
s'imagine trouver, sans peine, sur nos têtes,  
à combien de fois neuf se montent les étoiles» (25-27!).

A qui objecterait que la tonalité de ces deux pièces érotiques s'intégrerait mal dans un recueil bucolique, on répondra que tel ne fut point l'avis de Virgile qui s'en inspira pour les plaintes de son Corydon.

En remontant le fil des nombres, on tentera maintenant de repérer l'ensemble de  $9 \times 5$  vers. L'*Id.* VI, *Les chanteurs bucoliques*, correspond, à un vers excédentaire près, au total souhaité. Mais ici l'accord des critiques sert mieux un alignement de ces 46 v. sur le multiple voisin de 9. Le v. 41, fourni par la plupart des manuscrits, est en effet très discuté. Identique au v. 16 de l'*Id.* X où il est parfaitement en situation, il semble, dans cette idylle, parfaitement incongru. Ni Gaisford, ni Legrand, ni Gow ne le maintiennent. J'ajouterai – argument décisif pour qui répugne à corriger la tradition manuscrite – que le manuscrit le plus estimé, l'Ambrosianus 222 (K), ne donne pas ce vers. On conclura donc à l'existence, à un moment donné<sup>19</sup>, d'une bucolique théocritéenne de 45 v.

Manquent encore les quatre premiers multiples de 9. L'*Id.* XII, *Le bien-aimé*, avec ses 37 v., retient un instant l'attention; mais manuscrits et critiques concordent pour corroborer son intégralité. Une pièce compte bien exactement 36 v., mais son authenticité a été fortement contestée, il s'agit de l'*Id.* IX. Regardons de plus près les arguments généralement invoqués pour la rejeter. On n'acceptera pas celui de la «maladresse», trop tributaire de la subjectivité du critique et qui, en outre, n'implique nullement la seconde main de l'imitation : ce raisonnement qui repose sur une foi romantique en la perfection intangible et sacrée de l'Auteur, oublie qu'une indéniable ressemblance entre deux morceaux de qualité inégale peut aussi bien se lire dans le sens d'une reprise, par un même auteur, d'une œuvre de jeunesse, et que la pièce prétendue la moins bonne peut, tout simplement, se situer avant, et non après, la meilleure. Il ne faut pas être dupe de la numérotation des idylles, dont rien ne prouve qu'elle devait refléter l'ordre de la composition. Reste l'argument de l'hétérogénéité. L'*Id.* IX ne saurait être de Théocrite car elle manque, scandaleusement, d'unité. Voilà qui flatte notre hypothèse secrète : comment retrouver des ensembles de 9, 18, et 27 v. sinon dans le découpage d'idylles plus longues, démarche symétrique de celle qui conduisait, par addition, à 72 v. ?

C'est sans regret que l'on abandonnera l'espoir de trouver, dans l'*Id.* IX,  $9 \times 4$  si l'on y découvre 9 et  $9 \times 3$ . Or je ne serais pas la première à détacher les 9 derniers vers. Gow avoue que «the relation of 28-36 to the rest of the poem is obscure». Legrand était allé jusqu'à considérer que «la tirade qui commence au vers 28 peut être tenue pour un morceau indépendant, l'épilogue d'une collection bucolique»<sup>20</sup>. On comprend mal qu'il se soit rétracté. Que cet envoi final soit dû, comme il le pensait, à l'éditeur, ou, comme je le pense, à Théocrite, son enthousiasme surprend après la modeste prestation qui vient de nous être offerte et qui a reçu l'habituelle conclusion des applaudissements et des cadeaux. Φαίετε, qui est le terme propre pour annoncer une publication, serait bien emphatique s'il ne s'appliquait qu'à ce seul poème, comme le risque du bouton sur la langue, châtiment de ceux qui retenant indûment un dépôt, serait bien hyperbolique si la rétentio ne portait que sur les deux couplets de Daphnis et de Ménalcas. J'ajouterai qu'il me paraît bien hasardeux de corriger la leçon αἰεῖα (v. 29), que donnent tous les manuscrits, en ἀκουσα proposé par Buecheler, et visiblement inspiré par le désir de rattacher à

toute force cet épilogue au concours qui précède. Mais si l'on garde, comme Gow, ἄλιστα, il est encore plus difficile de rattacher cette invocation aux chants qui précèdent et qui, à strictement parler, ne sont pas produits par le «je» du narrateur. ἄλιστα n'a de sens que si le sujet en est Théocrite lui-même, et que si le ou les chants proférés désignent l'ensemble de la production bucolique qu'il destine au public.

Une fois isolée cette neuvaïne, pièce minimale et vraisemblablement ultime du recueil suggéré par la *Syrinx* (et que l'on nommera, pour abrégé, recueil S), reste un ensemble de 27 v., cohérent en dépit de quelque flottement dans la désignation des troupeaux. Disons, pour lever la principale objection au rattachement du préambule aux couplets, que le narrateur ne s'adresse directement, dans ces premiers vers, qu'à Daphnis, le bouvier, et qu'il n'est donc pas absurde qu'il ne parle que d'un troupeau de bovins. Amputée de l'apostrophe finale aux muses bucoliques, cette nouvelle idylle s'avère parfaitement équilibrée : aux 6 vers d'ouverture, correspondent 6 v. de conclusion (22-27), les deux couplets égaux de Daphnis et Ménalcas (7 v. chacun) séparés par le v. 14, charnière du concours. Tant de symétrie peut paraître un peu raide (et je serais effectivement tentée d'y voir l'application d'un débutant); elle plaide en tous les cas avec force la cause de la cohésion.

De 9 à  $9 \times 9$ , la série des multiples se complète donc, avec des degrés dans la conviction : certaine pour 9, 7 et 6, très forte pour 5, elle passe au registre du probable pour 1 et 3. Et à celui de l'hypothèse pour 2 et 4. Car il faut encore trouver un ensemble de 18 v. et un de 36 v.

#### 4. Pour une idylle à géométrie variable

On ne les trouvera pas isolés. L'*Id.* IX, on l'a vu, permettait de diviser ses 36 v. en deux composantes de 27 et 9 v. D'autre part aucune des idylles incontestées ne se laisse fragmenter, et le nombre de vers souvent considérable de celles qui n'ont pas été sollicitées ici<sup>21</sup> rend bien arbitraire la séparation d'unités aussi faibles. Par contre l'*Id.* VIII se présente d'emblée comme une déroutante rhapsodie métrique et logique, et ce manque de fondu dans les enchaînements qui signe, pour certains, son inauthenticité, autorise une certaine liberté dans le découpage. Sans poser, pour l'instant, le problème de la présentation, dans le recueil S, des divers morceaux, on tentera de constituer des ensembles cohérents dont la longueur corresponde, si possible, aux nombres manquants.

On commencera par une soustraction. Les strophes élégiaques ont, en effet, concentré sur elles toutes les suspicions. Non seulement l'emploi d'un autre mètre que l'hexamètre est, dans les *Idylles*, une exception, mais de plus elles ne respectent pas les lois d'alternance et de symétrie des chants amébées. Leur nombre impair, la succession de deux interventions de Ménalcas, la discordance des métaphores dans les deux dernières strophes ont conduit, en particulier, Legrand à supposer deux lacunes, de 4 et 8 vers, et Gow une de 4 vers. On préférera, là encore, ne pas entrer dans le jeu aléatoire des restitutions, et considérer qu'une idylle donnée déjà sous cette forme par un papyrus du 2<sup>e</sup> siècle avant J.-C. ne saurait pécher par défaut. Ce qui ne signifie pas qu'elle n'a pas connu une version antérieure, plus réduite, ce qui rendrait compte de certaines contradictions entre l'âge mûr des protagonistes dans les strophes élégiaques et leur jeune inexpérience amoureuse des parties narratives et des couplets en hexamètres.

Que reste-t-il quand on a soustrait les strophes élégiaques? Avec elles doivent nécessairement disparaître les vers qui les introduisent, soit les vv. 30-32; de même

que le v. 61 qui conclut sur ce chant amébee. On ôte donc 32 v. (vv. 30-61) à un total de 93, qui se ramène à 92 si l'on considère que le v. 77, qui provient de *Id.* IX, 7 et détruit l'égalité des deux derniers chants, est interpolé. Ce nouveau total de 60 v. (= 92-32) excède encore de 6 v. celui que produirait l'addition de ces deux ensembles de 18 et 36 v. dont nous cherchons ici la place. Mais 6 v. se détachent assez nettement de cette totalité résiduelle, et pourraient bien avoir été, eux aussi, rajoutés pour les besoins d'une deuxième publication : ce sont les 6 derniers (vv. 88-93). Le jugement du chevrier et sa promesse de donner à Daphnis une chèvre en échange de ses leçons (vv. 81-87) formaient une conclusion traditionnelle et particulièrement complète. Les deux comparaisons qui décrivent ensuite les réactions opposées des deux chanteurs, ainsi que l'annonce du mariage de Daphnis avec la nymphe Nais, font figure d'ornements, gracieux mais un peu plaqués, et donc amovibles. Ainsi se trouverait atteint ce total cherché de 54 v. Mais ces soustractions successives n'ont de chance d'être admissibles que si cet ensemble se laisse à son tour, sans trop de violence, diviser en deux groupes cohérents de 18 et 36 v.

La structure de ce type d'idylle à concours se prête *a priori* à une dissociation de la partie chantée et du cadre narratif dans lequel elle s'insère. On tentera donc cette opération sur la bucolique restreinte de 54 v. que l'on a cru pouvoir isoler. Le résultat comble nos vœux arithmétiques. Si l'on supprime en effet les strophes élégiaques et leurs 3 v. d'introduction, le dialogue des pâtres qui précède le morceau de concours compte 29 v. auxquels on ajoutera les paroles du chevrier qui concluent la compétition, soit 29 v. + 7 v. (vv. 81-87) = 36 v. Quant au tournoi lui-même, il comprend, bien évidemment, la prestation de chaque berger, soit 8 v. pour chacun, auxquels il est légitime d'adjoindre les 2 v. introducteurs, ce qui donne un ensemble de  $1 + 8 + 1 + 8 = 18$  v. (vv. 62-80, le v. 77 étant considéré comme interpolé).

Que ce découpage soit possible ne prouve pas qu'il était organisé. Même dans l'hypothèse où l'*Id.* VIII n'aurait eu primitivement, dans un recueil S, que 54 v., il fallait, pour que le jeu fonctionnât, que certains indices missent le lecteur ou l'auditeur sur la «bonne» voie<sup>22</sup>. Or il me semble que Théocrite invite, par deux procédés techniquement différents et logiquement complémentaires, à procéder à cette opération. Tout d'abord il introduit, comme dans l'*Id.* XXX où son rôle était analogue, le chiffre 9 dans le texte à «déchiffrer». Dans l'*Id.* XXX il était clairement proposé de chercher un multiple de 9<sup>23</sup>, signe sans lequel l'autonomie des *Id.* XXIX et XXX eût risqué de masquer irrémédiablement leur complémentarité numérique; or seule l'addition des deux permet de trouver «combien de fois 9» leurs vers contiennent. Dans l'*Id.* VIII il n'était point nécessaire d'orienter la recherche vers un multiple de 9, puisque la pièce comptait alors, selon notre hypothèse, 54 v. Mais il fallait, dans cette perspective, signaler que 2 multiples de 9 pouvaient s'y cacher. D'où, peut-être, cette *double* mention du chiffre 9, à propos du nombre de tuyaux de la syrinx de Daphnis et de celle de Ménalcas, répétition qui a paru choquante<sup>24</sup>. Surprenante, certainement, et telle était probablement sa fonction. J'ajouterai que la présence du premier ἐννεάφωνον au v. 18 de l'*Id.* passera avec peine pour un hasard quand le jeu arithmétique consiste, précisément, à détacher de l'ensemble une séquence de 18 v.!

Certes, mais où faire commencer la séquence en question? Dans l'hypothèse, toujours, d'une bucolique restreinte, la réponse était, je crois, clairement donnée. L'introduction dialoguée se serait alors, en effet, achevée sur les deux vers suivants (28-29) :

Χοῖ μὲν παῖδες αὔσαν, ὃ δ' αἰπόλος ἦνθ' ἐπακοῦσαι  
χοῖ μὲν παῖδες αἶδον, ὃ δ' αἰπόλος ἤθελε κρίνειν,

et la reprise, après le concours de 18 v., du registre parlé se serait faite avec le v. 81 :

ᾠς οἱ παῖδες ἄεισαν, ὁ δ' αἰπόλος ᾧδ' ἀγόρευεν.

Cet écho, dont la perception était amorcée, en quelque sorte, par une insistance répétitive aux vv. 28-29, exceptionnelle dans un passage narratif, recousait, pourrait-on dire, phonétiquement les deux fragments séparés d'un ensemble numérique de 36 v.

Si l'on reprend à présent le délicat problème de la présentation, dans le recueil S, de l'*Id.* VIII, on devra se demander jusqu'à quel point fonctionnait cette «géométrie variable». Autrement dit, le lecteur-auditeur était-il confronté à une bucolique de 92 v. dont la disparité métrique et le lien un peu lâche des 6 derniers vers l'auraient invité à faire les soustractions indispensables pour pouvoir repérer l'emboîtement de deux ensembles multiples de 9? J'avoue que l'acrobatie me paraîtrait dans ce cas excessive. Je préfère imaginer qu'un total initial de 54 v., multiple, évidemment, de 9, fournissait une de ces fausses pistes chères aux faiseurs de devinettes<sup>25</sup>, susceptible d'arrêter les recherches des demi-habiles. Mais peut-être ce total comptait-il également à part entière, ce qui éliminerait du recueil S l'*Id.* III, *La visite galante* (54 v.).

Je serais tentée, pour ma part, de la maintenir, et ceci pour deux raisons. 1) Le recueil S aurait comporté, dans ce cas, 8 pièces que je rappelle dans l'ordre de ma démonstration<sup>26</sup> : III ( $9 \times 6$ ) – IV ( $9 \times 7$ ) – XI ( $9 \times 9$ ) – XXIX + XXX ( $9 \times 8$ ) – IX qui compte pour 2 ( $9 \times 3$  et  $9 \times 1$ ) – VIII qui compte également pour 2 ( $9 \times 4$  et  $9 \times 2$ ). En ajoutant la *Syrinx* elle-même, qui faisait bien évidemment partie du recueil dont elle offrait à la fois une récapitulation et la clef d'une composition, on obtient un total de 9 pièces indépendantes. En supprimant l'*Id.* III, ce total ne serait plus que de 8, ce qui me semblerait une fausse note dans ce concert arithmétique. 2) L'*Id.* III est la seule à intégrer dans son texte le nombre 10, deuxième nombre clef du recueil S, puisqu'il est à la fois, et corrélativement, celui des tuyaux de la *Syrinx* et celui des pièces du puzzle numérique : les 9 premiers multiples de 9 + la *Syrinx* elle-même, qui fournit, en quelque sorte, l'image qui doit guider le joueur. On lit, en effet, au v. 10 de cette idylle :

Ἦνιδε τοι δέκα μᾶλα φέρω.

J'estime, comme Jean Irigoin, que la rencontre de l'ordinal et du cardinal est troublante<sup>27</sup>, et j'y vois un renforcement du signe que constitue cette mention, apparemment gratuite, des dix pommes. Mais Jean Irigoin intégrait cet argument dans une tout autre démonstration qui corroborait l'existence d'un recueil de 10 pièces, les *merae rusticae* de Servius (soit les onze premières données par la famille vaticane, moins l'*Id.* II, *Les Magiciennes*), en faisant apparaître tout un jeu complexe sur les multiples de 9, immédiatement visibles dans la longueur des idylles ou surgissant, indiscutables, à la faveur de certains regroupements. J'aimerais montrer, pour conclure cette aventure, que nos deux démarches, loin de se contredire, se prêtent un appui mutuel.

## 5. D'une édition à l'autre

On possède, en effet, deux épigrammes qui figurent dans des manuscrits contenant certaines pièces de Théocrite, et dont Legrand suppose qu'elles «ont dû accompagner des éditions antiques». Or il me semble qu'elles pourraient fort bien renvoyer, plus précisément, au recueil S pour l'*épigr.* IX, 434 de l'*Anthologie Palatine*, et à une édition réunissant toutes les pièces «bucoliques» de Théocrite pour

*l'épigr.* IX, 205. Reprenons ces textes. La première donne la parole à un Théocrite qui «n'est pas le poète de Chios» et qui précise son origine syracusaine et le nom de ses parents. Je ne vois pas de raison de douter *a priori* de l'authenticité de cette épigramme, pareils détails ne présentant d'intérêt que pour... Théocrite! Cette présomption orientera la lecture que l'on fera alors du dernier vers, si diversement interprété :

μοῦσαν δ' ὀθνεῖν οὔτιν' ἐφελκυσάμην.

Si l'on veut conserver quelque cohérence à l'ensemble, force est de mettre en relation cette μοῦσαν δ' ὀθνεῖν avec l'insistance précédente sur la patrie du poète, et de comprendre «ma muse est ici entièrement syracusaine»; ce qui implique non seulement qu'il s'agisse de pièces à tonalité bucolique, mais aussi, je crois, que leur situation géographique, leurs allusions ou leur mode d'expression les rattachent visiblement et étroitement au Syracusain Théocrite. Or pareils critères s'appliquent exactement aux pièces que le fil des multiples de 9 nous a permis d'intégrer dans le recueil S, et ne s'appliquent qu'à elles.

En quoi ces 8 idylles n'ont-elles «rien d'étranger»? Deux d'entre elles sont clairement situées en Sicile, l'*Id.* VIII et l'*Id.* IX, si l'on veut bien admettre que les précisions géographiques de la seconde (Αἶτνα μᾶτερ ἐμά v. 15 et les rochers d'Hyccara v. 26) valent aussi pour la première; l'*Id.* IV se déroule dans les environs de Crotone (près de l'Aisàros v. 17 et du Néaithos v. 24, rivières connues par ailleurs); l'*Id.* VI et l'*Id.* XI mettent indirectement et directement en scène Polyphème, le héros sicilien par excellence; enfin si les *Id.* III, XXIX et XXX n'offrent aucune prise à une tentative de localisation, elles sont toutes les trois écrites à la première personne, sans que le masque d'un nom bucolique vienne s'interposer entre le locuteur et Théocrite lui-même : on ne saurait mieux dire que le protagoniste en est ouvertement syracusain. J'ajouterai qu'aucune allusion ne permet de dater la composition d'une quelconque de ces 8 idylles du séjour de Théocrite à Cos ou en Égypte.

Il n'en va pas de même des idylles restantes. Le batelier des Calydnès dans l'*Id.* I (v. 57), la mention des fêtes Carnéennes (v. 83) et de Praxitèle (v. 105)<sup>28</sup> dans l'*Id.* V, les dèmes d'Halès et de Pyxa (v. 1 et 130), la source Bourinna (v. 6) dans l'*Id.* VII, le nom de Polybotas dans l'*Id.* X<sup>29</sup>, la Mégare Niséenne (v. 27)<sup>30</sup> dans l'*Id.* XII, cernent l'île de Cos; l'*Id.* XIII (*Hylas*) console le poète Nikias de Milet en lui racontant l'errance désespérée d'Héraclès, jusqu'au «pays des Colchidiens et du Phase inhospitalier» après la disparition d'Hylas en Propontide<sup>31</sup>; l'éloge de Ptolémée, dans l'*Id.* XIV (vv. 56-68), et surtout l'appartenance avouée d'Aischinès aux «pauvres Mégariens»<sup>32</sup> nous mettent sur le chemin de l'Égypte. Quant aux autres idylles incontestées (II, XV-XVIII, XXII, XXIV, XXVIII) leur absence totale de couleur bucolique comme l'accord général sur leur composition tardive, contemporaine du séjour à Cos ou à Alexandrie, nous dissuadent de les prendre ici en compte.

Le recueil S pourrait donc être exactement désigné par l'*épigr.* IX, 434. Comme preuve de sa priorité chronologique, on pourrait souligner cette nécessité où semble se trouver un poète encore peu connu de décliner très précisément son identité, contrainte à laquelle répondrait fort bien, sur le plan de l'écriture, le manque de maîtrise que certains critiques se sont plu à déceler dans plusieurs des idylles qui l'auraient composé<sup>33</sup>.

L'*épigr.* IX, 205 corroborerait cette hypothèse. Attribuée à Artémidore le grammairien, probablement le père de Théon d'Alexandrie qui vivait à l'époque d'Auguste, et qui composa un Ὑπόμνημα εἰς Θεόκριτον, elle a toute chance de

renvoyer à une édition des *Idylles* du même Théocrite, considéré alors comme le poète bucolique par excellence, et non, comme on l'a souvent défendu, à une collection rassemblant des poésies bucoliques d'auteurs divers. Le texte même de l'épigramme s'oppose à cette dernière interprétation. En effet la métaphore du troupeau sur laquelle elle repose :

«Autrefois dispersées, les muses bucoliques  
sont aujourd'hui ensemble, et appartiennent toutes  
à une seule étable et à un seul troupeau»

n'a de sens que si le propriétaire de ces «bovins» (métaphore imposée par le terme même de «Βουκολικά») est une seule et même personne dont les bêtes se sont égaillées dans la campagne. Il faudrait alors en conclure que le poète-vacher Théocrite n'avait pas de son vivant donné une édition qui réunît – au moins – ses pièces «bucoliques». On voit alors comment la démonstration de Jean Irigoin et l'hypothèse que je formule justifient cette épigramme et se complètent nécessairement. Car si ces deux démarches aboutissent à la reconstitution de deux recueils distincts, tous deux ouvertement bucoliques mais superposables aux deux tiers seulement, elles donnent un contenu précis à l'entreprise d'Artémidore.

On s'étonnera peut-être de la ressemblance dominante du recueil S et du recueil «Servien» et on sera tenté d'y voir une objection majeure à l'hypothèse du premier. Je crois au contraire que pareille réorganisation d'un corpus initial serait en accord à la fois avec l'idée que nous pouvons nous faire d'une maturation du projet littéraire, et avec la conviction que nous avons acquise de l'importance, pour la poésie alexandrine, des jeux numériques. On constatera, en effet, que du recueil S auraient été éliminées la *Syrinx*, qui n'avait plus sa raison d'être, et les *Id.* XXIX et XXX, qui auraient pu être jugées insuffisamment rustiques. Par contre auraient été ajoutées les *Id.* I, V, VII et X, dont les trois premières au moins se signalent par leur longueur et par l'impression, plus subjective, de maîtrise qu'elles ont de tout temps suscitée. Toutes les quatre, en tout cas, sont parfaitement rustiques. Quant à l'*Id.* VIII, elle aurait changé de structure et d'ampleur.

Pourquoi, si ce n'est, justement, pour se prêter à une nouvelle combinaison arithmétique? Les calculs de Jean Irigoin prouvent à l'évidence qu'il ne faut pas en retrancher ou y ajouter un vers. Pour l'édition qu'il définit. Et pour elle seule. Toutes les critiques décochées par les érudits contre les discordances internes de cette idylle se trouvent justifiées s'il s'agit bien, comme je l'ai supposé, d'une composition initiale cohérente de 54 v. qu'il aurait fallu étirer pour qu'elle réponde à d'autres exigences. Il était difficile, peut-être, d'allonger la conclusion, déjà parfaitement fermée, de plus de 6 v. Restait la possibilité de «farcir» le corps de l'idylle à l'aide de fragments empruntés, probablement, à un autre travail, et pourquoi pas, le mètre autorise à le croire, à un ensemble d'épigrammes<sup>34</sup>?

Pour son nouveau recueil, Théocrite aurait voulu reprendre, mais en le modifiant et en le compliquant, son jeu sur le nombre 9. Plus de grille cette fois-ci (ou alors elle serait perdue). La *Syrinx*, avec ses tuyaux régulièrement décroissants, ne délivrait plus d'autre secret message que celui de ses griffes torturés; elle devait logiquement disparaître. Mais le maintien, dans l'édition remaniée, des idylles dont le nombre de vers était ouvertement un multiple de 9 (III, IV, IX, XI) et dont on peut supposer que les lecteurs de Théocrite (re)connaissaient l'aptitude à fonctionner dans un système numérique défini par 9, tenait lieu d'indice. Ce fil, que Jean Irigoin a su percevoir et suivre, l'amenait à maintenir sans correction les 46 v. de l'*Id.* VI et les 93 v. de l'*Id.* VIII dont l'authenticité se trouvait intégralement confirmée. Ces conclusions seraient-elles en contradiction avec l'hypothèse que j'ai, après d'autres,

défendue, d'une interpolation dans les deux cas d'un vers provenant d'une autre idylle, et de l'ajout, pour la seconde, de sept épigrammes ?

Je citerai ici Jean Irigoien, qui s'appuie sur l'autorité concordante des manuscrits, des scholies et des *papyri* pour plaider l'ancienneté des leçons qui nous sont parvenues :

«On devrait renverser le problème et se demander si les éléments en apparence hétérogènes qui se rencontrent dans certaines idylles ne seraient pas la trace d'un effort dû à Théocrite lui-même pour constituer, à partir de poèmes préexistants, un recueil répondant à des normes précises»<sup>35</sup>.

Il me semble qu'en faisant surgir de la *Syrinx* et de sa forme, que son provocant discours nous désigne, le fantôme d'un recueil S, j'apporte à cette thèse plusieurs confirmations. Les additions à l'*Id.* VI et à l'*Id.* VIII deviennent évidentes, et évidente aussi leur finalité. On remarquera que les deux vers interpolés proviennent, dans le premier cas de l'*Id.* X et dans le second de l'*Id.* IX, ce qui ne sort pas des limites assignées à ces deux éditions<sup>36</sup>. De plus, à supposer que le recueil S continuât à circuler, l'auteur était incité à modifier avec circonspection les idylles qu'il en reprenait, de façon que le passage, pour elles, d'un recueil à l'autre fût, en quelque sorte, réversible. Les ajouts devaient être suffisamment visibles pour qu'on fût invité à les soustraire et à retrouver ainsi une première mise en œuvre des combinaisons de 9 que l'auteur n'avait *a priori* aucune raison de renier, d'autant plus que si le nombre de pièces passait de 9 à 10, 9 continuait à régler les équilibres et à cristalliser les effets.

On pourrait proposer de cette «récupération» du recueil S d'autres indices. On le fera ailleurs. On s'en tiendra ici à ces simples calculs et des conclusions de cette aventure on ébauchera maintenant l'addition.

Le bénéfice philologique n'est pas négligeable. L'authenticité des *Id.* VIII et IX se trouverait une seconde fois confirmée; les interpolations du v. 41 dans l'*Id.* VI, et du v. 77 dans l'*Id.* VIII, mises en lumière sans remettre en cause la tradition manuscrite; les strophes élégiaques de l'*Id.* VIII (et ses derniers vers) justifiés dans leur incongruité même.

On donnera peut-être ici l'impression de s'enfermer dans le cercle vicieux de la pétition de principes, en déduisant d'une démonstration des éléments qui lui ont servi de point d'appui. Mais on défendra cette démarche inductive qui, spirale et non cercle, s'appuie pour progresser sur des hypothèses provisoires que d'autres arguments qu'en son chemin elle trouve lui permettent, au terme du parcours, de rejeter ou de consolider. Privés de ces clefs qui circulaient probablement dans les milieux littéraires alexandrins, comme le déchiffrement des bucoliques de Pétrarque était facilité à un petit nombre d'initiés<sup>37</sup>, on est contraint aujourd'hui de se contenter de minces indices et de la conviction que l'appui réciproque que peuvent se prêter des segments d'enchaînements deductifs, fussent-ils, par certains points de leurs hypothèses, dépendants les uns des autres, est susceptible d'accéder à un degré de solidité qui fortifie en amont comme en aval chaque étape de la démarche.

Du bénéfice de cette enquête pour la connaissance des techniques poétiques de l'époque alexandrine on ne redira rien : la pétition de principe, ici, serait flagrante, si l'on feignait de découvrir le jeu multiple du chiffre et de la lettre dont un autre avatar<sup>38</sup> a contribué à baliser cette piste. On espérera seulement que d'une maîtrise de l'écriture qui s'offre le luxe de jouer ainsi *en outre* sur la matière du texte, sur le nombre et l'ordre des vers, voire des lettres, on aura, avec la *Syrinx* et sa géométrie arithmétique, rendu l'élégance *visible*.

Claudie BALAVOINE, Université de Poitiers

## NOTES

1. Günter Wojacek, *Daphnis*, Beitr. zur klass. Philol., 34, Meinsenheim/Glau, 1969, pp. 91-104; Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, «La Syrinx», *Poétique*, 1973, pp. 176-193.
2. Je dois cet affinement de mon analyse à Jean Bouffartigue.
3. Voir le démontage de certains procédés par R. Dupont-Roc et J. Lallot, art. cit., pp. 178-181.
4. Sur le motif de la douce musique voir *ibid.* pp. 184-185.
5. Bien que le pseudonyme de Simichidas place indéniablement Théocrite dans la filiation de l'auteur de la *Hache* et des *Ailes*, autres poèmes figurés. Ceci me paraît la preuve de l'antériorité de la *Syrinx* par rapport aux *Thalysies*.
6. *Cl. Salmassii duarum inscriptionum ueterum... explicatio... Eiusdem ad Dosiadae aras Simmiae Rhodii ouum, alas, securim, Theocriti fistulam notae*, Lutetiae, 1619, p. 211.
7. Jean Irigoien, «Les Bucoliques de Théocrite. La composition du recueil.» *Quaderni Urbinati di cultura classica*, 19, 1975, pp. 27-44.
8. Sur une signification plus précise du geste de Daphnis, voir *infra* : «Une histoire de flûtes».
9. *Poetae Latini minores*, t. II, Altenburgi, 1780.
10. Voir l'article *Syrinx* de Théodore Reinach dans Daremberg et Saglio.
11. L'enjeu de chaque chanteur est une syrinx à 9 voix : v. 18 et v. 21.
12. A.S.F. Gow, *Theocritus*, t. II, Cambridge, 1965, p. 554.
13. Voir Th. Reinach, art. cit.
14. *Bucoliques Grecs*, I, Les Belles Lettres, Paris, 1925, p. 218.
15. Remarque due à Jean Bouffartigue.
16. Art. cit. Jean Irigoien ajoute l'*Id.* IX (36 v.) que je réserve pour l'instant.
17. *Op. cit.*, p. 112, appareil critique. Ce calcul de jours me paraît cacher quelque allusion : il serait sinon totalement oiseux. J'avais songé à en surinterpréter *ποτίθεις δύο*, qui aurait signifié qu'il fallait ajouter 2 (vers) au total pour obtenir le nombre 72 qui s'intégrait dans la série des multiples de 9. Mais le procédé serait bien tortueux et sans autre exemple, analogue ou symétrique, dans les autres pièces.
18. *Op. cit.*, p. 259.
19. Rien n'interdit de penser que l'idylle put être augmentée d'un vers par la suite. Cf. *infra*, § 5.
20. Ph. E. Legrand, *Étude sur Théocrite*, Paris, 1898, pp. 11-13. Gow, *op. cit.*, p. 185, rejette l'idylle entière.
21. Même en se limitant aux idylles à coloration bucolique on devait envisager I (152 v.), V (150 v.) et VII (157 v.). Mais la cohérence de leurs enchaînements ne fait apparaître aucun ensemble isolable.
22. Sur l'existence de pareilles devinettes chez Théocrite, cf. mon art. «L'éloge de Ptolémée de Théocrite ou comment le chiffre dénonce la lettre», à paraître.
23. Le nombre des étoiles pouvait d'autant plus aisément mettre sur la piste du nombre des vers qu'à cette époque on utilisait un «astérisque» pour signaler certains vers.
24. Legrand, éd. cit., p. 7.
25. Cf. art. cit. note 22.
26. Sur l'ordre de ces pièces dans le recueil, il est difficile de se prononcer. Françoise Desbordes a suggéré, au séminaire de l'ENS de la rue d'Ulm, que la *Syrinx* pouvait être une table des matières dont chaque tuyau donnerait, dans l'ordre, le contenu de chaque pièce, la *Syrinx* elle-même étant désignée par le dernier distique. Malheureusement les possibilités de relations sont si nombreuses (jeux numériques, anagrammes, liens mythologiques, etc.) que j'ai dû renoncer à approfondir cette idée. Tout au plus puis-je faire remarquer que l'allusion à οὗτος/οὗδεῖς au v. 1 renvoie à Polyphème, héros des *Id.* VI et IX, cette dernière étant aussi la plus longue (9 × 9 v.) du recueil S.



27. Jean Irigoin, art. cit., p. 34.
28. Je ne vois pas pourquoi il faudrait exclure ici une allusion à une œuvre d'un sculpteur contemporain, un de ces fils de Praxitèle qui contribuèrent à la décoration de l'Asclépieion de Cos, comme l'atteste un mime d'Hérondas (cf. Legrand, éd. cit., t. I, p. 51). Comatas, ne l'oublions pas, «dit la vérité en tout sans se vanter» (vv. 76-77).
29. Pour d'autres arguments, voir Legrand, éd. cit., t. I, p. 62.
30. L'opposition implicite avec la ville homonyme de Sicile, Megara Hyblaia, souligne l'importance de la discrimination géographique qui définit probablement des cycles poétiques différents dans l'œuvre de Théocrite.
31. Nikias apparaît bien déjà dans l'*Id.* XI, v. 2, mais le ὁ Κύκλωψ ὁ παρ' ἡμῖν du v. 7 situe très vraisemblablement Théocrite en Sicile, quoi qu'en pensent Legrand et Gow; l'expression serait sinon d'une désinvolture bien surprenante chez un poète qui se montre ailleurs soucieux de localisation précise.
32. Rien ne prouve qu'il faille donner à cette expression une valeur métaphorique, d'autant que l'*Id.* XII se situait déjà à Mégare (cf. v. 27).
33. Dans l'*Id.* XI et, bien sûr, dans les *Id.* VIII et IX.
34. Legrand, éd. cit., t. II, pp. 13-15 invite à proposer cette hypothèse (qu'il ne formule pas lui-même) en rapprochant ces strophes élégiaques d'une épigr. de Callimaque (*Anth. Pal.* XII, 230), et de deux épigr. d'Asclépiade (*A.P.* V, 167 et 169).
35. Art. cit., p. 40.
36. Sur la signification possible de ces additions, voir l'art. cit. note 8.
37. Pétrarque livre certaines clefs dans sa correspondance.
38. Voir l'art. cit. note 22.

9 x 9	Id. XI	LE CYCLOPE	81 v.
9 x 8	Id. XXIX	L'ENFANT AIME I - 40 v. Total : 72 v.	Id. XXX L'ENFANT AIME II - 32 v.
9 x 7	Id. IV	LES PÂTRES	63 v.
9 x 6	Id. III	LE CÔMOS	54 v.
9 x 5	Id. VI	LES CHANTEURS BUCO- LIQUES 45 v. (46 v. - le v. 41 interpolé)	
9 x 4	Id. VIII v. 1-29 Total : 36 v.	Id. VIII v. 81-87	
9 x 3	Id. IX v. 1-27 27 v.		
9 x 2	Id. VIII v. 62-80 - v. 77 18 v.		
9	Id. IX v. 28-36 9 v.		
LA SY- RINX			



## UNE HISTOIRE DE FLûTES

### Note sur les *Idylles* rustiques de Théocrite

Le nombre des Muses a inspiré à Jean Irigoin une démarche mathématique qui, en confirmant la discrimination servienne, cerne une édition de dix idylles rustiques, soit les onze premières, selon la numérotation traditionnelle, moins l'*Id.* II<sup>39</sup>. Ce même nombre sacré m'a permis ici de faire surgir, en jouant de la *Syrinx*, le fantôme d'un recueil S<sup>40</sup>. J'ai proposé alors l'hypothèse d'un remaniement de ce recueil S par Théocrite qui en aurait retranché les pièces XXIX et XXX, dont la couleur bucolique était peu marquée, ainsi que la *Syrinx*, qui perdait sa raison d'être, aurait ajouté les *Id.* I, V, VII, X et allongé l'*Id.* VI et surtout l'*Id.* VIII pour donner à son nouveau recueil de 10 pièces la cohérence numérique mise en lumière par Jean Irigoin.

Restait une objection possible qui sera à présent soulevée : ce travail d'incrustations opéré sur les *Id.* VI et VIII pouvait être le fait d'un éditeur postérieur à Théocrite et désireux, lui, de regrouper les idylles rustiques, tout en s'efforçant d'introduire dans son recueil un jeu sur le nombre 9 – pour rivaliser avec la composition du recueil S ? – qui l'amenait à étendre ces deux idylles. Soucieux de ne pas trop trahir son auteur, il aurait puisé, autant que faire se pouvait, dans la production de celui-ci, prenant 2 vers dans les idylles mêmes qu'il éditait et complétant avec des épigrammes. On aurait même le nom de cet éditeur : ce serait cet Artémidore à qui est attribuée l'épigramme 205 du livre IX de l'*Anthologie* et qui annonce le rassemblement, pour la première fois, des «Muses bucoliques jusqu'alors dispersées»<sup>41</sup>. Cette objection ne peut être réfutée que si l'on parvient à établir, au niveau du *contenu* des idylles «nouvelles», l'existence d'un thème propre, d'un signe au moins qui les distingue du recueil S tout en s'y référant explicitement.

#### 1. Signes de piste

On ne battra pas la campagne au hasard. La démarche la plus rigoureuse consiste à s'appuyer sur les transformations les moins contestables qu'aurait subies le recueil S pour s'intégrer dans cette édition de 10 bucoliques. A cet égard l'interpolation probable du v. 41 de l'*Id.* VI et du v. 77 de l'*Id.* VIII constitue une base solide, dans la mesure où personne ne conteste que ces vers proviennent respectivement de l'*Id.* X et de l'*Id.* IX, quelles que soient les conclusions que l'on en tire pour l'établissement du texte. Ou bien ces interpolations sont totalement arbitraires et, étant donné l'absence évidente, en l'occurrence, d'une quelconque nécessité philologique<sup>42</sup> on y verra la main d'un éditeur, préoccupé de jonglerie numérique, mais

indifférent à la signification de poèmes qui lui restent étrangers; ou bien elles ont avec le contenu respectif des deux recueils supposés un lien assez fort pour que l'intervention de Théocrite soit vraisemblable.

L'interpolation du v. 77 de l'*Id.* VIII ne permet pas *a priori* de trancher en faveur de la seconde partie de l'alternative. On rappellera la fin du chant de Daphnis, telle que la donnent tous les manuscrits, y compris le papyrus P. Oxy. 2064 du 2<sup>e</sup> siècle de notre ère :

Ἄδει' ἅ φωνὰ τᾶς πόρτιος, ἅδὺ τὸ πνεῦμα,  
ἅδὺ δὲ χά μόςχος γαρεύεται, ἅδὺ δὲ χά βῶς,  
ἅδὺ δὲ τῷ θέρεος παρ' ὕδωρ ῥέον αἰθριοκοιτεῖν.  
Τᾷ δρυὶ ται βάλανοι κόσμος, τᾷ μαλίδι μᾶλα,  
τᾷ βοὶ δ' ἅ μόςχος, τῷ βουκόλῳ αἱ βόες αὐταί (vv. 76-80).

La ressemblance est évidente, et probablement voulue, entre ces vers qui closent la prestation de Daphnis dans l'*Id.* VIII et les v. 7-8 qui l'ouvrent dans l'*Id.* IX :

Ἄδὺ μὲν ἅ μόςχος γαρεύεται, ἅδὺ δὲ χά βῶς,  
ἅδὺ δὲ χά σῦριγξ χά βουκόλος, ἅδὺ δὲ κήγῶν.

Elle sert d'autant plus la thèse de l'interpolation que le v. 77 détruit l'égalité numérique des couplets de Daphnis et de Ménalcas dans l'*Id.* VIII. Mais en même temps ce glissement de l'*Id.* IX à l'*Id.* VIII était à la portée du premier éditeur venu, en mal d'un vers pour atteindre le total qui importait à sa constellation arithmétique. Que précisément le v. 7 de l'*Id.* IX soit devenu le v. 77 de l'*Id.* VIII, exclut, dans une certaine mesure, l'hypothèse d'une erreur de copiste, victime d'une mémoire trop fidèle; mais cette coquetterie ne rencontre pas d'autres indices d'une importance particulière, pour Théocrite, du chiffre 7, et peut donc être *a priori* le fait de n'importe quel jongleur de chiffres.

Ni la proximité présumée, ni l'analogie thématique ne permettent par contre d'imputer l'interpolation du v. 41 de l'*Id.* VI à une ruse d'éditeur ou à une étourderie de copiste. Les deux contextes concernés n'ont strictement aucun rapport. Le vers transfuge est justifié dans l'*Id.* X où il désigne au souvenir de Milon la fille qui fait souffrir Boucaios :

Ἄ Πολυδῶτα

ἃ πρᾶν ἀμάντεσσι παρ' Ἴπποκίῳνι ποταύλει (vv. 15-16).

Cette qualité de joueuse de flûte est rappelée au v. 34 où Boucaios rêve d'être assez riche pour consacrer à Aphrodite une statue d'or représentant sa belle

τὼς αὐλῶς μὲν ἔχοισα καὶ ἡ ῥόδον ἡ τύγε μᾶλον...

Par contre, dans l'*Id.* VI, l'idée que la sorcière locale, la vieille Cotyttaris, qui apprend à Polyphème à cracher trois fois dans son sein pour ne pas être fasciné, pût avoir «joué de la flûte chez Hippokion» (v. 41) est pour le moins surprenante. Persuadée que toute incongruité qui n'est pas de façon patente le fruit d'une erreur matérielle mérite d'être interrogée, je m'arrêterai donc à ce point commun entre l'*Id.* VI et l'*Id.* X.

A cette focalisation deux autres arguments m'invitent. La certitude, tout d'abord, que l'*Id.* VI a bien eu 2 versions : la version de 45 v. que donne l'Ambrosianus 222, manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle tenu en haute estime, et la version de 46 v. avec l'interpolation que fournissent tous les autres manuscrits. Comme, on le répète, rien dans le contexte ne pouvait déclencher le souvenir de l'*Id.* X, cette variante s'explique par une intervention délibérée, dont on aurait – et ici seulement – la preuve. La conviction ensuite – et celle-ci découle en partie de celle-là – que l'*Id.* VI et l'*Id.* X appartiennent originellement à deux ensembles différents et que ce

«pont» que constitue l'identité absolue des vers VI, 41 et X, 16 pourrait se révéler par conséquent le signe que je cherchais du passage d'un registre à un autre, le fil susceptible de coudre, en quelque sorte, le recueil S à la nouvelle édition.

Que dit donc ce vers de si important ? Que quelqu'un a joué de la flûte ; non pas de la flûte de Pan aux tuyaux inégaux, mais de l'*aulos*, instrument formé d'un ou deux chalumeaux, où l'on détermine la hauteur des sons en bouchant ou débouchant avec les doigts les trous dont ils sont percés<sup>43</sup>. Quand on a vu dans la *Syrinx* l'emblème d'un recueil dont les diverses pièces se composaient ou se décomposaient pour faire apparaître les 9 premiers multiples de 9, conformes dans leur total et leur régulière (dé)croissance au nombre habituel et aux rapports réciproques des tuyaux de l'instrument, on ne peut qu'être particulièrement sensible à l'intrusion un peu forcée de cet autre instrument, et tenté d'imaginer que l'*aulos* pourrait bien se révéler être, à son tour, l'emblème de cette édition seconde, où apparaîtrait l'*Id.* X et qui intégrerait une partie du recueil S, dont, précisément, l'*Id.* VI. Pour confirmer cette intuition, il faudrait que la *syrinx* dans les pièces de ce dernier et l'*aulos* dans celles que la première ajoute, aient un rôle privilégié.

## 2. La syrx à l'honneur

Pour la *syrinx*, qui aurait cédé la place d'honneur à l'*aulos* après avoir régné sur un premier recueil, la démonstration devra être double, qui la fera entendre dans les idylles primitives et soulignera son silence dans les «bucoliques» ajoutées.

Du premier groupe on écartera les morceaux dont l'inspiration est urbaine, même si pour le *Cômos* (III) la transposition du *paraklausithuron* est rurale, ou si, dans *L'enfant aimé* (XXIX et XXX), les métaphores ancrent cet amour dans la nature. Les *Id.* VI et XI offrent à cette investigation instrumentale plus de prise. Dans l'une et l'autre, en effet, le héros Polyphème est présenté comme un habile joueur de *syrinx*. La vantardise du Cyclope dans l'*Id.* XI peut prêter à sourire :

Συρίσδεν δ' ὡς οὔτις ἐπίσταμαι ᾧδε Κυκλώπων,  
τίν τε, φίλον γλυκύμαλον ἀμᾶ κῆμαυτῷ ἀείδων  
πολλάκι νυκτὸς ᾠοί (vv. 38-40).

On pourrait penser qu'au milieu des borgnes, il est facile d'être roi. Mais dans l'*Id.* VI c'est Daphnis lui-même, le chanteur bucolique par excellence, qui décerne le compliment :

καὶ τὺ νιν οὐ ποθόρησθα, τάλαν τάλαν, ἀλλὰ κάθησαι  
ἁδέα συρίσδων (vv. 8-9).

La *syrinx* apparaît donc au v. 9. On n'y verra pas un hasard.

Dans l'*Id.* IV la *syrinx* d'Aïgon est au cœur de la conversation entre Battos et Corydon. Au sens propre même, puisque les vers qui la concernent (28-34) occupent à peu près le centre de cette idylle de 63 v. Plus gravement elle symbolise la permanence de la poésie bucolique qui, malgré le départ d'Aïgon vers une «méchante victoire», continue à vivre à travers Corydon, son nouveau possesseur, qui proteste vigoureusement du bon état de l'instrument. A Battos qui craignait qu'il ne se rouillât, il répond (vv. 29-32) :

Οὐ τίνα γ', οὐ Νύμφας, ἐπεὶ ποτὶ Πῖσαν ἀφέρω  
δῶρον ἐμοὶ νιν ἔλειπεν· ἐγὼ δέ τις εἰμὶ μελικτάς,  
κεῖ μὲν τὰ Γλαύκας ἀγκρούομαι, εὖ δὲ τὰ Πύρρον.  
Αἰνέω τάν τε Κρότωνα – «Καλὰ πόλις ἃ τε Ζάκυνθος...» –

On remarquera que l'air qu'il attaque pour démontrer sa maîtrise instrumentale est

l'unique moment musical d'une idylle dont on a souligné qu'elle était «la seule des *merae rusticae* où les acteurs ne chantent pas» et qu'il tient, avec le v. 32, le milieu, cette fois exact, des 63 vers.

Avec *Les chanteurs bucoliques* (VIII), on ne risquait pas pareille pénurie musicale. D'emblée les deux protagonistes sont donnés comme d'habiles joueurs de syrinx :

ἄμφω συρίσδεν δεδαημένω (v. 4)

et, comme pour faire contre-poids à la célébrité, en ce domaine, de Daphnis, cette qualité est à nouveau attribuée à Ménalcas... au v. 9 :

Ποιμὴν εἰροπόκων οἶων, συρικτὰ Μενάλκα...

C'est d'ailleurs lui qui propose le premier de déposer comme enjeu

Σύριγγ' ἂν ἐπόησα καλὰν ἐγὼ ἐννεάφωνον,  
λευκὸν κηρὸν ἔχοισαν ἴσον κάτω ἴσον ἄνωθεν... (vv. 18-19).

Et Daphnis de répondre en écho :

Ἦ μάν τοι κήγῳ σύριγγ' ἔχω ἐννεάφωνον,  
λευκὸν κηρὸν ἔχοισαν ἴσον κάτω ἴσον ἄνωθεν (vv. 21-22).

Maladresse stylistique, a-t-on dit. Insistance significative, je crois. Ce redoublement a, entre autres valeurs<sup>44</sup>, celui d'un avertissement. Cette syrinx «à 9 voix» n'est-elle pas l'enjeu sur lequel s'accordent les deux chanteurs? Et le chevrier n'invite-t-il pas le vainqueur Daphnis à emporter les deux syrinx? Comment nier que la syrinx et le nombre 9 ne soient ici inscrits dans la lettre même de l'*Id.* VIII et ne jouent même un rôle remarquable dans le déroulement de ce concours qui tourne à la gloire de Daphnis, célèbre entre tous pour son art à faire chanter la flûte de Pan?

L'*Id.* IX fait entendre la syrinx dans un étrange concert champêtre :

ΔΑ. Ἄδῦ μὲν ἄ μόςχος γαρύεται, ἄδῦ δὲ χά βῶς,  
ἄδῦ δὲ χά σύριγγ' χά βουκόλος, ἄδῦ δὲ κήγῳ (vv. 7-8).

Cette unique occurrence de l'instrument serait négligeable si ἄδῦ ne lui (re)conférait pas l'investiture bucolique suprême<sup>45</sup> et surtout si son voisinage avec le v. 7 ne la chargeait pas rétrospectivement d'une importance symbolique majeure. En effet quand, pour des raisons que je suppose, après Jean Irigoien, de nouvelle conformité numérique, il s'avéra nécessaire de gonfler l'*Id.* VIII, et que les ressemblances de VIII, 76-80 et IX, 7-9 parurent favoriser un emprunt de la première à la seconde, ce n'est pas le vers de la syrinx qui fut choisi. Et pourtant il se fût parfaitement intégré entre le v. 76 qui chantait la voix des bœufs et le v. 78 qui évoquait, comme le v. 9 de l'*Id.* IX, l'eau vive qui invite au repos. On aurait évité cette accumulation de bovins, d'un effet un peu lourd. Si cet effet était dû à Théocrite lui-même, nul doute qu'il n'ait obéi à quelque autre dessein que l'étoffement arbitraire, à des fins numériques, d'un morceau quelconque. On pourrait alors penser que le vers interpolé vaut moins par lui-même que celui qu'il exclut, ce v. 8 de l'*Id.* IX, qu'un lecteur attentif des idylles devait nécessairement évoquer dans ce contexte. En d'autres termes, au v. 77 de l'*Id.* VIII, la syrinx, ostensiblement, se tait.

### 3. Quand se tait la syrinx

Il est encore question de syrinx dans l'*Id.* I et l'*Id.* V qui, d'après les normes que j'ai supposées au recueil S, ne sauraient, avec leurs 152 et 150 v., appartenir à ce dernier. Très différentes dans leur tonalité, elles témoignent, par leurs longueurs presque identiques et par plusieurs détails qui situent leur composition à Cos<sup>46</sup>, d'une maturité poétique qui s'accorde fort bien avec l'hypothèse de leur mise en réserve, ou

de leur écriture, pour l'édition «servienne». Quoi qu'il en soit, la syrinx, dans l'une et l'autre, n'apparaît que pour mieux disparaître.

Dans *Thyrsis* (I), la syrinx, curieusement, n'est pas l'instrument du chanteur dont le thrène en l'honneur de Daphnis occupe, on s'en souvient, la moitié de l'idylle. Elle appartient en propre au chevrier, réduit au rôle secondaire d'auditeur. Même si sa description du *kissybion* révèle une parfaite maîtrise de l'*ekphrasis*, il n'en est pas moins interdit de chant, et même privé de nom, cas absolument unique dans les *Idylles*, mis à part les monologues revendiqués par la première personne. Or ce chevrier anonyme est présenté par Thyrsis lui-même comme un brillant instrumentiste :

ΘΥ. Ἀδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἅ πίτυς, αἰπόλε, τήνα  
ἅ ποτὶ ταῖς παγαῖσι μελίσσεται, ἅδῦ δὲ καὶ τῷ  
συρίσδεσ· μετὰ Πᾶνα τὸ δεύτερον ἄθλον ἀποισῇ (vv. 1-3).

Si le chevrier renvoie à Thyrsis ses compliments, majorés d'un comparatif (Ἰδιον, ὃ ποιμήν, τὸ τεὸν μέλος..., v. 7), il ne signe pas pour autant son infériorité et on ne tirera pas de trop rapides conclusions de ce topos encomiastique.

Par contre, on prendra en considération son refus d'acquiescer au vœu de Thyrsis qui lui demande un air de syrinx :

ΘΥ. Λῆς ποτὶ τᾶν Νυμφᾶν, λῆς, αἰπόλε, τῇδε καθίξας,  
ὥς τὸ κάταντες τοῦτο γεώλοφον αἶ τε μυρεῖκαι,  
συρίσδεν; Τὰς δ' αἶγας ἐγὼν ἐν τῷδε νομευσῶ.

ΑΙ. Οὐ θέμις, ὦ ποιμήν, τὸ μεσαμβρινὸν οὐ θέμις ἄμμιν  
συρίσδεν. Τὸν Πᾶνα δεδοίκαμες· (vv. 12-15).

Le rejet, par deux fois, fait de ce *syrisden* le point névralgique du désaccord; à la double invite «Λῆς... λῆς» est opposé un double refus «οὐ θέμις... οὐ θέμις». Ainsi, par ordre de Pan lui-même, la syrinx, dans l'*Id.* I, est réduite au silence. La bizarrerie de cette interdiction n'a guère retenu l'attention. Il me semble pourtant qu'elle a l'éclat du paradoxe : la musique est souvent associée au repos dans les poèmes bucoliques et la douceur qui qualifie habituellement, et ici encore au v. 2, le son de la syrinx n'a point *a priori* de quoi irriter celui qui l'inventa et s'en délecte, aussi irascible soit-il «à l'heure méridienne».

Le thrène de Thyrsis ne fait que confirmer le silence de la syrinx. Ne chante-t-il pas la mort de Daphnis, dont on sait l'incomparable maîtrise au jeu de cette flûte que Pan lui-même lui apprit? Si on l'avait oublié, le geste symbolique du bouvier, à son heure dernière, le rappelle avec une emphase dramatique : car Daphnis invoque Pan et le supplie d'accourir *pour lui remettre sa syrinx* :

Ἦ Πᾶν Πάν, (...)  
ἐνθ', ὦναξ, καὶ τάνδε φέρει πακτοῖο μελίπνουν  
ἐκ κηρῷ σύριγγα καλὰν περὶ χεῖλος ἐλικτάν·  
ἦ γὰρ ἐγὼν ὑπ' ἐρωτος ἔς Ἄϊδος ἔλκομαι ἤδη (vv. 123 et 128-130).

L'*Id.* V situe dans un registre plus comique la disparition de la syrinx, que l'*Id.* I entourait d'inquiétude ou d'affliction. Le berger Lacon s'y plaint, en effet, que Comatas lui a «volé sa syrinx»

ΛΑ. ... οὐκ ἔσορῃτε  
τόν μεν τὰν σύριγγα πρόαν κλέψαντα Κομάταν;  
ΚΟ. Τὰν ποῖαν σύριγγα; Τὸ γὰρ ποκα, δῶλε Σιδύρτα,  
ἐκτάσῃ σύριγγα; Τί δ' οὐκέτι σὺν Κορύδωνι  
ἄρχει τοι καλάμας αὐλὸν ποππύσδεν ἔχοντι;  
ΛΑ. Τὰν μοι ἔδωκε Λύκων... (vv. 3-8).



L'accusé se défend vigoureusement d'avoir commis ce larcin (vv. 17-19) et comme il prend à témoin les Nymphes qui lui donneront la victoire dans le concours qui se prépare, et qu'il est présenté comme l'homme qui dit «toujours la vérité» (vv. 72-76), nous sommes invités à le croire. Il ressort donc de cette affaire de syrinx, de mince intérêt au prime abord, que ni Comatas, ni Lacon *n'ont entre les mains la syrinx* de Lycon.

Or à cette absence que *dit* le texte vient s'ajouter un autre élément qui nous remet sur la piste ouverte par l'interpolation du v. 41 de l'*Id.* VI. On se souvient que ce dernier faisait entendre le son d'un chalumeau : ποταύλει ου ποκ' αὔλει. Or ici aussi est évoquée la musique de l'aulos.

#### 4. L'aulos dont on parle

L'étonnement réel ou feint de Comatas en entendant Lacon parler de sa syrinx est lié à la notoriété de ce dernier comme joueur d'aulos. L'expression καλάμας αὐλόν autorise cette interprétation dans la mesure où le singulier désignait habituellement les deux chalumeaux de l'instrument. Elle n'est pas nécessairement péjorative. Certes on peut, comme Gow, la rapprocher de l'injure adressée, chez Virgile, par Ménalque à Damète :

*aut umquam tibi fistula cera  
iuncta fuit? Non tu in triuiis, indocte, solebas  
stridenti miserum stipula disperdere carmen? (B III, 25-27).*

Mais que Virgile ait vu dans l'expression théocritéenne la syrinx monocame, flageolet percé de trous latéraux qui, à la différence de l'aulos, n'avait pas d'anche, et qu'il ait donc raillé cet instrument rudimentaire, ne signifie pas de façon péremptoire qu'il faille ainsi entendre le texte grec. Car le verbe ποππύσδεν plaide en faveur de l'aulos. Il implique en effet un claquement de langue. Or l'anche de l'aulos s'appelle γλῶσσα ou γλωσσίς, autrement dit «langue» ou «languette», et ses battements pourraient fort bien être métonymiquement désignés et mimétiquement reproduits par le verbe ποππύσδεν.

Ces réalités techniques m'amènent à penser qu'αὐλός, dans ce texte, ne désigne pas n'importe quel tuyau. Il serait bien surprenant que, dans un dialogue entre musiciens, un instrument fût nommé avec lâcheté sinon avec impropriété. Καλάμας n'interdit nullement mon hypothèse. Si le mot signifie le plus souvent la paille, il est à plusieurs reprises employé par Callimaque avec le sens de roseau, généralement attribué à καλάμος. Or si la paille paraît peu répandue pour la confection d'un instrument déjà complexe (bien que l'on connaisse en Égypte des *auloi* en paille et que ce matériau servit parfois à fabriquer les anches), le roseau, lui, est tout à fait attesté dans ce rôle.

Donc Lacon joue de l'aulos puisqu'il ne dément pas cette assertion de Comatas. On remarquera également qu'il est associé dans cette pratique à Corydon. Or ce même Corydon apparaît, dans l'*Id.* IV, qui appartiendrait initialement au recueil S, comme un joueur de syrinx qui ne laisse pas rouiller l'instrument que lui a laissé en partant son ami Aigon (alors que Lacon a perdu celui de son ami Lycon...). Entre le recueil S et la nouvelle édition, Corydon a donc troqué la syrinx contre l'aulos.

Plus significative encore est la double invocation qui ouvre le concours de chant. Aucun des chanteurs ne se réfère à Pan : Comatas se met sous le patronage des Muses, Lacon sous celui d'Apollon. On ne s'en étonnera pas si l'on se souvient que l'invention de l'aulos est par certains auteurs attribuée à ce dieu, et en particulier par Plutarque dans son *Dialogue sur la musique*<sup>47</sup>.

Les *Thalysies* offrent également un signe de l'effacement de la syrinx dans les pièces ajoutées pour la nouvelle édition. C'est à l'aulos, en effet, qu'est réservé le beau rôle. Quand Lycidas imagine les raffinements dont il s'entourera pour pouvoir amoureusement rêver à son amant, parti pour Mytilène, il prévoit l'indispensable musique,

Ἀλλησεῦντι δέ μοι δύο ποιμένες, εἷς μὲν Ἀχαρνεύς,  
εἷς δὲ Λυκωπίτας (vv. 71-72).

Instrument de mise pour cette fête voluptueuse : l'aulos qui accompagnait les banquets et à qui sa réputation de lascivité valut d'être exclu à Athènes, dès le IV<sup>e</sup> siècle, de l'éducation libérale.

Les *Moissonneurs*, enfin, dont le v. 16 introduit dans l'*Id.* VIII m'avait paru faire signe, serait effectivement l'idylle qui marquerait l'aboutissement d'une évolution musicale symbolique qui, de la syrinx et de son rôle incontestable dans le premier recueil qu'elle aurait emblématiquement signifié, conduirait au règne de l'aulos. Le sujet en est l'amour que «Boucaios» porte depuis 10 jours à Bombyca

ἃ πρᾶν ἀμάντεσσι παρ' Ἰπποκίῳνι ποταύλει.

Πρᾶν permet de supposer que c'est ce jour-là, en l'entendant jouer de l'aulos, que le moissonneur à qui cette musique était destinée tomba amoureux, à en perdre le sens :

... ἐγὼ δ' ἐπὶ τὴν μεμάνημαι (v. 31).

C'est donc Bombyca qui désormais règne sans partage sur Boucaios. Les noms ici laissent rêver. Βόμβυξ n'est autre, en effet, que le terme technique qui désigne le chalumeau taillé à l'origine dans un roseau<sup>48</sup>. Quant à «Boucaios», son nom est tout simplement en contradiction flagrante avec sa fonction. W. Christ tirait déjà argument de la séparation traditionnelle entre pâtres et moissonneurs pour son classement des *merae rusticae*, et rappelait que Théocrite lui-même avait soigneusement distingué les deux catégories : Lycidas est dit un musicien hors ligne parmi les pâtres et les moissonneurs, ἐν τε νομεῦσιν/ἐν τ' ἀματήρεσσι (*Id.* VII, vv. 28-29)<sup>49</sup>. Or, dès le premier vers, l'interpellation de Milon fait éclater le paradoxe :

Ἐργατίνα Βουκαῖε, τί νῦν, ῥῆζυρέ, πεπόνθεις;

Paradoxe au point que «Boucaios» n'a pas été compris. J'oserai ici me ranger à l'avis des manuscrits et m'opposer à l'interprétation du scholiaste Diphilus de Laodicée qui remplace la minuscule du nom commun par la majuscule du nom propre, correction qui a fait autorité au point que, logiquement avec elle, on a corrigé aussi le nom de Battus, donné par tous les manuscrits comme l'interlocuteur dans cette idylle de Milon, en supposant qu'il s'y était glissé par analogie avec l'*Id.* IV. Il est possible que l'interlocuteur de Milon n'ait pas été le même dans les deux pièces. Mais dans ce cas, pourquoi supposer qu'il s'appelle dans l'*Id.* X Boucaios, pour être obligé, ensuite, d'interpréter le *Boucos* du vers 38 que l'absence d'article désigne sans ambiguïté comme un nom propre, comme un diminutif? «Familier et grossier, Milon abrège le nom de son camarade», écrit Legrand. Le nomme, tout simplement, sans abréviation ni grossièreté. Ce nom, ou ce surnom, est d'ailleurs en étroite relation avec la fonction primitive de l'amoureux de Bombyca, rappelée au v. 1 : «Cultivateur-vacher»...

Mais le *boucaios* n'est pas un pâtre ordinaire. C'est le maître originel du chant «bucolique» et Daphnis, ne l'oublions pas, garde toujours des troupeaux de bovins. L'*Id.* X nous fait donc assister à la métamorphose du vacher Boucos, le chanteur bucolique reconverti au travail agricole, où il peut exceller, mais où il montre aussi la fatigue et la distraction du débutant. Certes il n'a pas perdu sa première

qualification, comme l'atteste sa double dénomination, mais il est désormais amoureux de Bombyca, de cet instrument à anche si différent de la syrinx, que les textes souvent les opposent<sup>50</sup>. Pour qui douterait que par «Bombyca» allusion soit faite à l'aulos sous sa forme habituelle on rappellera le pluriel du v. 34 :

χρύσειοι ἀμφοτέρω κ' ἀνεκείμεθα τᾷ Ἀφροδίτῃ,  
τῶς αὐλῶς μὲν ἔχοισα καὶ ἡ ῥόδον ἢ τύγε μάλιν...

Sur cette statue emblématique ne doivent figurer que les symboles réduits à leur plus simple expression, d'où la rose et la pomme, toutes deux uniques, qui désignent la vocation amoureuse de «Bombyca» : dans ce contexte, le pluriel d'aulos ne peut s'entendre comme un inventaire de la richesse instrumentale de la musicienne ! Pris au sens strict il renvoie aux deux chalumeaux de l'aulos.

Quelle histoire raconteraient donc la Syrinx et l'Aulos ? L'histoire d'une évolution poétique. Mesurer son importance dépasse le cadre étroit de cette étude et l'on se contentera de corroborer ici des intuitions antérieures, réservant à plus lointaine et plus ambitieuse entreprise l'exploitation de ces indices au niveau de la conception poétique elle-même.

On redira que la *Syrinx* à 10 tuyaux déterminait formellement un premier recueil, où elle faisait aussi entendre sa voix et où Daphnis, que Pan lui-même initia à sa technique, apparaissait dans sa rayonnante enfance. Une autre série d'idylles auraient été composées plus tard et jointes ensuite à certaines pièces de la première suivant les règles d'un jeu arithmétique, identique, dans son principe d'utiliser les multiples de 9, à celui qui régissait le recueil S, mais plus élaboré dans ses modalités. Dans cette seconde série (*Id.* I, V, VII, X), la syrinx se tait et l'aulos fait une entrée progressive, pour finir par polariser le dialogue<sup>51</sup>.

Car la jeune Bombyca pourrait bien n'être qu'une allégorie de l'instrument que son nom évoque. L'aulos ne peut-elle sembler «souple» (ῥαδινάν, v. 24) avec son anche vibrante ? Le traitement des roseaux que l'on laissait sécher trois ans avant de les utiliser pour sa confection n'expliquerait-il pas le «dessèchement» de Bombyca (ἰσχρὴν, ἀλιόκαυστον, v. 27) ? Quant à la précision ethnique qui la donne comme Syrienne, elle a été en général escamotée par les commentateurs qui n'y voient qu'un nom d'esclave ou un sobriquet dû à un teint bruni par le soleil<sup>52</sup>. Pourquoi ne pas la prendre au pied de la lettre ? La Syrie appartient alors en partie au royaume ptolémaïque comme l'île de Cos qu'évoque Polybotès, nom d'un géant qui y finit ses jours. Or si les légendes hésitent sur l'origine mythique de l'aulos, l'histoire est claire, qui la repère, à l'époque hellénistique, comme un instrument essentiellement alexandrin, que les plus hautes classes de la société n'hésitent pas à pratiquer, comme en témoignera le surnom de Ptolémée Aulète.

Le passage de la syrinx à l'aulos symboliserait donc, entre autres, le voyage de Théocrite, quittant la Sicile où Hiéron lui refusa la protection demandée, pour Cos et Alexandrie où Ptolémée Philadelphie ne devait pas lui marchander son mécénat. Mais je le crois surdéterminé. Dans la mesure où la syrinx et ses 9 (ou 10) tuyaux régulièrement (dé)croissants donnait l'image réduite exacte du premier recueil, je serais tentée de penser que l'aulos pouvait jouer implicitement le même rôle pour le second. Qu'il se composât de deux chalumeaux distincts dont l'exécutant tenait les deux anches dans la bouche offre une bien séduisante analogie avec la composition de cette nouvelle édition qui conservait 6 pièces de la première. Quand on sait que 6 était le nombre de trous le plus fréquent d'un chalumeau, et que l'*aulos à deux chalumeaux inégaux* était précisément d'origine égyptienne<sup>53</sup>, on voit se resserrer encore le faisceau d'indices qui dans les *Idylles* cernent son contour.

On avait laissé le jeune Daphnis et sa syrinx sur sa terre sicilienne, tout à la joie de ses premiers triomphes. Les pièces nouvelles que l'aulos accompagne évoquent ses souffrances et sa mort. On ne s'en étonnera pas : son concours était requis dans les cérémonies funéraires. Or chacune des quatre idylles en cause «tuent» Daphnis dans son corps et son art. Dans l'*Id.* V «les souffrances de Daphnis» sont évoquées par Lacon dans une formule de dénégation qui les assimile à un sort maudit (v. 20). Cet abandon de Daphnis à son heure dernière permet à Comatas de se dire «plus aimé des Nymphes que Daphnis ne le fut lui-même» (vv. 80-81). On sait qu'elles le protégèrent de la mort en le faisant nourrir par des abeilles quand il était enfermé dans son coffre, alors qu'aucune d'entre elles ne vint au secours de Daphnis mourant : «Où étiez-vous quand Daphnis languissait, Nymphes, où étiez-vous?» (*Id.* I, v. 66). L'*Id.* VII rapproche, comme pour les opposer, les deux destins : accompagné par deux joueurs d'aulos, Tityre chantera Daphnis se mourant d'amour au milieu des gémissements de la montagne et des pleurs des chênes (vv. 71-77) et le destin du «bienheureux Comatas» (vv. 78-89). L'*Id.* I consacre plus de la moitié de ses vers à faire lentement mourir le prestigieux musicien, sans qu'aucune apothéose, aucun culte héroïque ne viennent, comme chez Virgile, adoucir, voire glorifier, cette agonie. Cette mort n'a rien d'une transfiguration, c'est un engloutissement :

τά γε μὰν λίνα πάντα λελοίπει  
ἐκ Μοιρᾶν, ᾧ Δάφνις ἔβα ῥόον· ἔκλυσε δίνα  
τὸν Μοίσεισι φίλον ἄνδρα, τὸν οὐ Νύμφαισιν ἀπεχθῇ (vv. 139-141).

L'*Id.* X ne parle plus de Daphnis. Ce silence ne serait pas à interpréter comme le degré ultime d'une disparition, si au lieu de faire simplement la part belle à un rival en gloire poétique comme Comatas, elle ne vantait pas les mérites musicaux du «divin Lityersès». Lityersès, ce roi qui avait la délicieuse habitude de couper les têtes têtes de ceux qui refusaient de moissonner avec lui ou moissonnaient moins vite. Or à ce sort il faillit même soumettre... Daphnis, qui voulait délivrer la nymphe Pimpléa devenue l'esclave du roi phrygien<sup>54</sup>. Entre moissonneurs et pâtres il existait donc plus que l'opposition traditionnelle de deux fonctions bien distinctes. Leurs patrons respectifs étaient des ennemis mortels. Et il est pour le moins notable que Théocrite oppose un chant de Lityersès à celui d'un «Boucaios» déjà convaincu et vaincu puisqu'il s'est fait moissonneur, quittant ses fonctions de vacher et partant l'instrument qui leur est mythiquement attaché, et qu'il est désormais sous le charme d'une joueuse d'aulos, dont le mode musical spécifique était – est-ce un hasard ? – le mode phrygien.

Sur cette idylle des *Moissonneurs* où se consomment la disparition de Daphnis et la conversion, professionnelle et musicale, d'un *boucaios*, on achèvera cette histoire de flûtes, sans exclure qu'elle pût aussi, jadis, s'achever ainsi.

Claudie BALAVOINE  
Université de Poitiers

## NOTES

39. Art. cit. note 7.

40. Je rappelle qu'il aurait comporté les *Id.* III, IV, IX, XI, XXIX, XXX et la *Syrinx*, sous la forme que les manuscrits nous ont transmise, ainsi que l'*Id.* VI qui n'aurait compté que 45 v. sans le v. 41 qui provient de l'*Id.* X, et l'*Id.* VIII, qui aurait eu 54 v. sans l'appendice des 6 derniers, sans les strophes é légiaques et sans le v. 77 emprunté à l'*Id.* IX.

41. Cf. Ph. E. Legrand, *B.G.*, II, p. 4. Mais pour lui Artémidore serait l'éditeur d'un recueil plus vaste, *B.G.*, I, p. XVIII. J'ai supposé, pour ma part, qu'il aurait réuni les idylles de Théocrite qui avaient été publiées séparément : l'hypothèse d'un recueil S et d'un recueil de dix *merae rusticae* implique, en effet, *au moins* trois éditions distinctes.
42. On a imaginé une explication philologique dépourvue de fondement pour le v. 41, cf. Legrand, *B.G.*, I, p. 60.
43. Le terme de «flûte» est traditionnel mais impropre pour traduire αὐλός dans la mesure où la flûte est dépourvue d'anche, à la différence de l'aulos, plus proche de notre hautbois. Pour l'aulos cf. l'article *Tibia* de Théodore Reinach dans Daremberg et Saglio.
44. Pour le jeu sur les multiples de 9 cf. aussi l'art. cit. note 22.
45. Sur l'importance de l'ἄδύ dans les *Idylles*, voir R. Dupont-Roc et J. Lallot, art. cit. note 1, pp. 184-185.
46. Voir l'argumentation de Legrand pour ces deux idylles.
47. XIV, 2, 1135 F.
48. Cf. Pollux, IV, 70.
49. W. Christ, «Die überlieferte Auswahl theokritischer Gedichte», *Sitzungsber. der Akademie der Wissenschaften z. München*, philos., philol. u. hist. Klasse, 1903, p. 398. Cf. A.S.F. Gow, *Theocritus*, II, Cambridge, 1950, p. 193.
50. Homère, *Il.*, X, 13; Hérodote, I, 17; Pollux, IV, 67...
51. On pourrait tirer argument de cette progression pour supposer que ces idylles apparaissent dans l'ordre, sinon exactement à la place que leur attribue cette numérotation. Mais toute hypothèse reste, à cet égard, très fragile.
52. On ne niera pas que le teint brûlé par le soleil ne soit de tout temps la caractéristique même de celui qui participe aux moissons, mais un jeu réussi sur le double-sens doit précisément intégrer les deux réalités qu'il vise.
53. Cf. Théodore Reinach, art. cit., p. 305.
54. Le poète alexandrin Sosithéos avait composé un drame satyrique sur ce thème, cf. Westermann, *Mythographi Graeci*, Brunschvig, 1843, p. 346.

## **LITTÉRATURE ORALE ET REPRÉSENTATION DU TEXTE : LES POÈMES BERBÈRES TRADITIONNELS**

### **1. LES LITTÉRATURES BERBÈRES**

Sur un domaine qui va de la Méditerranée à la Haute-Volta et du Maroc atlantique aux confins de l'Égypte et de la Libye, il n'y a pas une mais des littératures berbères – ou plutôt en berbère, comme il n'y a pas une langue berbère mais des langues berbères à multiples variétés. Si l'unité de structure de ces langues («le berbère») n'est plus à démontrer, il n'en va pas de même pour les littératures. Les groupes berbérophones qui les produisent sont intégrés dans plusieurs états et vivent dans des milieux géographiques et des conditions économiques, sociales, culturelles souvent fort différentes. Dans certains groupes existe une tradition écrite ancienne, qui se sert d'une graphie arabe, dans d'autres les productions sont essentiellement orales, avec des degrés d'évolution variables : le disque, le magnétophone, la radiodiffusion permettent aux compositeurs de toucher des publics nouveaux, de nouveaux modes de mise par écrit et des compositions par écrit apparaissent.

Qu'il s'agisse des œuvres orales de l'ancienne tradition poétique ou de l'époque contemporaine, on possède peu d'éditions de textes, eu égard au foisonnement d'une production toujours active. Rien n'est attesté pour plus d'une région et, pour des zones comme la Kabylie ou le Maroc méridional ou central, la qualité de présentation des matériaux est souvent insuffisante. Trop longtemps considérés comme échantillons linguistiques ou documents ethnographiques et amputés par exemple de leurs prologues ou de leurs conclusions, les textes poétiques, depuis une quinzaine d'années, font l'objet d'études nouvelles. Si les ethnologues s'efforcent de découvrir dans les thèmes des indications sur les structures sociales, d'autres chercheurs s'intéressent à des structures proprement littéraires.

L'étude qui est présentée ici a donc une portée limitée; elle ne prétend pas s'appliquer à l'ensemble de la poésie berbère, quelles que soient les analogies qu'on peut déceler entre des poèmes de groupes souvent fort éloignés ou fort dissemblables.

Le choix qui est fait des textes à forme métrique et de tradition orale limite encore le propos; mais pour une première tentative de ce genre en berbère, on ne pouvait tout aborder. D'autre part il est arbitraire de distinguer, dans les littératures

berbères, comme on le fait ici, entre poème et conte, histoire ou légende en prose ou bien entre poème et énigme (rythmée, rimée), alors que certains traits de contenu ou de forme sont identiques ou voisins dans les uns et les autres. Quelques rapprochements avec ces autres types de production littéraire permettront donc à l'occasion d'éclairer le problème du texte poétique<sup>1</sup>.

## 2. LES DOCUMENTS ET LE PROBLÈME

Dans une culture à littérature orale, qui parle du texte ? Où et quand en parle-t-on, à supposer que le commentaire soit la seule source de renseignement ? Les possibilités de documentation ne sont évidemment pas les mêmes pour des textes oraux et contemporains que pour des textes écrits et anciens. Pour cerner les données du problème, on peut proposer de considérer la production du texte poétique comme une activité de communication, avec un émetteur adressant à un récepteur un message, dans certaines circonstances. L'émetteur est le poète, souvent confondu, dans la poésie traditionnelle, avec l'exécutant, celui qui récite ou qui chante. Mais le plus souvent aussi, ce poète-chanteur assume l'œuvre qu'ont créée ou remaniée tous ses prédécesseurs, aux différents moments de la tradition. Le message est constitué essentiellement par le poème qui, nous le verrons, est toujours adressé à un récepteur, à un auditoire. Ce schéma permet de voir où peuvent se trouver des informations sur la représentation du texte. On peut assister à la production d'un poème. On peut questionner l'émetteur sur ses techniques de composition, sur sa conception du texte, qu'il s'agisse de sa genèse ou de ses fonctions, sur ses relations de poète avec l'auditoire. Cette dernière question peut aussi se poser au récepteur, qui renseigne également sur le texte réussi, bon pour la tradition. Émetteur et récepteur nomment aussi le poème, à l'intérieur d'un ensemble de dénominations valables pour un groupe souvent restreint. Enfin le poème parle du poème et ces informations de diverses sources peuvent se recouper<sup>2</sup>.

## 3. USAGES, FONCTIONS, REPRÉSENTATIONS

Si, pour des littératures écrites et anciennes, le texte littéraire est en soi le témoin, ou bien que témoigne le texte critique sur la nature du texte, quand on est en présence d'une culture orale à tradition vivante, ce sont les circonstances de l'acte de communication qui ont ou qui semblent avoir la vedette. Un texte poétique berbère, ce n'est pas un livre sur un rayon de bibliothèque, intégré dans un ensemble de livres mais distinct de ses voisins, ni une page de livre, facilement isolée et accessible dans le calme et le silence. Pour ce poème, avant de parler de processus plus abstraits de «représentation», il faut considérer déjà comment il est perçu, c'est-à-dire examiner dans quelles conditions il est utilisé. Et c'est bien d'une perception par les sens qu'il s'agit en premier lieu.

Le poème traditionnel est, dans la très grande majorité des cas, l'élément nécessaire d'un complexe où il vient à sa place et sous une forme convenue. Les chants rituels font partie de cérémonies où leur fonction a évolué inégalement dans les différents groupes berbérophones. Mais quelle que soit cette fonction, de l'action sur des forces à écarter ou capter au pur décorum, le poème n'est qu'une partie de tout un ensemble. Ainsi dans les rogations de pluie d'un village de Kabylie<sup>3</sup>, les chants interviennent à des moments précis du rituel : au départ du cortège, lors de la vêtue de la fiancée symbolique du roi-dieu Pluie, à chaque nouvelle adjonction de

participants, dans la marche autour du sanctuaire, au moment du jeu de balle. Chaque poème chanté est assigné à un ou des exécutants déterminés. On peut faire des observations analogues pour les chants rituels de mariage en Algérie, au Maroc ou ailleurs. Or ces chants sont des textes littéraires souvent très beaux, qui manifestent une recherche certaine de l'expression linguistique et métrique. Cet achèvement esthétique de textes rituels, qui n'est pas propre au berbère, est en soi un fait intéressant; mais il soulève des problèmes d'ethnologie poétique qui seraient à formuler ailleurs.

Revenons-en à la communication et à la perception des poèmes, en situant les rituels et leurs chants dans leur cadre véritable, celui de la fête. Rogations de pluie, mariage, cérémonies d'augure, des labours au carnaval, sont en effet, comme d'autres célébrations religieuses ou non, prétextes à des fêtes qui groupent des familles, un village, plusieurs villages. Il faut donc se représenter le divertissement collectif dans l'excitation des sens, tous sollicités, l'ouïe par les bruits et les musiques, l'odorat et le goût par les grillades de plein air, le thé parfumé, les nourritures choisies, les aromates corporels et culinaires, la vue par le chatoiement de la lumière, des feux, des costumes, des parures, sans oublier cette vibration des corps qui affecte les spectateurs comme les danseurs. Chacun en effet participe, intensément, à tout. Que devient le texte dans cette fièvre? Comment émergera-t-il de tant d'information véhiculée à la fois sur différents canaux sensoriels? Fort inégalement, selon l'ordonnance de la fête, qui fait alterner poèmes à chanter et poèmes à danser, mais toujours dans cette atmosphère bruisante et trépidante<sup>4</sup>. Il y a des textes qui s'entendent, avec leur mélodie et leur accompagnement musical, dans un silence relatif, d'autres qu'étouffent plus ou moins les mouvements et les percussions de la danse. Les représentations de chanteurs professionnels, que ce soit sur une place de bourg ou de ville ou dans la cour d'une grande demeure, ne suscitent pas autant d'agitation et de sensations, mais elles sont quand même des spectacles, et de plein air, avec tout ce que cela implique de bruit dans la transmission du texte.

Ces conditions d'émission et de réception du poème oral ont évidemment des incidences sur la façon dont le texte est perçu : parole sacrée indissociable des autres manifestations rituelles ou vers chantés en chœur, dévinés plus qu'entendus dans l'animation de la danse, le poème n'a pas d'autonomie, sa matière textuelle est fragmentaire et diluée. Ce sont les artifices de l'enquête et de la notation par écrit qui vont lui conférer une consistance, un corps différents. Objet commercial présenté par le chanteur professionnel à un public de passants qu'il faut attirer, il va s'allonger ou se raccourcir au gré des besoins : on ne peut pas expliquer la disproportion de certains prologues par rapport au poème, si l'on ne tient pas compte de ce facteur. Avant donc le problème de la constitution du texte qui sera évoqué plus loin, il faut poser celui de la délimitation du texte<sup>5</sup>. Entre quelles bornes va-t-on saisir un poème qui ne connaît pas de blanc sur ses marges? Parfois comme une unité entre deux silences, mais que son propre auteur peut avoir oubliée le lendemain. Nous avons vu plus haut que l'on chante à différents moments des rogations de pluie. La question : «Perçoit-on là un seul texte ou une succession de textes différents?» est importante pour l'analyse, mais elle n'a probablement pas de sens pour les acteurs-auditeurs de la cérémonie. Les participants, dans le cas de rituels que j'ai étudiés, fondent tout ce qui est texte dans le reste du cérémonial, en une totalité indissociable. Et ils ne portent pas de jugement esthétique sur les parties en vers comme ils le font pour les pièces non rituelles. Deux autres observations nous mènent peut-être à une meilleure évaluation des faits : il y a une trentaine d'années, dans un concours pastoral du Haut-Atlas marocain organisé par l'administration française, chacun devait exécuter un chant. Or un des compositeurs présents, après



les cinquante-neuf vers de la *Chanson de l'Écolier*, enchaîne, avec la même mélodie et sans aucune interruption, sur le prologue de la *Chanson de Job* et termine brusquement, après le septième vers de ce prologue, sur une formule de conclusion. Cette même *Chanson de Job*, dans une version enregistrée sur disque, offre un texte beaucoup plus court que deux autres versions que j'ai recueillies auprès de deux autres compositeurs<sup>6</sup>. Pourtant, cette fin qui semble tronquée porte bien les marques connues de la conclusion et le disque a eu du succès. Le fait que ce ne soit pas ce que nous serions tentés d'appeler la version intégrale n'empêche ni l'exécutant ni les acheteurs du disque de considérer que c'est bien un poème.

Élément d'une manifestation collective ou composition chaque fois recrée par un individu, le texte poétique est, semble-t-il, perçu par l'émetteur et par le récepteur uniquement en référence à un ensemble dont il n'est qu'un élément, qu'il s'agisse d'un complexe rituel, d'un répertoire de chanteur professionnel, d'un répertoire villageois ou d'une tradition littéraire commune à une aire plus vaste, à ce point connue de tous que, à la limite, entendre quelques schémas métriques et quelques formules au milieu du bruit de la fête suffise à constituer un texte<sup>7</sup>.

#### 4. LES TERMES

Un examen des circonstances de l'acte poétique amène donc salutairement à douter de la notion de «texte» quand il s'agit de poésie berbère. Mais la langue permet de dégager des oppositions où s'élaborent certaines représentations du poème et du «texte» du poème. Dans la société marocaine où B. Lortat-Jacob et H. Jouad ont étudié la musique et la poésie, on englobe sous le terme de *urar* les différentes formes de chants rituels ainsi distingués du genre «poésie à chanter» qui regroupe plusieurs formes ayant d'autres noms. *urar* est attesté, ainsi que le verbe correspondant *urar* sur tout le domaine berbérophone. L'extension et la morphologie laissent penser que ce sont des termes anciens; les sens de «chant» et de «chanter» me paraissent secondaires : l'*urar* serait avant tout le «jeu» (seul sens attesté dans certains groupes), peut-être, très anciennement, une forme de jeu collectif rituel (comme le jeu printanier de la balle dans l'Aurès); *urar* ne serait donc «chant rituel» que dans la mesure où il est inclus dans un divertissement collectif à fonction rituelle, ce qui rejoindrait les observations faites ci-dessus à propos de l'amalgame entre poème et cérémonie rituels<sup>8</sup>. Les dénominations des genres peuvent donc renseigner sur la mise à part du texte par rapport à un ensemble ou sur son inclusion dans cet ensemble.

Autre source d'information possible, les expressions où un verbe comme *asi*, *awi*, *ut* est suivi du nom d'une forme poétique, expressions qui s'opposent à celles où l'emploi de *ini* «dire» serait ou est admis<sup>9</sup>. Dans la plupart de leurs acceptions, si l'on compare différentes variétés du berbère, ces verbes expriment une activité matérielle, «lever, soulever, prendre» (*asi*), «porter, apporter» (*awi*), «frapper, faire» (*ut*), ce dernier pour un acte qui suppose une intervention énergique ou soudaine de l'agent. Le produit poétique semble donc être lié, là encore, au départ, avec une activité concrète, corporelle ou instrumentale. Actuellement, ces expressions font partie d'un vocabulaire technique et sont senties comme des équivalents de «chanter (un certain type de chant)» sans qu'il y ait image ou conscience du rapport avec une autre activité. C'est le regroupement des termes et leur opposition à *ini* «dire» qui peuvent suggérer cette hypothèse : elle demanderait vérification.

Parole et musique sont dans certains groupes imbriqués au point qu'un exécutant est incapable de dire le texte parlé qu'il sait chanter ou qu'il le dit avec difficulté. Mais

les chanteurs professionnels ou les amateurs avertis ainsi que le vocabulaire technique font la différence. Toujours dans le Haut-Atlas marocain (Lortat-Jacob 1980, p. 54) *Lga* désigne l'amalgame vers (texte)-mélodie; mais pour certaines formes poétiques on distingue, dans le *Lga*, la *tah'wacht* «vers (texte)» et la *taLgat*, composante musicale. En touareg du Hoggar on distingue aussi le texte du vers (*tafirt*, «mot, quelques paroles, vers») du schéma métrique et de l'air chanté, qui ont le nom commun de *anéa*, et de l'air d'accompagnement au violon. Il faudrait avoir des documents plus nombreux et plus variés pour dégager des systèmes lexicaux de ce genre, mais il y a certainement à chercher dans cette direction.

Un autre fait encore est à retenir, et qui semble important : l'emploi du terme *awal* dans les oppositions du texte au schéma métrique du vers, cette fois dans le Maroc méridional; *awal* peut aussi désigner un chaînon de vers ou le poème entier ou même la poésie (ensemble des poèmes), dans le vocabulaire de la technique poétique, mais aussi dans les textes ou dans des emplois de la langue commune. C'est un terme par ailleurs très usuel au Maroc et un terme panberbère. Ses significations, variées selon les dialectes et selon les contextes, sont du domaine de la «manifestation vocale», articulée ou non (chant d'oiseau, cri d'animal), ou de l'«émission de bruit» (écho, tonnerre, fusil, etc.) ou de son (instrument); pour la voix humaine ce sera parole (y compris l'onomatopée pour appeler un animal), mot, discours, langage, langue, faculté de parler (éloquence), sans compter les sens impliquant des relations d'honneur ou de pouvoir<sup>10</sup>. Ce que l'on retiendra c'est que le texte poétique est représenté comme matière orale. Quant aux textes, ils associent le poème (*awal*) à la bouche (*imi*) ou la langue (*ils*), comme dans ce prologue : «Je veux dire (*sawl*) un poème (*awal*); ô Gardien (Dieu), c'est toi qui emplis ma bouche», ou dans ce motif : «Nous désirions ardemment cesser de faire de la poésie (*awal*), mais la douleur nous y contraint; / Quand le dessous de la langue se plaint, le cœur trouve la paix» (Galand-Pernet 1972, 9 v. 1-2, p. 58-59; 14 v. 1-14, p. 68-69). Dans la même région on oppose *awal* «production poétique orale» à *tiRa* «écriture», *aRatn* «textes juridiques écrits» ou «écrit sacré» ou, sens récent, «poèmes écrits», d'une vieille racine berbère signifiant «écrire»<sup>11</sup>, et à *lktab*, *lk(u)tub* «Coran» et «écrits religieux», ces derniers, de l'homélie au commentaire du dogme, pouvant constituer de véritables textes littéraires. On trouve ainsi, dans une œuvre écrite au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, des emplois concomitants de *awal* et de *lktab* qui seraient à préciser : le prologue annonce le «livre» (*lktab*) mais demande à Dieu d'inspirer l'*awal*, le discours contenu dans cette forme écrite, et la conclusion mentionne : «ici se termine mon *awal* et prend fin mon projet/ Dans le livre (*lktab*) que j'ai intitulé *Océan des pleurs*». Il ne faut pas oublier que l'écrit est fait pour être lu et récité à voix haute, qu'il atteigne la majorité de son public par l'ouïe : dans le poème écrit comme dans l'œuvre orale, on exhorte le destinataire à «écouter», à «bien entendre».

## 5. LA TECHNIQUE

Les poètes, professionnels ou amateurs, parlent aussi de leur texte : fabricants ou exécutants du poème ou les deux à la fois, ils sont capables de créer une œuvre mais également de rattraper les défauts de mémoire, les erreurs d'accompagnement, de s'adapter au temps imparti pour l'exécution, sans que le texte cesse d'être texte. On peut les voir au travail et les questionner sur l'œuvre en cours de fabrication. Leurs renseignements peuvent être recoupés par l'examen des poèmes : la composition du texte est en elle-même un témoignage sur sa conception comme le montre F. Létoublon pour les textes anciens, même si les critères d'ordonnance ne sont pas, ou pas tous, identiques pour les poèmes berbères et ceux de l'Antiquité.

Pour le poète au travail, le texte est avant tout assemblage; cela apparaît dans les poèmes du Maroc méridional, d'où je tirerai mes exemples, mais aussi dans les poèmes touaregs ou kabyles ou d'autres régions, plus clairement peut-être dans les poèmes longs où les sutures entre éléments sont plus nombreuses et se répètent, mais aussi dans les formes courtes. Tout poète accumule par son expérience un stock de motifs dans un certain nombre de formulations. Le simple jeu des combinaisons possibles de ce prêt-à-dire est déjà riche en effets variés (qu'on pense aux essais combinatoires de Queneau sur un sonnet) et l'assemblage est déjà création, mais chacun peut pousser plus loin son invention personnelle. En assistant à des créations de poèmes ou en en faisant des analyses avec leurs auteurs, j'ai pu constater l'importance de ce phénomène d'assemblage et de création à l'intérieur d'un cadre, mesurer avec quelle habileté se choisissent et se combinent les motifs, selon un dessin d'ensemble parfaitement conscient chez l'auteur. Dans les poèmes cette ordonnance se manifeste à la surface du texte, si l'on peut dire, par les formules de prologue, de conclusion, de raccordement entre motifs, procédés qu'on peut mettre en évidence, comme on les a mis en évidence pour les littératures de l'Antiquité et du Moyen âge et qui se combinent avec les procédés en rapport avec le contenu.

Cette technique de composition est sans doute à mettre en relation avec la conception du texte comme répétition, qui sera évoquée plus loin (6.) et avec une notion de variation également consciente<sup>12</sup> : le texte est une suite de variations sur un thème, ce qu'expriment des formules de transition comme : «Je vais pour vous changer l'expression (*awal*), mais le fond reste le même» ou «Je vais pour vous changer l'expression, car elle a des formes multiples» ou encore «Reviens, ô ma bouche, (sur le sujet) et tu parleras (autrement)». Sur un thème qu'il se donne, par exemple le désespoir du poète devant un monde hostile, le poète va utiliser une suite de «motifs» (*awal* désignant ici ce type de fragment de texte), la vigie épuisée qui risque de tomber en mer, le désordre social, la trahison de l'associé, la détresse de l'homme en guenilles, etc., qui, par l'évocation de situations, par des métaphores ou par des rappels de lieux communs solliciteront l'attention et l'imagination de l'auditeur (Galand-Pernet 1972, p. 120-125).

De cette conception du texte comme ensemble à composer sont à rapprocher certaines métaphores. Le poète, dans ses prologues, s'invite lui-même à remplir le bassin pour irriguer ou à irriguer une nouvelle pièce de terre ou à commencer le labour : images agrestes pour un public rural, ces incipit mettent l'accent sur le bon commencement, dans une culture où tout début d'action s'entoure de précautions, mais aussi sur le commencement de ce qui sera ouvrage achevé («Que Dieu mène à bonne fin le labour!») et fructueux comme la terre irriguée. Dans le même sens vont l'image du moulin à main qu'il faut ajuster pour moudre, celle du grain qu'on s'apprête à dépiquer, celle du fil de chaîne prêt pour le tissage, tandis que l'image, plus rare, de la barque lancée sur les flots donne sans doute une autre représentation du poème. Jeanette Harries, qui a étudié la poésie villageoise et traditionnelle de groupes du Maroc central, a proposé d'intéressants rapprochements entre le tissage et la production poétique : dans les deux activités s'opèrent un choix et un agencement de «motifs» pris à un stock commun au groupe. Elle cite notamment cet incipit : «I will change thee the word (*awal*, comme dans les citations du paragraphe précédent), oh my mouth, we'll begin that whereof we are thinking/I will change..., I'm like a woman, it's decorative art we follow. / The embellishment falls to me, oh you; even as I'm weaving the top of one row, I'm bringing the next one to birth.»<sup>13</sup> Il resterait, une fois établis les rapprochements entre métaphores littéraires et tissage, à bien préciser quels sont les traits significatifs des métaphores et il faudrait ne pas oublier qu'ils peuvent varier avec les cultures régionales.

## 6. MESSAGE ET SENS

**Le destinataire.** – On considère souvent comme de simples chevilles métriques ou des formules traditionnelles un peu vides de sens les appels à l'auditoire parsemés dans les poèmes : «ô toi», «ô mon/mes frères» et autres formulations. Peut-être ces appels se sont-ils vidés peu à peu de leur sens au cours de la tradition, mais il faut tenir compte de leur fréquence, conservée par cette même tradition, donc reconnue par le groupe comme ayant une valeur : pour rester dans le Maroc méridional, mais cela est vrai ailleurs, il n'y a pas de poème chleuh sans interlocuteur. Tout poème s'adresse à autrui, il en porte les traces matérielles, dans sa forme, et on peut vérifier cette intention par enquête auprès du poète. Si l'on met à part les chants ayant une fonction rituelle ou devenus signes de cérémonial, on peut dire que la poésie chleuh est information et édification.

Cette notion du texte comme moyen de diffusion ou comme rappel d'une éthique se rattache, me semble-t-il, à la notion de répétition (qui est à relier aussi, nous l'avons vu, à la technique de production). Le texte est «redite» parce qu'un média efficace, plus encore dans une culture orale et traditionnelle, doit être répété; *taLast*, nom dérivé du verbe *als* «recommencer, revenir», désigne, dans certaines régions du Haut-Atlas, le «conte merveilleux», de même que le verbe y signifie aussi «raconter». La notion n'est pas exclue quand il s'agit de poésie, même si les données actuelles ne fournissent pas de nom comparable pour un genre poétique. Ainsi, dans la *Cantilène de Çabi* (Galand-Pernet 1972, n° 3), le poète fait à l'auditeur cette annonce, alors qu'il commence à peine son chant : «Que je te *repète* l'histoire - ô Dieu, mène-la à bonne fin! / L'histoire d'une femme, ô mon frère, et celle d'un homme...» Le verbe employé ici est *3awd*, d'origine arabe, qui signifie, comme en arabe, «recommencer», «redire» et «raconter». Peut-être cette mention de la redite en incipit est-elle exclusivement, ou principalement, le fait des poèmes édifians traditionnels, mais elle est à retenir comme une caractéristique culturelle confirmée par ailleurs.

Que le poème soit conçu comme devant, inlassablement, informer et édifier l'auditeur, nous en avons d'autres preuves dans les textes. Je citerai comme exemple un poème chanté d'un auteur célèbre dont j'ai entendu l'enregistrement dans un village marocain du Sud en 1963 (Galand-Pernet 1972, p. 46-51, 163, 170-178). Le compositeur Lh'aJ Bl3id avait accompagné le sultan à Paris en 1931, pour l'Exposition coloniale; de cette circonstance était né *Le voyage à Paris*, qui relatait quelques faits mais surtout parlait de «Marocains de Paris», les ouvriers émigrés, et qui voulait exhorter ces derniers tout en rassurant les Marocains du Maroc sur le comportement licite et vertueux de leurs fils exilés en terre impie : «Pour informer j'ai fait cette juste chanson./ Voyons si ceux que je connais savent se bien conduire».

Le souci du contact avec l'auditeur (la relation phatique est condition d'efficacité) est manifeste dans d'autres formules d'appel comme «ô toi qui as la faculté de comprendre», «ô homme perspicace», «ô vous qui vivez en sages» ou bien «Il faut que je te conseille», toutes formules qui peuvent avoir aussi une fonction métrique. Les admonitions du poète laïque rejoignent l'ancienne tradition des propagateurs de l'Islam, affiliés aux confréries, auteurs d'homélies et de traités, écrits et récités. Si le message ne passe pas, le poète s'afflige : «Cesse de parler, sans plus!» se dit-il à lui-même, «Tu n'as plus qu'à te taire!» ou bien «Laissez-moi, oui, laissez-moi, vous que voilà, nous n'avons rien à nous dire!/ Laissez-moi donc! Ce ne sont que jérémiades et vains mots!» (Galand-Pernet 1972, n° 6 v. 1-3, n° 19 v. 1-2). Ces formules de prologue manifestent la déception du poète qui hésite à parler : il faut abandonner l'*awal*, le texte, s'il ne trouve pas d'écho (*Jwab* «réponse»).

L'enquête confirme ces données : l'auteur de *L'exilé*, c'est-à-dire «l'émigré», poème enregistré en 1963 par la radiodiffusion française à Paris, conçoit son œuvre comme un message d'avertissement à ses compatriotes marocains pour qu'ils ne se laissent pas corrompre par la civilisation occidentale (Galand-Pernet 1972, n° 19). Plus près de nous, et d'un autre groupe berbérophone, celui des Kabyles, *Le pain d'orge de l'enfant perdu*, recueil de poèmes d'Arezki Meki publié en 1983, est senti par l'auteur, ouvrier émigré, comme le témoignage de sa condition d'exilé et d'immigré, comme le moyen de réveiller dans son public algérien le souvenir de sa culture et le sens de ses devoirs.

Si l'auteur considère son texte comme un message porteur d'admonitions («Je veux ouvrir la porte / D'accès au Bien...»), il faut qu'il en assure la crédibilité, d'où certaines expressions comme *iqs'idn 3dl'nin* déjà cité, «juste chanson», poème empreint de rectitude et de noblesse morale, ou *awal n S'ah't* «propos de vérité», *awal ur igi lkub* «propos qui n'est pas mensonge» ou, dans le prologue du *Voyage à Paris*, «puisque j'ai entrepris de composer ce poème, c'est sur la vérité que je le fonde». D'où aussi l'invocation à la Bonne Foi, la *Nit*, pour qu'elle inspire le poète et les métaphores comme celle de l'eau pure pour les ablutions ou celle de l'orge triée : avant le vannage on débarrasse le tas de grain de tous ses déchets ou souillures. Le poète prélude : «qu'il ne reste en ton orge aucune impureté!», pour souhaiter que son *awal*, assimilé dans le vers suivant à un «labour», soit avec l'aide de Dieu empreint de pureté (Galand-Pernet 1972, n° 16, 10, 19). Fréquemment l'affirmation de vérité se fait par la référence aux *lktub*, «les livres», Coran et commentaires; le propos oral est alors étayé par l'écrit, révélé, sacré.

Le destinataire apparaît encore à travers d'autres métaphores que je citerai ici d'après une composition écrite – destinée à la récitation – du XVIII<sup>e</sup> siècle, de Mh'Md u 3li Awzal, mais qui apparaissent dans des textes récents de composition et de diffusion strictement orales. La fonction d'«exhortation» de *L'océan des pleurs* est affirmée dès le prologue : l'auteur veut composer en vers un «livre d'admonition» et il demande à Dieu d'inspirer son *awal* et de le faire accepter des auditeurs. Que cet *awal* soit «semé dans les cœurs, y répande ses racines, s'y épanouisse». Dans la péroraison le texte (*awal g lktab* «discours dans le livre») est rapporté à une «eau bénite» (qui purifie), «une farine» (nourriture essentielle), un «savon qui lave le cœur des Musulmans» (la même image se trouve dans le prologue). L'exhortation proprement dite, que véhicule le texte, est «pluie sur les champs» que sont les cœurs, «miel» attirant les seules abeilles, les vrais croyants. Mais il faut revenir sur le titre symbolique et le commentaire qu'en donne l'Awzal : «J'ai intitulé mon livre (*lktab*) «L'océan des pleurs» pour que celui à qui on le récite soit impuissant à retenir ses larmes et les laisse au contraire couler librement». De même la parole divine (*awal n r'Bi*) fait descendre l'amour dans le cœur des croyants «qui fond; leurs yeux pleurent comme les chéneaux de la terrasse» (Stricker, 10-11, 628-645, 16, 642-643, 644). Cette vertu de l'*awal* ainsi conçu, ce *castigat lacrimando* dans la relation du poète au destinataire a une grande importance culturelle.

**La passion du poète.** – Si, et cela dans des groupes berbérophones divers, les poèmes traditionnels sont tous marqués dans leur texte comme appel et injonction à un auditeur qu'ils veulent atteindre, dont ils veulent obtenir non une réponse de conversation mais une réaction dans la conduite de vie, ils portent aussi la marque d'un *moi* qui n'est pas seulement celui qui conseille, mais aussi celui qui s'exprime. Dans ces poésies de convenance, l'expression est toujours faite d'allusions plus ou moins hermétiques aux événements de la vie du poète. Les poèmes chleuhs professionnels, en l'absence des commentaires de l'auteur, ne permettent pas de

percer ces allusions à des expériences ou des sentiments personnels; seule une petite communauté villageoise en sait assez sur chacun de ses membres pour saisir les sous-entendus d'un poème local. Dans les *isefra* de Si Mohand, la place du *je* est peut-être plus sensible, sinon plus importante, que dans la poésie chleuh; dans ceux, tout récents, d'Arezki Meki, les références autobiographiques sont également plus apparentes, mais la manifestation du sentiment passe encore le plus souvent par des formes convenues qui sont à déchiffrer. Ainsi, le caractère lyrique du texte est signalé par les nombreux incipit incluant une formule comme *a ul inu* «ô mon cœur» ou une autre mention du «cœur», éventuellement de la «tête», c'est-à-dire de la personne du poète, ou de sa «raison».

Que la poésie soit conçue comme «sentiment» apparaît aussi dans l'emploi du terme *amarg* pour désigner la «poésie», faculté de création poétique ou ensemble des productions poétiques, mais aussi «un poème», «un chant» isolés. Seuls les parlers méridionaux du Maroc semblent utiliser *amarg* dans ce sens de «poésie», à côté d'autres acceptions, seules connues, celles-ci, du Maroc central, de «amour», «passion», «chagrin», «nostalgie». Il ne semble pas non plus que le terme englobe la poésie traditionnelle d'édification, mais la frontière reste à définir. Il est difficile de proposer pour *amarg* qui ne se laisse pas, actuellement, rattacher à une famille, une étymologie qui éclairerait notre problème. Faut-il songer à une racine WRG «rêver», l'*amarg* étant «ce qui rassemble les rêves» ou le «domaine des visions, des jeux de l'imagination, des illusions» ou bien faut-il songer à une parenté avec un terme désignant ailleurs à la fois «vallée» et «poésie», avec la notion de «flux», d'«épanchement»? Aucune démonstration de grammairien n'est encore satisfaisante. Mais ce qui reste notable, c'est l'assimilation faite par les Chleuhs entre poésie et sentiment; l'*amarg* est un état affectif particulier : tristesse, nostalgie du pays natal, des absents qu'on aime, il y a toujours regret ou manque dans ce sentiment, un sentiment profond et âpre et non un accès violent et passager. Si le poète est localement appelé, entre autres noms, *bab n umarg* «maître de poésie» et s'il va ou naguère allait consulter les *lachyax n umarg* «les saints qui dispensent la faculté poétique», c'est bien que son lien avec l'*amarg* est étroit, un lien qui ne va pas sans souffrance : «Moi (le poète), Dieu m'a affligé, ô mon frère, de l'*amarg*, je le suis à la trace./ Moi, mon plaisir passionné est dans l'*amarg*, il ne s'en sépare pas». Le contexte de ces deux vers montre bien que *amarg* désigne ici «la poésie», «la faculté de faire des poèmes» et le plaisir douloureux qu'y éprouve le poète (Galand-Pernet 1972, n° 31, p. 112-113, 269, 221 n. 16).

**La quête du sens.** – Une autre conception se dégage, de la terminologie, des textes, des commentaires de poètes, conception sans doute plus répandue que celle du poème comme expression lyrique mélancolique (*amarg*) et que l'on trouve au moins en Kabylie, chez les Touaregs, chez les Chleuhs et ailleurs au Maroc. Tout poème est un message à déchiffrer, il exige un effort du destinataire, ce qu'expriment certaines des apostrophes à ce destinataire : «Applique ton esprit et tu saisisras, homme perspicace, mon propos;/ Tends l'oreille, applique ton esprit : que je ne parle pas en vain!», «Ô vous qui êtes gens d'esprit, c'est un symbole que voilà» (Galand-Pernet 1972, n° 14 v. 11-12, n° 20 v. 29); on pourrait multiplier les exemples pour la poésie marocaine. Ils ne manquent pas en Kabylie; Si Mohand dans ses poèmes fait de fréquents appels aussi à la perspicacité de ses auditeurs : *a lfahem bbwawal* «Entends ce que parler veut dire»; *lfahem*, celui dont la faculté de connaissance ne s'arrête pas à l'apparence des mots, «comprendra le sens», s'en imprégnera (Mammeri 1969, n° 5 v. 2, n° 1 v. 6).

Les poèmes kabyles qu'on vient de citer, dont la forme fixée (trois tercets) est relativement récente, ont pour nom *isefra* (singulier *asefru*), nom indépendant du

contenu lyrique, satirique ou politique du poème (Mammeri 1969, p. 11, 85-86). Mais *asefru* désigne aussi en kabyle «la devinette», «l'énigme», «l'explication d'un rêve» et le verbe *fru* signifie «régler, résoudre, trier, dire clairement», la forme à *s*-initial ayant valeur factitive ou causative (cf. *ssefru* «exprimer (clairement), démêler (une énigme p. ex.), spécifier»). Des travaux récents montrent l'existence d'une base FR /séparation/, commune à des verbes à troisième consonne variable et de sens divers, de «balayer» à «expliquer». Si les poèmes de Si Mohand sont considérés aujourd'hui par les critiques kabyles comme des œuvres lyriques où le vieux poète chante ses douleurs d'amour, son amertume politique, la joie des fêtes kabyles et sa solitude de marginal, ils ont pourtant été adressés à leur public (Mohand est mort en 1906) comme un message dont «l'esprit sagace comprendra le sens»; une partie du public actuel reçoit encore ainsi ce message. Les commentaires actuels de compositeurs marocains et d'une partie des auditeurs confirment cette représentation du texte comme discours à élucider : aux auditeurs, qui doivent se montrer *ayt lm3na* «gens capables de percevoir le sens caché», le poète doit «adresser un discours symbolique» (*sawl awal s lm3na*) utilisant la métaphore et la parabole (*lmital*). Si *lm3na*, *lmital* sont des termes empruntés à l'arabe et attribués aussi au discours religieux (Galand-Pernet 1972, n° 14, v. 5-6), il ne faut pas croire pour autant que la notion du texte comme énigme soit récente. L'extension de cette notion sur le domaine berbérophone et le fait qu'elle concerne prose et poésie et des genres très différents dans ces deux formes d'expression laissent au contraire penser qu'elle est très ancienne. Nous avons vu que *asefru* est aussi bien «énigme, devinette» que «poème»; au Maroc, certains poèmes anciens ont également un rapport évident avec les jeux d'énigmes et les contes merveilleux ou animaliers ne sont un enseignement que par le sens profond que masque le divertissement, plaisir de l'histoire et plaisir de la belle parole. Enfin les Touaregs du Niger savent analyser dans leurs textes littéraires les concepts, fondamentaux aussi pour eux, de «sens caché», «signification», «essentiel»<sup>14</sup>. Cette conception du texte comme sens à déchiffrer, pour la poésie comme pour la prose traditionnelles, est un fait culturel important. On la mettra en rapport avec des fonctions du texte encore vivantes dans plusieurs groupes berbérophones, fonction d'enseignement moral, social, religieux, fonction d'éveil des esprits par la quête constante du sens (l'entraînement se fait dès le plus jeune âge avec les devinettes et les contes), fonction de jeu (incluant le plaisir de la découverte ou des cheminements collectifs qu'elle exige)<sup>15</sup>. Elle a aussi des liens avec les normes sociales qui imposent au poète une expression nivelée, feutrée, qui laisse deviner sans dire de façon agressive ou impudique, des liens également avec les techniques de composition orale où la répétition formulaire joue un grand rôle.

Sous ces divers éclairages, le texte poétique berbère s'est fait caméléon. Mais que pouvait-on attendre d'un domaine si dispersé et encore si mal connu? Pas une théorie du texte comme celles que bâtissent les analystes occidentaux ni une conception unique ou une structuration cohérente, mais, au mieux, à partir de quelques données linguistiques, des oppositions dégagant quelques traits, des témoignages vivants de ceux qui fabriquent les poèmes et de ceux qui les reçoivent, une possibilité de rattacher des métaphores textuelles à des commentaires et des termes à des fonctions en exercice et des structures culturelles, peut-être aussi des données pour une histoire, à faire, de ces représentations du texte dans le monde oral du berbère qui est, aussi, méditerranéen.

Paulette GALAND-PERNET  
CNRS

## BIBLIOGRAPHIE

- AMAHAN A. et GALAND-PERNET P. (1979). – «Le conte dans un village marocain du Haut-Atlas occidental : Abadu des Ig° jdamn», *LOAB* 10, 77-83.
- GALAND-PERNET P. (1972). – *Recueil de poèmes chleuhs. I Chants de trouveurs*, Paris, Klincksieck.
- (1982). – «Conte, communication, linguistique. Le point sur une recherche», *LOAB* 13, 33-52.
- JOUAD H., voir LORTAT-JACOB.
- LOAB = *Littérature orale arabo-berbère*, Bulletin de l'ERA 357 du CNRS, Paris, n° 1 (1965).
- LORTAT-JACOB B. (1978). JOUAD et LORTAT-JACOB. – *La saison des fêtes dans une vallée du Haut-Atlas*, Paris, Seuil.
- (1980). – *Musique et fêtes du Haut-Atlas*, Paris, Mouton.
- MAMMERI M. (1969). – *Les isefra. Poèmes de Si Mohand-ou-Mhand*, Paris, Maspero.
- MEKI A. (1983). – *Le pain d'orge de l'enfant perdu*, Sherbrooke, Naaman.
- STRICKER B.H. (1960). – *L'océan des pleurs. Poème berbère de Muh'ammad al-Awzali*, Leyde, Brill.

## NOTES

1. Pour la bibliographie berbère on consultera : Basset A. 1952 (réimpr. 1969), *La langue berbère*, London-New York-Toronto, Oxford University Press (Handbook of African Languages); Galand L. 1979, *Langue et littérature berbères. Vingt-cinq ans d'études*, Paris, CNRS. Postérieurement à cette date l'*Annuaire de l'Afrique du Nord* a continué à publier des chroniques de bibliographie berbère de L. Galand puis S. Chaker.
2. Peu importe ici que ce schéma simplifié, pour le texte poétique comme pour le conte, ne soit pas un acte de communication au sens strict du terme puisqu'il n'y a réponse du récepteur que sous des formes indirectes (succès ou rejet de l'œuvre ou pression du groupe pour la modification de l'œuvre). Voir Galand-Pernet P., 1980. «L'objet-messager dans quelques contes maghrébins. Métaphore? Métonymie? Symbole?», *LOAB* 11, 52-53.
3. Voir GENEVOIS H., 1978. «Un rite d'obtention de la pluie : 'la fiancée d'Anzar'», *Actes du 2<sup>e</sup> congrès international d'étude des cultures de la Méditerranée occidentale* (éd. Galley M.) II, 392-401; Boualem R. et Lanfry J., 1979. «A propos de 'La fiancée d'Anzar', rite d'obtention de la pluie», *LOAB* 10, 118-123.
4. B. Lortat-Jacob et H. Jouad ont donné, à partir d'une enquête précise, une remarquable étude d'une poésie villageoise marocaine en berbère. Sur la relation entre les genres et les moments de la fête, v. p. 51-55 et 77-78 de l'ouvrage de 1980.
5. Nous verrons plus loin comment la composition (et l'exécution) peuvent «constituer le texte comme unité fermée», ce qui rejoint les réflexions de Letoublon F., 1983. «Le miroir et la boucle», *Poétique* 53, 31-32. Les médiévistes ont depuis longtemps déjà montré pour certains genres l'imbrication du texte, de la musique, de la gestuelle (v. par exemple RYCHNER J., 1955. *La chanson de geste*, Genève, Droz).
6. Voir Galand-Pernet, 1972, 40-41, 135, 163; 134, 143, 154. On peut citer plusieurs exemples de ce genre pour les poèmes anciens.



7. Plusieurs des questions soulevées par la constitution du texte poétique berbère seront reprises ailleurs. La lecture de l'article de Charles M., 1978. «Bibliothèques», *Poétique* 33, me permet de les voir sous un autre éclairage.
8. Lortat-Jacob, 1980, 51 et n. 1, signale l'extension de *urar*, mais sans poser le problème du jeu.
9. Lortat-Jacob, 1980, 51-52, 128, donne des exemples de ces emplois; il ajoute *ag* «prendre, faire» pour la musique à tambours et la danse. Il faut évidemment rapprocher le touareg *ahağ*, de même racine, «prendre (par force)». Le champ lexical de cette racine est presque entièrement envahi par les notions de «piller, razzier», bel exemple pour la sociolinguistique. Seuls divergent un verbe se rapportant au captage des eaux et le nom *āsāhağ* «chant (humain)» opposé à *tesāwit* «pièce de vers», dérivé de *awi*. La valeur de ces dérivés à sifflante pose problème dans ce cas.
10. On n'a pas encore proposé d'étymologie satisfaisante pour ce terme. Peut-être faut-il chercher du côté d'autres verbes exprimant un mouvement, ou un rythme audio-moteur (flux, débit de la voix?). Autre question : a-t-on à la base un terme désignant bruit, son non articulés, avec évolution vers «parole articulée», ou bien l'évolution s'est-elle faite dans l'autre direction?
11. Voir Galand L., 1976. «La notion d'écriture dans les parlers berbères», *Almogaren* 5-6 (1974-1975), 93-97 (Graz).
12. Cette notion, qui implique la «variété» sentie comme nécessaire à l'intérieur d'un texte, a évidemment des liens avec celle de «variante». Mais le problème de la variante (d'exécution, de transmission, d'auteur) et du sentiment de l'unité d'un texte ne sera pas traité ici.
13. Harries J. and Ramouch M., 1971. «Berber Popular Songs of the Middle Atlas», *African Language Studies* 12, 69-70; cf. Harries J., 1973. «Pattern and Choice in Berber Weaving and Poetry», *Research in African Literature* 4/2, 141-153 (Austin), et Lefebure C., 1978. «Linguistique et technologie culturelle : l'exemple du métier à tisser vertical berbère», *Techniques et culture. Bulletin de l'ER* 191 3, 84-148, avec des références aux métaphores littéraires; je remercie C. Lefebure pour d'autres références qu'il m'a communiquées et qui montrent que les métaphores texte-tissage se retrouvent en arabe.
14. Drouin J., 1977. «La parole et le sens. Recherches sur quelques unités lexicales chez les Kel Nan», *LOAB* 8, 56-80.
15. Amahan et Galand-Pernet, 1979, 77-83; Galand-Pernet, 1982, 47-48.

### **III – COMMENTAIRES**



## **LE DISCOURS COMME UNIVERS ET L'UNIVERS COMME DISCOURS. PLATON ET SES INTERPRÈTES NÉO-PLATONICIENS.**

N'y a-t-il pas un lien nécessaire entre la représentation du discours, de son fabricant et de sa fabrication, et celle de l'univers, de son producteur et de sa production ? À une question d'une telle ampleur, il est impossible ici de donner une réponse globale. Mais la tâche qui consiste à vérifier la validité de cette hypothèse chez Platon et chez ses interprètes néo-platoniciens peut, dans les limites de cette contribution, être menée à bien.

Une étude attentive du vocabulaire de Platon<sup>1</sup> permet de discerner une homologie entre les vocables relatifs à la production du κόσμος, entendu dans le sens d'«univers», et ceux relatifs à la fabrication du μῦθος. D'abord manifeste au niveau des actions décrites par les mêmes verbes, cette homologie s'étend aux sujets de ces actions qualifiés, l'un et l'autre, soit de ποιητής soit de πατήρ, et même aux objets qui résultent de leur activité.

Dans le *Timée*, le δημιουργός qui produit le κόσμος est qualifié de ποιητής καὶ πατήρ (*Tim* 28 c 3). Parallèlement, alors que, dans le *Phédon* (*Phdo* 61 b 3, 4) et dans le second livre de la *République* (*Resp* II 377 d 5), celui qui fabrique des mythes est appelé ποιητής, dans le *Théétète* (*Tht* 164 e 2), Platon, faisant alors un usage figuré du vocable μῦθος, dit de Protagoras qu'il est le père (πατήρ) de ce «mythe» qu'est la doctrine d'après laquelle connaissance et perception c'est la même chose.

Rapporté au μῦθος ou au κόσμος, le vocable ποιητής indique une production d'ordre artificiel, que Platon décrit à l'aide des mêmes verbes : πλάττω, συντίθημι et ποίεω.

Dans son sens premier, πλάττω désigne l'action de façonner, de modeler, de donner une forme déterminée à des matériaux malléables, par exemple de l'or, de la cire ou de l'argile. Ainsi, dans le *Timée*, sont façonnés : 1) le corps humain (*Tim* 42 d 6, 78 c 3) qui se compose de moelle et de ce mélange de moelle et de terre dont sont faits les os, et de chair ; 2) l'encéphale (*Tim* 73 c 8), qui est faite d'une portion de moelle à laquelle est donnée la forme d'une sphère ; 3) et les vertèbres (*Tim* 74 a 2), dont le matériau de base est cette espèce d'argile qui entre dans la composition des os. Par ailleurs, l'usage du verbe πλάττω, pour désigner la production de μῦθοι, remonte à Xénophane, lequel qualifie les combats que se livrent Titans, Géants et

Centaures de «façonnages des anciens (πλάσματα τῶν προτέρων)» (DK 21 B 1.22 = Athénée XI 462 f). De son côté, Platon parle de μύθους πλασθέντας (*Resp* II 377 b 6) et de πλασθέντα μῦθον (*Tim* 26 e 4).

Le verbe συντίθημι, lui, désigne, dans son sens premier, l'action de construire quelque chose avec des matériaux qui se présentent comme des pièces à assembler suivant une certaine technique. Dans le *Timée*, sont ainsi construits : 1) le κόσμος, c'est-à-dire l'«univers», à partir des quatre éléments (*Tim* 33 d 2); 2) l'âme mortelle (*Tim* 69 d 6), qui comporte nombre de passions; 3) l'être humain (*Tim* 72 e 5), qui résulte de l'association d'une âme et d'un corps. Transposée sur le plan littéraire, une action de ce type équivaut à la «composition». Ainsi, tout comme les poètes en général (*Resp* II 377 d 6), Ésope «compose-t-il» des mythes (*Phdo* 60 c 2).

Mais le verbe le plus utilisé par Platon pour décrire l'action du démiurge produisant le κόσμος (*Tim* 31 b 2, 31 b 2, 31 b 8, 31 c 3, 34 b 3, 35 b 1, 36 c 4, 37 d 5, 37 d 6, 38 c 7, 45 b 7, 71 d 7, 76 c 6, 91 a 4) et celle du poète produisant un μῦθος (*Phdo* 61 b 6, *Resp* II 377 c 1, 379 a 3-4) est ποιέω. De façon générale, ce verbe signifie «faire». Par là, il s'apparente à πράττω et à δρᾶω, sans pour autant en être un synonyme. D'un côté, en effet, πράττω implique l'effort vers un achèvement et présente une orientation subjective. Et de l'autre, δρᾶω, qui est proche de πράττω, exprime l'idée d'agir avec, chez Homère, la spécification du service rendu et, en attique, celle de la responsabilité prise plutôt que celle de la réalisation d'un acte; δρᾶω s'emploie aussi pour désigner l'accomplissement de rites. C'est donc par l'orientation objective qu'il implique que ποιέω se distingue de πράττω et de δρᾶω. En effet, le sens de ποιέω est celui d'une élaboration matérielle qui ne prend en compte ni l'élément subjectif de l'action entreprise ni la responsabilité qui s'y rattache.

Mais le ποιητής qui produit ou le κόσμος ou le μῦθος peut aussi être considéré comme un πατήρ.

Ce vocable fait référence à la production d'êtres vivants, que désigne notamment le verbe γεννάω<sup>2</sup>, qui, dans le *Timée*, s'applique soit à l'ensemble des êtres engendrés (*Tim* 37 a 2), soit à ces entités particulières que sont : 1) l'univers (*Tim* 34 b 9, 37 c 7, 48 a 2, 68 e 4); 2) le corps de l'univers (*Tim* 32 c 1); 3) les dieux qui aideront le démiurge (*Tim* 41 a 5); 4) le temps et le ciel (*Tim* 38 b 6); 5) les corps célestes (*Tim* 38 c 4, 38 e 5, 39 d 7); 6) les mortels (*Tim* 41 d 2); et 7) même les reptiles (*Tim* 92 a 7).

L'homologie entre les vocables qui décrivent l'activité du fabricant de μῦθος et celle du producteur du κόσμος se retrouve, jusqu'à un certain point, au niveau des vocables qui désignent le résultat de leur action respective. Certes, on ne peut trouver aucun vocable qui assimile κόσμος et μῦθος. En revanche, κόσμος et μῦθος sont apparentés respectivement à un ζῷον.

Il est à peine besoin de rappeler ce passage du *Timée* (32 c 8 - 34 b 4), où le monde apparaît comme le vivant par excellence, qui englobe tous les vivants, à l'image d'ailleurs de son modèle, le vivant-en-soi qui inclut les formes de toutes les espèces de vivants.

Pour ce qui est du μῦθος, les choses se compliquent. Car ce sont deux expressions familières, se retrouvant par ailleurs dans des recueils de proverbes byzantins<sup>3</sup>, qui présentent le mythe comme un ζῷον. La première de ces expressions prescrit de ne pas laisser «un mythe sans tête (ἀκέφαλος μῦθος)» (*Gorg* 505 c 10 -

d 3, *Tim* 69 a 6 - b 2, *Lg* VI 752 a 2-4). Or, comme l'a fait remarquer E.R. Dodds<sup>4</sup> dans son commentaire à *Gorgias* 505 c 10, il faut mettre cette expression en relation avec cette autre qui clôt le récit d'un mythe : ὁ μῦθος σώζεται (*Resp* X 621 b 8 - c 1, *Tht* 164 d 8-10, *Phlb* 14 a 3-5, *Lg* I 645 b 1-2). La possibilité d'une telle relation repose sur le double sens du passif σώζεται qui, comme on le voit en *Gorgias* 511 c-e, signifie non seulement «être sauvé», mais aussi «être arrivé sain et sauf» (cf. aussi *Hdt* IV 97, V 98, IX 104; Eschyle, *Perses* 737; Euripide, *Phéniciennes* 725; Sophocle, *Trachiniennes* 611; Xénophon, *Anabase* VI 5, 20); d'où synonymie avec οὐκ ἀπόλλυται, dont μῦθος peut aussi être le sujet. En *République* X 621 b 8 - c 1 et en *Philèbe* 14 a 3-5, les deux verbes sont associés; alors qu'en *Théétète* 164 d 8-10 seul figure ἀπόλλυται, et, en *Lois* I 645 b 1-5, seul σώζεται. Dans cette perspective, le mythe est considéré comme un être vivant; et son récit, assimilé soit à une production soit à une navigation, doit être mené à son terme pour préserver son intégrité. Par ailleurs, la formule οὐδὲ... θέμις εἶναι (*Gorg* 505 c 10) semble indiquer qu'il s'agit là d'une prescription d'ordre religieux.

Si on laisse de côté cet aspect religieux, qui n'interviendrait que dans le cas du μῦθος, force est de constater que pour Platon tout λόγος, parlé ou écrit, est un ζῷον qui doit être pourvu d'une tête, de pieds et d'un tronc : «Voici pourtant une chose au moins que tu déclarerais, je crois : il faut que tout discours soit composé comme un être vivant doté d'un corps qui lui soit propre, de façon à n'être ni sans tête ni sans pieds, mais à avoir un milieu et des extrémités, écrits pour convenir entre eux et au tout» (*Phdr* 264 c 2-5). Il est à noter que l'assimilation du λόγος à un ζῷον<sup>5</sup> vaut aussi bien pour l'écrit que pour l'oral, à cette réserve près que l'écriture n'est qu'une image de la parole, comme l'explique Socrate dans le récit qu'il fait du mythe de Theuth et dans l'interprétation qu'il en propose. À cette représentation du λόγος comme un ζῷον correspond l'assimilation de son producteur à un père. Dans le *Phèdre*, Socrate qualifie Lysias de «père de ce discours (τὸν τοῦ λόγου πατέρα)» (*Phdr* 257 b 2) que Phèdre a lu (*Phdr* 230 e - 234 c) et qui a donné lieu aux deux autres discours prononcés par Socrate (*Phdr* 237 a - 241 d; 244 a - 257 b). Dans ce contexte, l'usage du verbe γεννάω pour désigner l'«engendrement» du λόγος s'impose (*Symp* 210 a 7-8, *Tht* 160 e 5 - 161 a 4).

Par ailleurs, comme il fallait aussi s'y attendre, Platon fait usage des verbes πλάττω (*Resp* IX 588 b 10, *Lg* VII 800 b 7), συντίθημι (*Phdr* 278 c 1, cf. aussi c 5, d 8, etc.) et ποιέω (*Euthd* 289 d 6) pour désigner la «fabrication» du λόγος, l'agent de cette «fabrication» étant, lui-même, qualifié de δημιουργός (*Lg* X 898 b 3) et de ποιητής comme c'est le cas de Lysias (*Phdr* 234 e 6), présenté dans le même dialogue (*Phdr* 257 c 6, 278 e 1-2) comme un λογογράφος. Et, alors que le κόσμος est assimilé par Timée à un ἄγαλμα (*Tim* 37 c 7), Alcibiade, à la fin du *Banquet* (215 a-b, et surtout 221 d - 222 a) compare la personne et les discours de Socrate à ces Silènes sculptés qui, sous une enveloppe bouffonne, recèlent nombre d'ἀγάλματα<sup>6</sup>.

Force est donc de conclure que, dans le cas du μῦθος entendu dans le sens de «mythe» comme dans le cas du λόγος pris dans le sens de «discours en général», Platon fait intervenir une double représentation qui peut être mise en parallèle avec la double représentation du κόσμος dans le *Timée*. Le discours parlé ou écrit, en prose ou en vers, narratif ou argumentatif, se présente tantôt sous la forme d'un être vivant, dont l'existence dépend d'un père, tantôt sous l'aspect d'un produit artisanal fabriqué par un démiurge.

D'un point de vue plus général, il est à noter que dans un cas comme dans l'autre, le producteur n'est pas investi de toute puissance. L'enfant n'est pas la

réplique du père, qui a quelquefois bien de la peine à retrouver en cet enfant les traits qui sont les siens. Par ailleurs, le démiurge, celui qui fabrique ou l'univers ou un objet quelconque, voit son action limitée et par la nature des matériaux qu'il utilise et par les exigences du modèle qu'il s'applique à reproduire. Une telle limitation du pouvoir effectif du producteur de discours explique que, dans ce contexte, l'originalité ne soit pas un impératif primordial. Celui qui produit un discours reprend une tradition en la modifiant suivant un certain nombre de règles : il n'«invente» rien<sup>7</sup>.

L'analogie entre λόγος et κόσμος qui, chez Platon, ne se manifeste que de façon implicite à travers l'usage de vocables communs devient, chez les Néo-platoniciens, un thème explicite et joue le rôle du postulat sur lequel se fonde leur interprétation de chaque dialogue de Platon<sup>8</sup>, comme on peut le constater en lisant les *Prolégomènes* [anonymes] à la philosophie de Platon<sup>9</sup>. À la question de savoir pourquoi Platon a recouru à ce mode de composition littéraire (συγγραφή) qu'est le dialogue, il est fait, entre autres, cette réponse : «... le discours est l'analogie d'un être vivant (ὁ λόγος ζῶν ἀναλογεῖ), et par suite avec le plus beau des êtres vivants le plus beau des discours entretient un rapport d'analogie. Le plus bel être vivant est l'univers (ὁ κόσμος), et le dialogue est l'analogie de l'univers, comme nous l'avons dit plus haut. Le dialogue est donc le plus beau discours» (*Prol* 15.13-16 Westerink). De ce postulat, découlent une série d'analogies, évoquées en *Prol* 16.1-6 (Westerink), et explicitées par la suite.

La «matière» d'un dialogue est constituée par les personnages qui y interviennent et par la situation de leur discussion dans le temps et dans l'espace (*Prol* 16.7-48 Westerink). Sa «forme» correspond au style dans lequel le dialogue est écrit (*Prol* 17.1-15 Westerink). Sa «nature» est assimilée au type d'expression adopté : exposition, investigation ou genre intermédiaire (*Prol* 17.16-24 Westerink). L'«âme» est mise en relation avec les arguments philosophiques développés (*Prol* 17.25-26 Westerink); la «raison» avec le problème auquel font référence ces arguments (*Prol* 17.26-31 Westerink); et le «dieu» ou le «Bien» avec le σκοπός (*Prol* 17.31-32 Westerink), ce terme désignant d'un point de vue subjectif l'intention de l'auteur et d'un point de vue objectif le thème de son œuvre. Ainsi, pour chaque dialogue de Platon, sont prises en considération l'ensemble des causes, au nombre de six : matérielle (personnages et leur situation dans le temps et l'espace), formelle (style), efficiente (âme), finale (Bien), exemplaire (problèmes abordés) et instrumentale (arguments utilisés) (*Prol* 17.34-38 Westerink).

L'élément le plus important de cet inventaire est sûrement le σκοπός, auquel est consacré un long chapitre des *Prolégomènes*. Dans ce chapitre, le IX<sup>e</sup>, sont énumérées les règles permettant de déterminer le σκοπός d'un dialogue :

Quant au neuvième point à traiter, force est de déterminer de combien de règles il faut faire usage pour débusquer le thème de chacun des dialogues (ἐκ πόσων κανόνων δεῖ θηρᾶν τὸν ἐκάστου διαλόγου σκοπόν). En effet, la mise en œuvre de cette recherche est une nécessité, puisque Platon lui-même déclare dans le *Phèdre* : «Mon garçon, unique est la voie pour ceux qui veulent délibérer de belle façon : connaître ce sur quoi porte la délibération. Autrement l'échec total est inévitable» (*Phdr* 237 b 7- c 2). Comment donc, alors que Platon fait cette déclaration, refuserons-nous, pour ses propres écrits, de connaître ce sur quoi porte la discussion chaque fois. On perçoit encore mieux la nécessité d'une recherche de ce type, si on prend en compte la dualité des titres de la plupart des dialogues. En effet, chacun ou presque est doté d'un double titre. Par exemple,

le *Phédon* ou *Sur l'âme*; et le *Phèdre* ou *Sur le beau*, et ainsi de suite. On ne voit donc pas clairement sur lequel des sujets mentionnés dans le titre porte la discussion. Aussi n'est-il pas inutile que nous traitions ce point. Pour débusquer ce (thème), on dispose en fait de dix règles : l'un et le multiple, le général et le particulier, le tout et la partie, l'approximatif et l'exact, le plus élevé et le plus bas, l'accord et le désaccord, ce qui n'est pas polémique, ce qui n'est ni la passivité ni l'instrumental ni la matière (*Prol* 21.1-17 Westerink).

Suivant Karl Praechter, c'est Jamblique<sup>10</sup> qui le premier fit un usage technique du terme *σκοπός* et qui chercha à déterminer de façon systématique le thème de chacun des dialogues de Platon. Pour Jean Pépin<sup>11</sup> cependant, cet usage remonterait à Origène, et Porphyre en aurait eu connaissance. Combien de règles figuraient dans la liste de Jamblique ? Il est bien difficile de le savoir. Quoi qu'il en soit, l'examen de ce type de question ne présente pas de pertinence dans le cadre de cette contribution.

L'important dans cette affaire réside dans l'originalité de la démarche consistant à fonder la recherche du *σκοπός* sur une assimilation du dialogue à l'univers, comme on peut le constater en lisant la première règle, sur laquelle s'appuient et dont découlent toutes les autres :

L'un et le multiple : on doit soutenir que le dialogue a un seul thème et non plusieurs. Comment se peut-il, en effet, qu'ait plusieurs thèmes le dialogue de Platon, lequel (Platon) célèbre le divin précisément parce qu'il est un ? D'ailleurs, il dit lui-même que le dialogue ressemble à un être vivant, puisqu'il s'agit aussi d'un discours. En effet, tout discours écrit avec le plus grand soin présente une analogie avec un être vivant. Or, si le dialogue présente une analogie avec un être vivant, et si l'être vivant a pour seule fin (*τέλος*) le Bien, car c'est aussi en vue du Bien qu'il est venu à l'être, le dialogue aussi, c'est obligatoire, n'a qu'une seule fin, c'est-à-dire un seul thème (*σκοπόν*). De là suit qu'il ne faut pas approuver ceux qui disent que le *Phédon* a trois thèmes : l'immortalité de l'âme, la bonne mort, la vie du philosophe. Ces gens tiennent un discours qui n'est pas juste, comme on l'a dit. En effet, il ne peut y avoir plusieurs thèmes, mais un seul (*Prol* 21.18-28 Westerink).

Deux remarques s'imposent à la suite de la lecture de ce passage. La première règle pour déterminer le thème de chaque dialogue se voit justifier par le fait que tout dialogue présente une analogie avec un être vivant. Toutefois, l'unité à laquelle il est ici fait référence n'est plus celle de la structure biologique comme dans le *Phèdre*, mais celle de la fin qui ne peut qu'être le Bien. Ce glissement de sens s'explique par le fait que le vivant en question est le vivant par excellence, c'est-à-dire l'univers, qui, pour Platon dans le *Timée*, présente la forme d'une sphère dépourvue de tout organe. Par suite, il faut voir dans ce recours au Bien comme fin une réminiscence de ce passage du *Timée* (*Tim* 29 d - 30 a) sur les raisons qui ont présidé à la constitution de l'univers, lequel doit être relié à cet autre passage (*Tim* 46 c - 47 c) sur la nécessité de prendre en considération la cause finale. D'ailleurs, la même idée se retrouve dans la dernière phrase du dialogue (*Tim* 92 c).

En s'appuyant sur ces principes d'interprétation pour lire les dialogues de Platon, les Néo-platoniciens font preuve, comme tous les interprètes d'ailleurs, à la fois de fidélité et d'infidélité à l'égard de leur maître à penser<sup>12</sup>. Car, si Platon présente le *λόγος* en général (et donc le *μῦθος*) comme un être vivant, il n'établit un rapport explicite entre *λόγος* et *κόσμος* que dans ce passage du *Phèdre* (277 c 1-2), et



encore de façon indirecte, par le biais des verbes *τίθημι* et *διακοσμέω*. Or, c'est de ce rapport, affirmé avec force et constance, que découlent toutes les règles d'interprétation énumérées dans les *Prolégomènes [anonymes] à la philosophie de Platon*.

La thématization effective de ce rapport ne va cependant pas sans une ré-interprétation, dont il faut signaler les deux points les plus importants. La dimension artisanale de la production du discours et de l'univers disparaît, et cela dès Plotin en ce qui concerne le *κόσμος* à tout le moins (*Enn* V 8 [31] 7.10-11 Henry-Schwyzler). Trois raisons peuvent expliquer cette disparition. Une raison d'ordre socio-politique : l'expression du mépris, dans lequel la plupart des philosophes – à l'exception de Platon qui, sur ce point, ne laisse pas de faire preuve d'une grande ambiguïté<sup>13</sup> – tenaient le travail manuel. Une raison d'ordre théorique : Aristote, que Plotin suit sur ce point (*Enn* IV 8 [6], 8), distingue soigneusement entre processus naturel et processus artisanal, en faisant valoir que la «nature» qui explique la production du *κόσμος* (*De Philosophia*, frag. 18 Ross) ne délibère pas comme l'artisan (*Mét.* Z 7, 1032 a sq.; *Phys.* II 8, 199 b 28; *De Caelo* II 4, 287 b 15 sq.). Et enfin une raison d'ordre polémique : Plotin se serait ainsi opposé au «créationisme séquentiel», auquel adhérerait le Gnosticisme<sup>14</sup>. Par ailleurs, l'assimilation du *λόγος* au *κόσμος* comme être vivant subit un glissement significatif de la biologie vers la téléologie. Comme le *κόσμος* est une sphère dépourvue d'organes, l'unité dont il est alors question ne peut plus être celle de sa structure biologique (pied, tronc, tête), ce doit être celle de sa fin qui est le Bien. Par suite, toutes les analogies qui découlent de ce postulat se rapportent non à la constitution d'un vivant quelconque, mais à celle du vivant par excellence : l'univers.

Force est donc de constater que la représentation néo-platonicienne du discours en général et donc du dialogue platonicien se distingue radicalement de celle de Platon, dont pourtant elle dérive. Plusieurs siècles d'exégèse expliquent la distance entre l'une et l'autre. À partir de là, un pas de plus sera fait, qui mènera à la métaphore du «livre de la nature». Fréquente chez Nicolas de Cuse, cette métaphore devient populaire grâce à Galilée<sup>15</sup>. Ainsi la boucle est-elle bouclée : à l'assimilation du «texte» à l'univers répond l'assimilation de l'univers à un «texte».

Luc BRISSON  
CNRS

## POST-SCRIPTUM

Depuis la remise du manuscrit de cet article, ont paru deux articles développant un thème similaire : celui de Pierre Hadot, «Physique et poésie dans le *Timée* de Platon», *Revue de Théologie et de Philosophie* 115, 1983, p. 113-133; et celui de Rémi Brague, «The body of the speech. A new hypothesis on the compositional structure of Timaeus' monologue», dans *Platonic investigations* [recueil d'articles] edited by Dominic J. O'Meara, *Studies in Philosophy and the History of Philosophy* 13, Washington D.C. (The Catholic University of America Press), 1985, p. 53-83.

Le domaine de la φύσις, explique P. Hadot, échappe à toute connaissance humaine exacte. Seul donc un μῦθος vraisemblable, produit par la ποιήσις humaine, peut imiter la ποιήσις divine. Ainsi

s'explique le mode d'exposé adopté par Platon dans le *Timée*, qui imposera à l'Occident le thème littéraire du «poème cosmique». Ce beau texte, où l'on retrouve les grands thèmes développés par P. Hadot, recoupe ce que je dis ici sur plusieurs points. Mais, en ce qui concerne Platon, P. Hadot adopte un point de vue essentiellement philosophique, alors que j'ai voulu appuyer ma démonstration sur une étude lexicale; et, en ce qui concerne les Néo-platoniciens, il insiste plus sur la continuité de leur démarche par rapport à celle de Platon que sur la discontinuité que j'ai cherché à mettre en évidence.

Dans son article, R. Brague cherche à faire correspondre terme à terme (cf. le tableau synoptique de la p. 82) la structure narrative du *Timée* et la structure biologique du corps humain. À ce texte brillant, on peut faire les deux critiques suivantes. Dans le *Phèdre* (264 c 2-5), le λόγος est assimilé à un ζῷον en général, et R. Brague a beaucoup de mal à passer, pour les besoins de sa démonstration s'appliquant au monologue de Timée, du genre à l'une de ses espèces, l'homme. Par ailleurs, l'approche systématique qu'il privilégie force R. Brague à avancer des arguments particulièrement fragiles pour établir un certain nombre de rapports entre telle partie du corps humain et telle section du *Timée*.

## NOTES

1. Luc Brisson, *Platon, les mots et les mythes*, Paris (Maspero), 1982; cette enquête sur le μῦθος prolonge en quelque sorte cette autre enquête sur le λόγος : *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Paris (Klincksieck), 1974, surtout le chapitre I.
2. Cf. Karl Philipp, *Zeugung als Denkform in Platons geschriebener Lehre. Die stilistische und ontologische Bedeutung des Verbs γεννᾶν und anderer biologischer Metaphern in Platons erhaltenen Werken*, Zürich (Juris Dr. & Verl.), 1980, X-215 p. [offset].
3. *Paroemiographi graeci*, ed. E.L. Leutsch et F.G. Schneidewin, Göttingen (Vandenhoeck und Ruprecht) I, 1839; II, 1851.
4. Plato, *Gorgias*, A revised text with introduction and commentary by E.R. Dodds, Oxford (Clarendon Press), 1959, 1966<sup>2</sup>.
5. Dans un article intitulé : «La découpe du poème. Notes sur les origines sacrificielles de la poétique grecque», dans *Poétique* 58, 1984, p. 215-232, Jesper Svenbro propose une interprétation originale de ce passage essentiel du *Phèdre*.
6. Sur le sens de ce terme, cf. F.M. Cornford, *Plato's cosmology. The Timaeus of Plato translated with a running commentary* [1937], London (Routledge & Kegan Paul), 1966, p. 99 sq.
7. Cf. Luc Brisson, *Platon, les mots et les mythes*, p. 56 sq.
8. James A. Coulter, *The literary microcosm. Theories of interpretation in the later Neoplatonists*, Leiden (Brill), 1976.
9. *Anonymous prolegomena to platonic philosophy*, Introduction, text, translation and indices by L.G. Westerink, Amsterdam (North-Holland Pub. Co.), 1962.
10. Karl Praechter, «Richtungen und Schulen im Neuplatonismus», *Carl Robert zum 8. März 1910 Genethliakon*, Berlin (Weidmann), 1910, p. 122 sq.
11. Jean Pépin, «Porphyre, exégète d'Homère», *Entretiens sur l'antiquité classique* XII, Genève (Fond. Hardt), 1966, p. 249.
12. Pierre Hadot, «Philosophie, exégèse et contresens», *Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès international de Philosophie* [Vienne, 1968], t. I, Vienne (Herder) 1968, p. 333-339.
13. Par exemple, Pierre Vidal-Naquet, «Étude d'une ambiguïté : les artisans dans la cité platonicienne», *Le chasseur noir*, Paris (Maspero), 1981, 1983<sup>2</sup>, p. 289-316.

14. Dominic J. O'Meara, «Gnosticism and the making of the world in Plotinus», *The rediscovery of Gnosticism*, Proceedings of the international conference on Gnosticism [at Yale, New Haven, Connecticut, March 28-31, 1978], Studies in the history of religions [Supplement to *Numen*, 41], vol. I : *The School of Valentinus*, ed. by Bentley Layton, Leiden (Brill), 1980, p. 365-378.
15. Sur l'histoire de cette métaphore, on peut consulter notamment Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le moyen âge latin* [1948, 1954<sup>2</sup>], trad. de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris (PUF), 1956, pp. 390-399; et Erich Rothacker, *Das «Buch der Natur». Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte*, aus d. Nachlass hrsg. u. bearb. von Wilhelm Perpeet, Bonn (Bouvier), 1979, p. 30-38.

## **REPRÉSENTATIONS ET ÉVALUATIONS DU TEXTE POÉTIQUE DANS LE COMMENTAIRE SUR LA RÉPUBLIQUE DE PROCLOS**

Nous devons à Proclus l'une des deux sommes théoriques que nous a léguées l'Antiquité grecque sur le discours poétique, l'autre étant bien entendu la *Poétique* d'Aristote. Proclus développe sa théorie dans trois des dissertations qui constituent son *Commentaire sur la République* : la 4<sup>e</sup>, la 5<sup>e</sup>, et surtout la 6<sup>e</sup>, de beaucoup la plus longue. Le projet de Proclus, toutefois, n'était pas d'écrire une *Poétique*. Son objectif était de démontrer que, bien comprises, les critiques formulées par Platon à l'encontre de la poésie ne sauraient valoir contre Homère, qu'il n'y a nulle obligation de choisir entre Homère et Platon, mais que l'un et l'autre représentent les deux pôles de la sagesse. En outre, si la 4<sup>e</sup> et la 5<sup>e</sup> dissertations peuvent avoir été rédigées dans le même mouvement, il n'en va pas ainsi pour la 6<sup>e</sup> qui a été composée à part<sup>1</sup>. Enfin, le même sujet est abordé par Proclus dans certaines parties de sa 16<sup>e</sup> dissertation. Toujours est-il que nous disposons, en fait sinon en droit, d'un texte continu, accessible en grec dans le premier volume de l'édition Kroll, et en français dans le premier volume de la traduction Festugière.

Ce texte est d'une extrême importance pour l'histoire des théories littéraires de l'Antiquité. En effet, on y trouve exposés les fondements théoriques de l'exégèse du discours poétique et mythique, ainsi qu'une ontologie du discours poétique en ses différentes formes. Élaborée *in extremis*, pourrait-on dire, dans les derniers moments de l'Antiquité (Proclus a vécu de 412 à 484), cette somme théorique n'a pas eu le loisir de nourrir et d'inspirer d'autres réflexions. L'histoire en a fait une doctrine sans avenir, et c'est peut-être ce qui explique le peu d'attention qu'elle recueille dans les études sur la critique et la théorie littéraires dans l'Antiquité<sup>2</sup>. Cette négligence est d'autant moins justifiée que l'œuvre de Proclus est tout autre chose qu'une compilation brassant, pour la dernière fois, les réflexions que l'Antiquité avait accumulées sur la poésie, ses lois, et sa valeur. La théorie exposée par Proclus est l'aboutissement d'un courant bien défini, dont l'originalité consiste à lier le phénomène poétique d'une part à la représentation de l'univers comme régi par des réseaux de sympathies, et d'autre part à la pratique de la théurgie. Il est tout à fait raisonnable d'attribuer à Jamblique le rôle d'initiateur de ce mouvement et de considérer que son intervention, au début du IV<sup>e</sup> siècle, a débloqué la réflexion sur le mythe et la poésie. On ne prétendra pas, dans le cadre de cette courte étude, à une

analyse détaillée de la théorie de Proclus dans son double rapport avec l'ensemble philosophique dans lequel elle se situe et avec la théorie de Platon qu'elle interprète et réemploie. Un remarquable travail a été accompli dans ces perspectives par Sheppard 1980; on ne peut qu'y renvoyer. On s'attachera seulement ici à examiner les représentations et conceptions du texte qu'exprime ou implique la théorie de Proclus.

Ces représentations ou conceptions du texte sont connaissables à travers deux terminologies qui s'entrecroisent. Nous étudierons en premier lieu celle qui pose le moins de problèmes de cohérence et de pertinence.

### La poésie comme voile

Cette terminologie sert à décrire le discours mythique traditionnel (donc poétique) comme un écran qui d'une part cache la vérité, en écarte les médiocres tout en les satisfaisant, et d'autre part incite les hommes de valeur à le traverser pour découvrir la vérité cachée derrière. Cette représentation du mythe et de sa fonction est exprimée d'une manière particulièrement nette.

Texte 1 (I,74,16-30) : Si en effet les mythes ont donné à tout l'appareil qu'ils mettent en avant (τὴν προβεβλημένην σκευήν) le pas sur la vérité qui réside dans le secret, et s'ils se servent de rideaux apparents (φαινομένοις παραπετάσμασι) pour cacher les notions inapparentes et inconnaisables au vulgaire (et c'est bien là leur excellence la plus remarquable, de ne révéler au profane aucune des réalités vraies, et de présenter seulement de vagues traces de l'entière mystagogie aux gens naturellement capables de se laisser conduire, à partir de ces traces, jusqu'à la contemplation inaccessible au vulgaire), si d'autre part il y a des gens qui, au lieu de chercher la vérité inhérente aux mythes, ne prêtent attention qu'à la façade des fictions mythiques (τῷ προσήματι... τῶν μυθικῶν πλασμάτων), et, au lieu de purifier leur intellect, se laissent guider par des modes d'appréhension imaginatifs et figuratifs (ταῖς φανταστικαῖς... καὶ μορφωτικαῖς ἐπιβολαῖς), quel moyen d'attribuer aux mythes la responsabilité de la mauvaise conduite de ces gens-là, et de ne pas plutôt imputer à ceux qui usent mal des mythes l'incongruité qu'ils commettent à leur égard ?

La métaphore est claire et cohérente : le discours mythique est assimilé à un objet placé devant un autre pour le cacher. Le caractère conscient et volontaire de cette mise en place est pour Proclus un fait certain : les responsables en sont les «pères de la mythologie» (οἱ τῆς μυθοποιίας πατέρες) ou «façonneurs de mythes» (μυθοπλασταί) : I,77,13; 79,10; 85,23; 86,16; 89,5, etc. Dans la métaphore, le comparant le plus concret et le plus intéressant est le concept de *rideau*, *tenture*, exprimé par le nom παραπέτασμα. En dehors du texte ci-dessus, ce mot est employé dans les passages suivants.

Texte 2 (I,44,14-15) : [Les poètes] emploient, à propos des dieux, des mots choquants qu'ils tendent comme des rideaux devant la vérité qui les concerne.

Texte 3 (I,66,7) : [La loi, la justice, le respect des parents]... seraient des rideaux convenables devant les notions divines.

Texte 4 (I,73,12-16) : Il faut que les mythes... prennent modèle en quelque sorte (ἀπεικάζεσθαι πως) sur les objets dont ils s'efforcent d'occulter la contemplation (ἀποκρύπτειν τὴν θεωρίαν) par des rideaux apparents (φαινομένοις παραπετάσμασιν).

Texte 5 (I,159,15-19) : ...un enseignement qui déploie des rideaux multiformes devant la simplicité des choses divines, et qui, devant la vérité... qui les concerne..., installe des apparences choquantes et des voiles contre nature (παρὰ φύσιν προκαλύμματα).

Le nom προκαλύμμα, *voile*, apparaît lui-même une autre fois :

Texte 6 (I,185,26) : ...la valeur contemplative cachée dans ces symboles comme sous des voiles.

Si le nom παραπέτασμα est particulièrement bien représenté, c'est sans nul doute parce qu'il est attesté chez Platon, *Protagoras* 316 e 6, dans un passage (316 d-e) où il voisine avec les mots πρόσχημα et προκαλύπτεισθαι. Ces mots sont attribués à Protagoras, qui explique que, par crainte de sa mauvaise réputation, la sophistique s'est dissimulée sous le masque de la poésie, des initiations, de la gymnastique et de la musique<sup>3</sup>. Proclus, cependant, attribue aux mythoplastes une intention différente de celle des maîtres de sophistique évoqués par Protagoras : ce n'est point par un artifice de séduction que le mythe entraîne à la vérité, mais grâce au choc provoqué par un extérieur repoussant. Ceux qui se laissent séduire, au contraire, n'atteindront jamais la vérité. Du reste Proclus ne fait ni mention ni commentaire, dans l'œuvre qui nous intéresse, de ce passage du *Protagoras*.

L'obstacle constitué par cet écran, rideau ou voile, est destiné à être déjoué dans une opération dont Proclus affirme la similitude avec les opérations théurgiques qui réalisent un contact entre le fidèle ou l'initié et les réalités divines.

Texte 7 (I,78,18 - 79,4) : De même que l'art sacré (ἡ τῶν ἱερῶν τέχνη, c'est-à-dire la théurgie)... évoque [les dieux] par les mystères les plus saints et les symboles mystiques..., de même les fondateurs des mythes... ont fait se manifester aux yeux de ceux qui sont épris du spectacle des réalités ce qui, de l'essence des dieux retirée dans le saint des saints, demeure caché et inconnaissable au vulgaire<sup>4</sup>.

Dans le *Discours IV* de Maxime de Tyr, le mythe est comparé aux parures (or, argent, ou péplos) dont les initiateurs des mystères recouvrent les statues divines (IV, 5 c). Le discours mythique est ainsi un «discours recouvert d'une parure ajoutée» (λόγος περισκεπής ἑτέρῳ κόσμῳ). C'est dans le même contexte (6 a) que Maxime de Tyr nous présente la plus ancienne allusion que nous ayons conservée au pouvoir qu'ont les mythes de susciter, par leur invraisemblance même, la recherche d'une vérité plus profonde<sup>5</sup>. Avant Proclus, nous retrouvons cette idée chez l'empereur Julien<sup>6</sup>, ce qui autorise à considérer le philosophe Jamblique, maître à penser de Julien, comme un relais de cette tradition.

Proclus toutefois, en dépit de la religiosité qui imprègne sa théorie, ne compare jamais la lecture allégorique des mythes à l'acte d'ôter le péplos d'une statue divine ou d'écarter un rideau dissimulant des objets sacrés. Dans la métaphore de Proclus, le rideau est constitué par un πλάσμα, c'est-à-dire un récit fabriqué racontant, par exemple, l'adultère d'Arès et d'Aphrodite, la séduction de Zeus par Héra, etc. Ce récit constitue pour nous un *texte*. Le rideau ou le voile sont bien, chez Proclus, des métaphores du texte. Le cas est bien différent chez Maxime de Tyr. Chez cet auteur, le texte n'existe guère, décomposé qu'il est en un *logos*, discours vrai sur les réalités, et une parure constituée par l'élément mythique. Une fois cette parure écartée, on a devant soi le *logos* vrai. Rien de tel chez Proclus, qui pourtant répète assez que le discours mythique est placé devant la vérité et la cache. Voici comment Proclus décrit le franchissement de l'obstacle constitué par le récit mythique.

Texte 8 (I,85,16-26) : Il me semble que le côté tragique et monstrueux des fictions poétiques (τῶν ποιητικῶν πλασμάτων), ainsi que leur côté contre-nature, incitent de mille façons les auditeurs à la recherche de la vérité, et constituent une force d'attraction vers les connaissances secrètes, car ils ne nous laissent pas le loisir, comme le ferait une vraisemblance apparente, de nous en tenir aux notions mises en avant (ἐννοιῶν προβεβλημένων), mais ils nous obligent à traverser les mythes pour passer à l'intérieur (εἰς τὸ ἐντὸς τῶν μύθων διαδύλlein), à élucider le sens que les mythoplastes ont caché dans l'obscurité, et à contempler les natures et les puissances que ces auteurs, après les avoir saisies dans leur entendement, ont signifiées (ἐσήμηναν) à la postérité au moyen de ces symboles.

La logique de la métaphore ne nous laisse qu'une interprétation convenable : la vérité se découvre sur la face interne du voile. Le concept de double référence, sur lequel on reviendra, est apte à décrire la nature et la fonction du discours mythique vu par Proclus. En tout cas il rend compte du statut de ce discours qui est à la fois un obstacle à la vérité et une voie d'accès vers elle. Le discours mythique – on peut dire désormais le texte mythique – sert de limite entre le monde des apparences et celui des réalités (l'expression *monde des apparences* renvoie à ce que Proclus décrit tantôt comme un monde constitué de reflets sans réalité, tantôt comme un monde de réalités dégradées où triomphent les apparences). Les signes qui constituent le texte mythique renvoient, de ce côté-ci, aux êtres d'ici-bas, et, de l'autre côté, aux réalités du monde d'en-haut. Dans ce donné global et organiquement uni, dont il ne s'agit pas de se débarrasser pour accéder à l'essentiel, mais qui contient cet essentiel, c'est bien la notion de texte qui nous apparaît. Cependant, cette notion n'est pas explicitée, car Proclus, pour désigner ce donné global, ne trouve dans la terminologie littéraire que le nom πλάσμα. A cause de sa valeur négative, ce vocable ne peut rendre compte que de la face externe du voile, et non de sa face interne<sup>7</sup>.

### Les quatre degrés du discours poétique

L'autre terminologie sert à décrire les relations qui à la fois séparent et rapprochent les discours mythiques et poétiques de la vérité. Proclus distingue quatre degrés de poésie. Il les définit, et les illustre par des exemples pris en particulier chez Homère. Il est du reste persuadé qu'Homère était conscient de l'existence de ces quatre degrés au point de les symboliser par quatre aèdes différents. Il en résulte une grille classificatoire représentée dans le tableau ci-après.

Modes de poésie	d'imitation μμεῖσθαι, μιμητικός, μίμησις		savante	inspirée
	d'apparences	de reproduction		
Adjectif générique	φανταστικός	εἰκαστικός	ἐπιστήμων	ἐνθεος
Termes associés	φαίνόμενον ἐκφαντικόν ἐκφαντάζεσθαι φάντασμα	τύπος ἀποτυποῦσθαι	νοερός μέσος	σύμβολον σύνθημα μανία
Exemples chez Homère	«Le soleil monta du lac» (Od. III, 1)	Peinture des actes et des caractères	Description de la nature de l'âme (Od. XI)	Zeus et Héra; Arès et Aphrodite, etc.
Aèdes	Thamyris (Il. II, 595-599)	L'aède de Clytemnestre (Od. III, 267-272)	Phémios (Od. I, 337-338)	Démodocos (Od. VIII, 478-498)

Ce tableau offre peut-être une apparence flatteuse de cohérence et de pertinence, mais les classifications qu'il opère sont loin d'être fermes, et les positions des différents degrés les uns par rapport aux autres sont quelque peu fuyantes.

### Division ternaire ou quaternaire ?

Le côté gauche du tableau satisfait au principe de la dichotomie, la poésie d'apparences et la poésie de reproduction constituant deux sous-genres de la poésie d'imitation. A droite en revanche rien ne vient correspondre au genre mimétique, à moins d'introduire dans le tableau un genre «non mimétique» désigné *a posteriori*. Si l'on accepte l'hypothèse de Sheppard, 1980, 182, selon laquelle Proclus a scindé la poésie inspirée en poésie inspirée symbolique et poésie inspirée didactique, on obtient un arbre classificatoire satisfaisant. Mais rien, dans le texte de Proclus, ne permet d'étayer une telle hypothèse. En revanche il est certain que Proclus a scindé après coup le genre mimétique en ses deux sous-genres. En fait, la classification de Proclus divise d'abord la poésie en trois modes, inspiré, savant (ou moyen), et mimétique, et ce dernier mode est à son tour divisé en deux. Proclus est on ne peut plus clair là-dessus : I,178,6 - 179,32. Mais la structure se révèle quaternaire dès que Proclus en vient aux exemples. Il serait en effet difficile de trouver entre Thamyris et l'aède de Clytemnestre un point commun qui les distingue des deux autres aèdes. Inversement, lorsque Proclus distingue la peinture des actes des héros (rangée dans le mode *eikastikon*, donc mimétique) et les révélations de la *Nekuia* homérique sur l'état de l'âme après la mort (rangées dans le mode savant non mimétique), il place de part et d'autre d'une frontière *mimétique / non mimétique* deux textes qui nous paraissent au moins aussi proches l'un de l'autre que le sont ceux qu'il regroupe à l'intérieur du genre mimétique<sup>8</sup>.

A coup sûr, Proclus a été sensible à la vigoureuse distinction établie par Platon, en *Sophiste* 235 d - 236 c, entre les deux formes de mimétique : l'*eikastikon* et le *phantastikon*. Le texte de Platon est d'ailleurs cité *in extenso* (I,189,5-22). En outre, comme l'avance Sheppard 1980, 188, la distinction lui permet d'accorder le Platon de la *République* avec celui de *Lois* II, 667 e, dont l'attitude vis-à-vis de la mimétique est plus conciliante. Il se pourrait cependant que le texte que Proclus entend sauver ne soit pas celui des *Lois*, mais celui des poèmes homériques. Lorsque Proclus disserte *in abstracto*, sa condamnation de la poésie mimétique est globale; mais lorsqu'Homère est en cause, il doit être protégé contre les effets d'une classification qui mettrait à l'index une part considérable de son œuvre. Grâce à la subdivision opérée sur le mimétique, la poésie d'Homère échappe, sauf quelques rares défaillances, à la relégation dans le pire des modes. Le sauvetage d'Homère aurait été plus aisé si Proclus avait nettement opté pour une division en quatre modes. Mais le maintien de la division ternaire était commandé par son adéquation à la doctrine des trois formes de vie de l'âme (I,177,4 - 178,7).

### La poésie inspirée

Sa plus éminente caractéristique est de procéder par symboles. Pour les désigner, Proclus emploie les termes σύμβολα et συνθήματα<sup>9</sup>. Le symbole poétique ou mythique (poétique, si on le considère dans l'œuvre d'un poète, mythique si on ne le saisit pas comme lié à une œuvre particulière) est défini par Proclus comme un type particulier d'allégorie, à savoir une allégorie dans laquelle l'allégorisant est choisi dans la «série» où se situe l'allégorisé, et n'entretient pas forcément de rapports de ressemblance avec ce dernier.



Texte 9 (I, 77,13 - 78,4) : De fait, comme les pères de la mythologie avaient vu que la nature, qui produit des images (εἰκόνας) des formes immatérielles et intelligibles, et qui orne ce monde des imitations (μιμήμασιν) variées de ces formes, représente (ἀπεικονίζεται) l'indivisible par du divisé..., ces pères, donc, conséquemment à la nature..., façonnent eux aussi des images produites au moyen des expressions les plus opposées au divin et qui s'en éloignent le plus, afin d'imiter (ἀπομιμῶνται) la qualité suréminente des modèles; ils montrent par le contre-nature ce qui, dans ces modèles, dépasse la nature, par le contre-raison ce qui est plus divin que toute raison... Outre cela, selon chaque rangée (τάξις) divine descendant depuis le haut jusqu'aux derniers êtres et passant au travers de toutes les classes d'êtres qui se rencontrent dans le réel, il est permis de voir que les extrémités de ces séries (σειρών) ont manifesté des propriétés pareilles à celles que les mythes assignent aux dieux eux-mêmes.

Texte 10 (I, 198,13-19) : Et comment pourrait-on appeler imitative (μιμητική) la poésie qui interprète les choses divines au moyen de symboles<sup>10</sup> ? Car les symboles ne sont pas les imitations (μιμήματα) des réalités dont ils sont les symboles. Le contraire ne saurait jamais être imitation de son contraire, le laid une imitation du beau, le contre-nature une imitation du conforme à la nature. Or la méthode de connaissance symbolique indique la nature des réalités par les oppositions même les plus fortes.

Ainsi le mythe scandaleux de l'adultère d'Arès et d'Aphrodite (*Od.* VIII, 266-367) peut-il être le symbole d'une réalité transcendante et sainte. La relation de contiguïté et de concaténation entretenue par le symbole avec l'objet symbolisé, par opposition à une relation de ressemblance, fait naturellement penser à un rapport métonymique opposé à un rapport métaphorique. Or parmi les nombreux exemples de myèmes symboliques présentés par Proclus, aucun n'est clairement métonymique, et la plupart sont nettement métaphoriques. Si Zeus fait l'amour avec Héra sur le sol de l'Ida et non dans une chambre (*Il.* XIV, 346-351), c'est, dit Proclus en I,136,27-30, pour symboliser une union entre deux principes qui s'accomplit à l'extérieur du monde, et non dans le monde. Le sème commun caractéristique de la métaphore est ici bien en évidence : il s'agit de l'idée d'extériorité.

De même, la valeur symbolique de l'adultère d'Arès et d'Aphrodite est ainsi expliquée en I,141-143 : Arès symbolise le principe de séparation et d'opposition, Héphaïstos le principe d'assemblage et d'organisation, Aphrodite le principe d'ordre et de beauté, mais aussi d'union. Tout naturellement, le principe d'assemblage est associé au principe d'union : ceci est symbolisé par le mariage d'Héphaïstos et d'Aphrodite. Mais la séparation (Arès), parce qu'elle est aussi un facteur d'ordre et de création, opère conjointement à la beauté unificatrice (Aphrodite). Il y a donc opération conjointe de deux agents contraires. Cette relation hétérogène est symbolisée par l'adultère. Or on peut évidemment relever entre l'union de deux principes qui normalement ne vont pas de pair une ressemblance très nette avec un adultère. Mais Proclus n'a aucune raison d'opposer, comme nous aimerions le lui voir faire, métaphore et métonymie. Ce qu'il oppose à la relation symbolique – qui est chez lui métonymique en son principe – n'est pas défini comme relation de ressemblance, et inversement le symbolique, s'il ne requiert pas la ressemblance, ne l'exclut pas non plus. Proclus parle, en I,84,5-6, de la « ressemblance des symboles » (ὁμοιότητος τῶν συμβόλων) avec les objets symbolisés. Il est vrai qu'il évoque là une mythologie qui n'est pas la mythologie « inspirée », mais une mythologie « éducative » qui est probablement celle des mythes philosophiques et celle dont Socrate voudrait encourager la production en *République* II, 379 a<sup>11</sup>.

Ce que Proclus oppose radicalement à la relation symbolique est la relation d'imitation<sup>12</sup>, et particulièrement la relation de modèle à copie.

Texte 11 (I,86,15-18) : Dans toutes les représentations imaginaires (φαντασίαις) des mythoplastes, on voit certaines choses représentées par certaines autres; les unes ne sont pas des copies (εἰκόνες)<sup>13</sup> et les autres des modèles (παραδείγματα); non : les unes sont des symboles, et les autres sont en sympathie avec eux du fait de l'analogie (τὰ δὲ ἐξ ἀναλογίας ἔχει τὴν πρὸς ταῦτα συμπάθειαν).

La relation que nous voulons appeler métonymique se fonde donc sur une relation dite d'analogie. Il est peut-être malaisé de parler d'analogie à propos de contraires symbolisant des contraires (voir texte 9), et l'on notera que Proclus ne fournit aucun exemple de ce cas extrême de relation symbolique. En tout cas, il ne nous laisse aucun doute : cette relation se caractérise bien par l'«analogie»<sup>14</sup>.

Texte 12 (I,84,6-16) : ...ceux qui visent à une disposition plus inspirée et qui, par la seule analogie, font le lien entre les objets de tout dernier rang et les entités primordiales... emploient les mots de toutes les façons possibles [à la différence des auteurs de mythes éducatifs, qui ne doivent utiliser qu'un langage épuré]. Car nous affirmons qu'il y a deux sortes d'harmonie [entre représentant et représenté] : l'une qui exerce un effet curatif sur les âmes des jeunes gens..., l'autre qui est l'inspirée..., celle qui produit le délire divin.

Le texte de la poésie inspirée est donc constitué de ces symboles, qui ne sont choquants pour la raison et pour le sens moral que si l'on ne sait pas voir qu'ils ne prétendent pas imiter les réalités suprêmes, mais ont avec elles des rapports de sympathie et d'«analogie». Naturellement, le texte présente ces symboles à l'état d'objets linguistiques renvoyant à des objets non linguistiques. Cet aspect de la relation n'est pas mis en évidence par Proclus. Le symbole est-il l'histoire racontée ou le texte qui la raconte? Le problème n'est pas posé. De la réponse dépend pourtant la cohérence de la représentation du texte assumée par Proclus. D'une part, en effet, cette représentation tend à abolir toute différence de nature entre un texte poétique et un objet magique (un instrument théurgique) capable d'établir le contact avec la divinité. D'autre part, cependant, on note une différence d'emploi entre σύνθημα et σύμβολον. Le premier mot désigne proprement un référent symbolique : ce sont les pleurs des dieux qui sont un σύνθημα de leur souci des choses mortelles, et non les mythes ou poèmes qui les décrivent (I,127,30 - 128,2). Le mot σύμβολον, quant à lui, lorsque Proclus l'emploie à propos de la poésie, peut s'appliquer aussi bien au référent qu'au discours lui-même (I,48,8; 83,9 et 19; 84,6; 85,25).

### La poésie savante

On admet généralement que la poésie que Proclus appelle «savante» (ἐπιστήμων), «raisonnable» (ἐμφρων) ou simplement «moyenne» (μέση) peut être désignée en termes plus clairs par «poésie didactique». Il faut cependant noter que les maigres exemples que Proclus en propose sont étrangers au genre que l'histoire littéraire définit sous cette appellation. En tout cas les éléments constitutifs de cette poésie «savante» sont d'une part des *concepts* (νοήματα), des *théories* (δόγματα), des *avis* (νουθεσίαι) et des *conseils* (συμβουλαι), d'autre part des *mètres* et des *rythmes* (I,179,8-11; 186,24-29). Il n'y a rien ici qui s'approche tant soit peu de la notion de texte; à la place du texte il n'y a que ce grand vide qui s'étend entre les pures abstractions (concepts, etc.) et les pures sensations (mètres et rythmes). La

perspective est strictement celle qui s'exprime dans le *Gorgias* de Platon, 502 c 5-7 : «Allons donc, si on retranche de toute poésie la mélodie, le rythme et le mètre, ce qui reste n'est rien d'autre que des *logoi*».

Le champ de connaissance ouvert par la poésie «savante» est bien différent de celui auquel la poésie inspirée donne accès. La poésie «savante» informe d'une part sur la nature des objets corporels (notamment les quatre éléments) et incorporels (essentiellement l'âme) – voir I,179,13-15; 186,24-25; 193,4-8 –, d'autre part sur les devoirs moraux – voir I,179,10-13; 186,26-28. Le domaine de la poésie savante est donc celui des deux disciplines inférieures de la philosophie, la physique et la morale. La poésie inspirée correspond à la discipline supérieure, que les philosophes antiques désignent sous plusieurs appellations : théologie, époptique, philosophie des intelligibles, etc.<sup>15</sup>.

Si Proclus est en accord avec *Gorgias* 502 c, il ne l'est manifestement pas avec *Phédon*, 61 b : «Le poète doit, si poète il veut être, fabriquer des mythes et non des *logoi*»<sup>16</sup>. Une telle définition du poète exclurait automatiquement les poètes du mode savant imaginé par Proclus, puisque ces poètes sont censés ne pas utiliser le mythe<sup>17</sup>. La poésie «savante» est pourtant représentée, dans le *Commentaire sur la République*, par d'incontestables poètes. Proclus prend comme exemple de poésie donnant une information morale deux vers de Théognis cités par Platon, *Lois*, I,630 a (I,187,1-24). A la rigueur, on pourrait admettre que ces vers ne sont faits que d'un avis auquel sont ajoutés mètre et rythme. Mais l'exemple d'information dans le domaine physique est fourni par Homère qui, dit Proclus, nous enseigne l'ordre des éléments et – surtout – les parties de l'âme ainsi que la possibilité qu'a celle-ci de se séparer de son *eidôlon*. Ceci renvoie au chant XI de l'*Odyssée*<sup>18</sup> où, bien entendu, nous ne lisons pas un traité de psychologie versifié, mais un récit de fiction dans lequel les rapports entre Ulysse et sa mère Anticlée sont décrits selon un mode qui ne peut se distinguer en rien de celui que Proclus appelle mimétique. Il y a là une réelle incohérence, à laquelle néanmoins Proclus n'est pas sensible car il appréhende cette poésie «savante» d'une manière étroite et spécialisée. Il est trop clair qu'il se place dans la perspective d'un usager de la philosophie. La poésie «savante» se résume à ces courts extraits, hors contexte, dont les philosophes parsèment leurs œuvres pour appuyer leurs arguments<sup>19</sup>.

### La poésie de reproduction, ou «eikastikè»

La notion qui prévaut dans le terme *eikastikon*, tel que l'emploie Proclus, est celle de *copie* ou *reproduction*. Ce mode se définit par son appartenance au genre mimétique et par son opposition au plus bas degré d'imitation représenté par le mode du *phantastikon*. La distinction a été faite par Platon, *Sophiste*, 264 c.

Texte 13 (I,189,22 - 190,2) : Puisque l'étranger d'Élée a fait cette distinction, c'est à bon droit, je pense, qu'à la fin du dialogue, voulant lier le sophiste par la méthode de définition, il a posé, dans l'art de fabriquer des simulacres (τῆς εἰδωλουργικῆς), une espèce qui copie (τὸ μὲν εἰκαστικόν), et une autre qui produit une apparence illusoire (τὸ φανταστικόν). Dans la première, tel le modèle (παράδειγμα), telle on réalise l'imitation (μίμημα). La seconde fait en sorte que la représentation paraisse (φαίνεται) seulement telle que le modèle imité. Dès lors aussi, dans la poésie imitative, une espèce consiste à copier, qui tire des reproductions (ἀποτυπούμενον) des réalités mêmes sur lesquelles elle compose; l'autre fait en sorte que des <représentations> plus petites ou plus grandes donnent l'impression d'être la même chose <que l'objet représenté>, et que la ressemblance repose sur une apparence illusoire et non sur la vérité.

Le nom *tupos* et ses dérivés sont généralement associés par Proclus à la poésie ou la mythologie correspondant à cette catégorie (I,65,21; 84,4; 85,15; 189,30; 192,16). Proclus a emprunté le terme à Platon, *République* II, 379 a : «Il existe des moules (τύπου) que les poètes doivent employer pour composer leurs fables», et Platon en donne un exemple : «Il faut toujours représenter Dieu tel qu'il est». La poésie de reproduction prend donc de la réalité des empreintes en creux, à partir desquelles elle exécute des copies en relief dont le nom, en langage de métier, est ἀποτυπώματα (voir Platon, *Théétète* 194 b 5), d'où l'emploi par Proclus du verbe ἀποτυπώσθαι<sup>20</sup>.

Quels exemples Proclus donne-t-il de cette poésie de reproduction ? Parmi les quatre aèdes homériques, son représentant est l'aède anonyme dont les «chants éducatifs» (ῥῳαὶ παιδευτικαί) maintiennent provisoirement Clytemnestre dans le droit chemin (I,194,18-27, d'après *Od.* III, 267-8). Ces chants éducatifs ne sauraient être confondus avec la poésie savante qui prodigue un enseignement moral. Chaque fois que Proclus parle de pédagogie dans le domaine du mythe ou de la poésie, il a en tête le modèle du mythe philosophique caractérisé par le respect des *tupoi*. Nous sommes donc assurés que la place de la mythologie éducative, pour peu qu'on l'exprime en vers – comme est supposé le faire l'aède de Clytemnestre – est dans la subdivision de la poésie *eikastikè*.

L'autre exemple de poésie *eikastikè* est fourni par Homère lorsqu'il peint les actes et les caractères des héros (I,192,15-17; 192,28 - 193,4). On voit quelle part considérable de la poésie homérique peut ainsi, en dépit de son caractère mimétique, être sauvée de la condamnation. La récupération de la forme supérieure du mimétique porte à trois le nombre des modes poétiques capables, en intervenant à des stades divers, de conduire au salut. La poésie délivre donc une initiation à trois degrés, et l'on va pouvoir chercher, chez Homère, les trois degrés de vérité qu'un exégète néoplatonicien pouvait quêter dans les textes de Platon : en ordre de valeur croissante, une représentation imagée, une révélation symbolique, un enseignement selon la science<sup>21</sup>. Proclus opère simplement une interversion entre les deux termes supérieurs de cette hiérarchie : poésie et philosophie restent ainsi bien distinctes.

Le texte de la poésie reproductive est donc constitué par des copies de la réalité, vues comme des moulages. Cette représentation pose problème lorsqu'elle n'est plus une simple métaphore, mais un critère permettant de distinguer l'*eikastikon* du *phantastikon*. Ainsi, la distinction établie par le texte 13 n'est opératoire que dans le cas des arts plastiques. En réemployant l'exemple du lit choisi par Platon en *République* X, 598 a, nous dirons que le genre *eikastikon* aboutit à la fabrication d'une copie exacte d'un lit réel, et le genre *phantastikon* à une image peinte ou sculptée, plus grande ou plus petite que le modèle, mais donnant au spectateur l'impression de voir le lit réel<sup>22</sup>. Or, en littérature, les productions des deux modes nous semblent à peu près aussi éloignées du modèle les unes que les autres. Quel que soit le mode choisi par le poète pour «imiter» le lit, dans tous les cas le lecteur aura au mieux l'impression de voir le lit. Dans tous les cas interviendra son imagination, sa φαντασία.

Proclus est en effet rigoureusement fidèle à la conception antique de la mimésis littéraire, conception qui ignore délibérément le saut qualitatif qui s'effectue quand on passe du non-linguistique au linguistique. Un platonicien comme Proclus, persuadé que le poète agit à la façon du démiurge divin qui, lorsqu'il copie les modèles intelligibles, réalise des objets d'une nature totalement différente, ne pouvait guère éprouver d'obstacle conceptuel en pensant le récit de la course d'Achille

comme une imitation parfaite de la véritable course du héros. Platon avait pourtant eu l'intuition de ce saut qualitatif, à preuve sa célèbre distinction entre diégésis et mimésis, et l'affirmation que le discours poétique ne peut valablement imiter que d'autres discours (*République* III, 393 c-d). On joindra au même dossier le texte qui situe l'imitation au niveau du mode de diction (τύπος τῆς λέξεως, *Rép.* III, 397 c sq.), et celui qui pose la ressemblance non pas entre discours et réalité, mais entre des discours rendant compte de réalités ressemblantes (*Timée* 29 b-c)<sup>23</sup>. Proclus ignore ces analyses, qui paraissent avoir été oubliées au profit de la définition extensive de la mimésis comme représentation, telle qu'elle a été pour ainsi dire imposée par Aristote<sup>24</sup>.

### La poésie d'apparences ou «phantastikè»

Ce mode ne trouve sa définition que par rapport au mode de l'*eikastikon*. C'est une poésie d'imitation qui ne livre que des apparences, et non des reproductions, de ce qu'elle imite. Elle ne présente, dit Proclus, qu'une *ressemblance apparente* (φαινομένην... ἀπομοίωσιν, I,179,19), une *imitation apparente* (φαινομένην... μίμησιν, I,179,32), elle vise ce qui *apparaît* au commun des hommes (τὸ φαινόμενον τοῖς πολλοῖς, I,192,18). Elle est faite de *vaines apparences* (φαντάσματα, I,72,18). Elle est une *peinture en trompe-l'œil* (σκιαγραφία)<sup>25</sup>.

Pour Proclus, cette poésie est par excellence celle du théâtre (I,195,22). Certes, on voit bien que, pour sauver Homère, Proclus consent d'un cœur léger à sacrifier toute la tragédie grecque en lui faisant endosser la forme la plus grave du péché de mimésis. Mais il ne fait que suivre une tradition platonicienne particulièrement défavorable à ce théâtre stigmatisé par Platon comme le plus mimétique des arts mimétiques<sup>26</sup>. Aux productions théâtrales Proclus réserve le mot le plus péjoratif de la famille de *phainein*, celui de *phantasmata*. Ces *phantasmata* sont en outre constamment qualifiés de «matériels» (I,72,17-18; 73,2; 73,19) : par là Proclus entend signifier que le théâtre n'est pas seulement texte, mais aussi bruit et spectacle. Proclus ne tente à aucun moment d'expliquer pourquoi un héros qui pleure dans un texte tragique est pire qu'un héros qui pleure dans un texte épique. L'explication se laisse néanmoins déduire de la notion de «phantasmes matériels». La différence de statut entre l'épique et le tragique ne tient en rien à une différence de texte : le lâche (ou le cruel, ou l'impie) est pire au théâtre que dans l'épopée parce que le spectateur le voit de ses yeux et prend ce qu'il voit pour réalité. Mais Proclus repère aussi le *phantastikon* en dehors de la tragédie ou de la comédie, et c'est là un des aspects les plus intéressants et les plus déconcertants de sa théorie.

En effet, un exemple de poésie *phantastikè* est fourni par Homère lui-même. Homère tombe dans ce genre inférieur de poésie lorsqu'il dit, en *Od.* III,1 : «Quand le soleil levant monta du lac splendide...» Car le soleil ne fait que *paraître* sortir du lac; il est en réalité dans le firmament.

Voilà qui ne répond guère à l'attente du lecteur qui accompagnait Proclus dans sa descente aux enfers de la poésie. On s'attendait à trouver, dans les textes poétiques du bas de l'échelle, des imitations manquées, comme chez Platon, *République* II, 377 e<sup>27</sup>, ou peut-être, si l'on veut bien admettre cette expression, des imitations de modèles non existants<sup>28</sup>. Or, au bout du compte, nous ne savons pas si Proclus approuvait l'aphorisme «Les poètes racontent beaucoup de mensonges»<sup>29</sup>. Au dernier rang de la poésie, on trouve d'une part Homère, dont la phrase «le soleil monta du lac» n'est pas qualifiée de fausse dans la mesure où elle n'est pas incluse

dans un discours scientifique ou vérifiable, et d'autre part les poètes dramatiques, que Proclus ne condamne pas pour leur fausseté, mais pour ce qu'ils produisent des «phantasmes matériels». L'occasion ne lui manquait pourtant pas de signifier, comme Plutarque de Chéronée, que les poètes peuvent dire le faux soit par ignorance (imitation manquée), soit par invention délibérée (imitation de rien)<sup>30</sup>. Tout se passe en fait comme si le quatrième mode de poésie était à son tour divisé en deux : le mode représenté par *Od.* III,1, et le mode, encore inférieur, représenté par la poésie dramatique, dans laquelle, naturellement, Homère ne tombe jamais, et que Proclus renonce à analyser<sup>31</sup>.

Or, une fois expulsé le «cinquième mode», il reste un quatrième mode dont la valeur est loin d'être entièrement négative. Quand Homère dit «le soleil monta du lac», il a le tort d'imiter une apparence, mais l'apparence existe dans ce cas avant l'œuvre de l'artiste. Avant le poème, la nature avait déjà planté le décor où chacun croit voir le soleil sortir du lac. L'imitation qu'en fait Homère est, quant à elle, exacte, et tient en fait du mode *eikastikon*.

Et Proclus est sûrement le dernier à considérer que le modèle imité ici par Homère est indigne. Il est significatif que ce modèle soit un phénomène astronomique. Dans ce domaine les apparences jouent un rôle fondamental, et Proclus lui-même a déclaré, après d'autres, que la mission de l'astronome était de les «sauver»<sup>32</sup>. On peut prendre la mesure de la distance que Proclus laisse entre lui et Platon si l'on compare les réflexions des deux philosophes sur deux cas d'illusion d'optique : celui qu'évoque *Od.* III,1 et celui qu'évoque Platon en *République* X, 602 c, à propos du bâton qui apparaît brisé une fois plongé dans l'eau. Chez Platon, le poète s'inspire de l'illusion naturelle en tant qu'il joue délibérément de l'infirmité de l'imagination humaine, alors que chez Proclus, Homère, en quelque sorte, se borne à prendre acte de cette infirmité : aucune illusion n'est proprement de son fait.

### Bons et mauvais textes

Le premier seul des quatre modes poétiques est compatible avec la métaphore du voile que nous avons étudiée plus haut. Néanmoins, la terminologie de Proclus nous invite à poser le problème des rapports entre l'image du texte comme voile à deux faces signifiantes, et la représentation du texte du dernier degré de poésie comme un tissu d'apparences illusoires. En effet il existe une affinité manifeste entre les termes employés à propos de ces apparences et ceux que Proclus emploie lorsqu'il évoque la face externe du voile.

Texte 14 (I,82,20-25) : Tout ce qui, à notre niveau, est apparence imaginaire (ἐκφανταζόμενα) produite sous le mode du mal et appartenant à l'extrémité inférieure de la rangée (συστοιχίας) est, au niveau des dieux, un enseignement délivré par les mythes sous le propre mode de la nature et propriété souveraine. Ainsi, à notre niveau, le lien [allusion aux liens enchaînant Cronos] est gêne et blocage de l'activité, mais là-haut il est attachement aux causes et union ineffable.

Voir aussi texte 11, I.1-3.

Les termes ἐκφανταζόμενα et φαντασάι employés à propos des mythes symboliques ne se distinguent guère de ceux qui caractérisent la poésie *phantastikè*. Les deux pôles de la poésie se rejoindraient-ils ? Non, car ce qui apparaît dans la poésie *phantastikè* est un signe sans envers, et le texte théâtral n'a qu'une face. Le

texte symbolique, c'est-à-dire, répétons-le, celui du mythe traditionnel et de la poésie inspirée, est le seul à porter une double référence. Il y a plus : dans la poésie inspirée ou le mythe ancien, le référent externe n'est lui-même ni vain ni trompeur. Les actes obscènes ou violents que les récits attribuent aux dieux sont réellement commis par des êtres surhumains; les auteurs de ces actes ne sont pas les dieux désignés par les textes, mais des démons appartenant respectivement aux mêmes séries que ces dieux.

Texte 15 (I,79,2-4) : Chacun des mythes est démonique selon l'apparence, et divin selon le sens secret de la contemplation.

Mais alors, comment le mythe perd-il toute sa valeur, et en particulier sa double référence, lorsqu'il est retraité par les poètes dramatiques? Et comment distingue-t-on, sans tenir compte des marques externes propres aux différents genres poétiques, un «phantasme» d'un «symbole»? La première question n'a peut-être pas à être posée : l'exposé de Proclus ne laisse pas clairement entendre si ce sont ou non les mêmes mythes qui sont traités par les poètes inspirés et les autres. A la seconde, en revanche, la réponse est claire : beaucoup sont incapables, précisément, de faire la distinction, y compris les savants qui croient qu'Homère cherche à *imiter* les choses divines. C'est à des esprits distingués, amoureux de la contemplation et de la vérité, que le texte symbolique révèle qu'il est pourvu d'une autre référence. Autant dire que l'inspiration divine doit être présente aussi bien à la réception du texte poétique qu'à sa production. Il faut préciser, pour finir, que Proclus voit à la réception du texte inspiré non pas un lecteur-auditeur, qui pourrait être sensible aux qualités rythmiques et stylistiques du texte, mais un exégète. Le texte symbolique est fait par un poète inspiré pour un exégète inspiré<sup>33</sup>.

La poésie inspirée est la seule, dans le classement de Proclus, qui donne lieu à une véritable représentation du texte, cohérente et originale. Le texte de la poésie savante n'est ni représenté, ni même conçu : les œuvres de cette catégorie ont chez Proclus un statut de discours, non de texte à proprement parler. Enfin les œuvres de la catégorie mimétique sont décrites par Proclus de telle manière que si le texte y a son existence comme lieu de reproduction des réalités ou des illusions, le statut de discours leur échappe, car Proclus ne fait pas la distinction entre une représentation plastique et une signification opérée par le langage. L'aspect langagier est du reste oblitéré même dans le cas des textes du genre le plus parfait. On ne perçoit en effet aucune différence entre la nature et la destination d'un texte symbolique, et celles d'un des objets symboliques utilisés dans les opérations théurgiques. Ainsi, le texte poétique se trouve-t-il dépossédé de sa nature propre. Mais il n'en acquiert que plus de prix puisqu'il est dès lors susceptible de contenir non pas l'expression de l'univers, mais l'univers lui-même.

Jean BOUFFARTIGUE  
Université de Paris-X (Nanterre)

## BIBLIOGRAPHIE

PROCLOS, *Procli Diadochi in Platonis Rempublicam Commentarii*, ed. Kroll, Leipzig, Teubner, 1899. La localisation du texte du *Commentaire sur la République* se fait par renvoi aux tomes, pages et lignes de cette édition.

- ARMISEN M. (1979). - «La notion d'imagination chez les Anciens. I. Les Philosophes», *Pallas* 26, 11-51.
- (1980). - «La notion d'imagination chez les Anciens. II. La rhétorique», *Pallas* 27, 3-37.
- BRISSON L. (1982). - *Platon, les mots et les mythes*, Paris, Maspero.
- COULTER J.A. (1976). - *The Literary Microcosm. Theories of Interpretation of the Later Neoplatonists*, Leyde, Brill.
- DUPONT-ROC R. (1976). - «Mimésis et Énonciation», *Écriture et théorie poétiques*, Paris, PENS, 6-14.
- FESTUGIÈRE A.J. (1970). - *Proclus, Commentaire sur la République*, trad. française, 3 vol., Paris, Vrin.
- LALLOT J. (1976). - «La mimésis selon Aristote et l'excellence d'Homère», *Écriture et théorie poétiques*, Paris, PENS, 15-25.
- LAMBERTON R.D. (1979). - *Homer the Theologian : the Iliad and Odyssey as read by the Neoplatonists of late Antiquity*, P.H.D. Yale (cet ouvrage n'a pas été consulté).
- SHEPPARD A.D.R. (1980). - *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary on the Republic*, Göttingen, *Hypomnemata* 61.
- VICAIRE P. (1960). - *Platon critique littéraire*, Paris, Klincksieck.

## NOTES

1. Voir Sheppard 1980, 15.
2. Le texte de Proclus est pris en considération en tant qu'exposé d'une théorie littéraire par Coulter 1976, qui, malgré les critiques que lui adresse Sheppard 1980, conserve le mérite d'avoir souligné l'importance et l'intérêt des recherches littéraires du néoplatonisme.
3. L'idée est que la philosophie ou la science rebutent la paresse humaine et qu'il faut les envelopper sous des dehors attrayants. Elle réapparaît chez Maxime de Tyr, *Discours* IV, 6 d (les poètes enrobent le savoir qu'ils communiquent comme les médecins enrobent leurs pilules), immédiatement après une description de la fonction du mythe comparable à celle qu'en fait Proclus.
4. Sur les liens entre l'interprétation des mythes et les mystères, voir Sheppard 1980, 145-161.
5. «Les mythes suscitent l'incrédulité par leur caractère paradoxal et prennent l'âme par la main pour l'amener à chercher les réalités et à pousser plus avant l'exploration». Cf. aussi Pseudo-Plutarque, *Vie et poésie d'Homère* 6, p. 339, 10-18 et 92, p. 378, 22 sq. Bernardakis. On ne sait trop si ce texte est antérieur ou postérieur à celui de Maxime de Tyr, et, du reste, l'idée n'est pas tout à fait la même : le paradoxal subjugué et attire le lecteur.
6. *Contre Héraclios* 12, 217 c : «C'est ce qu'il y a d'invraisemblable dans les mythes qui fraie par le fait même la voie vers la vérité : plus l'énigme est paradoxale et monstrueuse, plus elle semble témoigner contre la croyance en ce qu'elle dit et en faveur d'une exploration de ses obscurités». *Sur la Mère des Dieux* 10, 170 a-b : «Les anciens..., explorant (διερευνώμενοι) les causes des êtres..., les recouvrirent (ἐσκέπασαν), quand ils les eurent trouvées, sous des mythes paradoxaux, afin que, grâce au paradoxe et à l'invraisemblance, la fiction (τὸ πλάσμα) une fois découverte nous pressât de chercher la vérité, le vulgaire se contentant, ma foi, de l'utilité irrationnelle et uniquement symbolique (διὰ τῶν συμβόλων μόνων)». On notera les similitudes de vocabulaire entre Julien et Maxime de Tyr : ἐσκέπασαν / περισκεπή; παραδόξους / παράδοξον; διερευνώμενοι / διερευνάσθαι. Maxime de Tyr est un bon témoin de la tradition dont Jamblique s'est inspiré avant d'inspirer à son tour Julien puis Proclus.



7. La notion de πλάσμα, traduite imparfaitement par *fiction*, est régulièrement affectée d'une valeur négative, et associée à ψεύδος, ψευδής, etc. Chez Plutarque, *De audiendis poetis* 2, 16 B, πλάττεσθαι, *être inventé*, s'oppose à γίγνεσθαι, *exister*.
8. La différence tient à ce que les textes servant d'exemples au mode *eikastikon* décrivent des vivants, alors que ceux qui illustrent le mode savant décrivent des habitants de l'Hadès, qui, à ce titre, échappent à l'expérience normale. Mais les uns et les autres sont des récits descriptifs.
9. Sur σύμβολα, συνθήματα et leurs relations avec la théurgie et la doctrine «chaldaïque», voir Sheppard 1980, 145-161.
10. Sur la contradiction terminologique entre cette phrase et les lignes 4-9 du texte 9, voir plus loin la note 12.
11. Proclus fait d'assez nombreuses allusions à cette catégorie de textes mythiques. Elle ne trouve aucune place dans sa classification, sans doute parce qu'elle n'est actualisée qu'en prose. Des exemples de ce genre de texte mythique sont donnés par Macrobie, *In Somnium Scipionis*, I,1, qui cite le mythe d'Er et le *Songe de Scipion* de Cicéron.
12. Cependant il arrive à Proclus de dire que les créateurs de mythes, dans leurs discours symboliques, *imitent* (ἀπομιμούνται) les réalités éminentes dont ils veulent transmettre la connaissance (texte 9). On a le droit de parler ici d'incohérence ou d'inadvertance. Mais la faute ne fait qu'exprimer le statut ambigu de l'imitation dans l'Antiquité : l'imitation du bien est un bien, mais c'est aussi un mal puisqu'il en résulte une réalité affaiblie et inauthentique.
13. Il faut aller jusqu'à cette traduction pour rendre le grec εἰκών dans ce contexte précis. Proclus n'est pas insensible à la relation étymologique qui existe entre εἰκών et εἰκαστικόν. Mais il arrive qu'εἰκών désigne tout autre chose qu'une copie, et soit même employé, comme dans le texte 9, à propos des symboles. Ce flottement résulte d'un conflit entre la pression étymologique et la tradition du concept d'εἰκών dans le néoplatonisme.
14. Sur le concept d'analogie chez Proclus, Sheppard 1980, 197-199, donne des indications utiles, mais il n'est pas possible d'accepter son interprétation du texte 11.
15. Il s'agit d'une division tripartite de la philosophie, excluant la logique : c'est la plus répandue dans le néoplatonisme.
16. Proclus cite lui-même ce texte en I,65,28-29, pour justifier une idéale poésie mythique éducative, qui ne fait pas partie de la poésie «savante» : voir infra, n. 19.
17. Sur *Gorgias*, 502 c et *Phédon* 61 b, voir Brisson 1982, 54-56.
18. L'*eidôlon* est évoqué à propos d'Anticléa, mère d'Ulysse (v. 213), et à propos d'Héraclès (v. 602).
19. Il ne paraît pas possible de ranger dans la catégorie de la poésie savante les mythes éducatifs, comme le fait – avec prudence – Sheppard 1980, 193. Ils ne sont pas poétiques (inversement la poésie savante n'est pas mythique). Ce sont des mythes philosophiques.
20. Brisson 1982, 136-137, arrive aussi à la traduction de τύποι par *moules*. Il la justifie par la comparaison avec *Théétète*, 194 b, commenté par une note d'A. Diès, *Platon, Œuvres*, VIII,2, C.U.F., et un renvoi à G. Roux, «Le sens de τύπος», *R.E.A.* 63, 1961, 5-14. Festugière 1970, qui traduit τύποι par *cadres* n'a donc pas tiré parti des avis d'A. Diès et de G. Roux. C'est d'autant plus étonnant que l'emploi de τύποι par Proclus dans le domaine de la poésie ne laisse, quand on compare ses occurrences avec *République* II, 379 a, aucun doute sur l'acception précise du terme. L'idéal d'une représentation exacte des réalités par moulage est évoqué de manière saisissante par Philostrate, *Vie d'Apollonios de Tyane*, VI,19, p. 76 Conybeare : «Les Phidias et les Praxitèles sont-ils montés au ciel pour prendre un moulage (ἀπομαζάμενοι) des formes des dieux?».
21. Jamblique, *In Timaeum*, fr. 5 Dillon = Proclus, *In Tim.* I, 30, 4-10 Diehl.
22. Le mode *phantastikon* est par excellence celui que cultivent les scénographes antiques quand ils conçoivent les décors de théâtre : voir Vitruve, *De Architectura* VII, préface.
23. Voir, sur cette question, Dupont-Roc 1976, et Brisson 1982, p. 81-86.

24. Voir Lallot 1976, et R. Dupont-Roc et J. Lallot, *Aristote, La Poétique*, Paris 1980, p. 152-158.
25. Une fois de plus, cette poésie se présente comme analogue à la scénographie, qui a particulièrement développé l'art de la *συναγωγή*.
26. *Rép.* III, 394 b-c; 397 a; voir Dupont-Roc 1976, 9.
27. La notion d'imitation manquée est connue de Proclus : voir I,44,3; 83,29. Mais elle n'est pas explicitée, et Proclus n'en fait mention que pour la récuser en ce qui concerne Homère.
28. Il faudrait alors supposer au poète une imagination véritablement créatrice, ce que l'Antiquité ne songe guère à faire. Voir sur ce point Vicaire 1960, p. 213-235, et surtout Armisen 1980. Cette dernière étude prouve que les Anciens n'ont eu qu'exceptionnellement l'intuition que l'art peut s'expliquer autrement que par une volonté d'imitation. On retiendra, citée par l'auteur, cette formule de Philostrate, *V. Apoll.* II,19, p. 78 Conybeare : «L'imitation réalisera ce qu'elle a vu, l'imagination (*φαντασία*) ce qu'elle n'a pas vu : elle le supposera par référence à la réalité». Le traité de Proclus serait à prendre en considération dans une étude générale sur les concepts antiques d'imitation artistique ( $\simeq$  *μίμησις*) et de fiction ( $\simeq$  *πλάσμα, πλάττειν*). En ce qui concerne Platon, voir Brisson 1982, 51; 56; 67; 92; 118; 129-131. Pour Aristote, voir Lallot 1976, 20; 22.
29. Voir, par exemple, Plutarque, *De audiendis poetis* 2, 16 A.
30. Voir *De aud. poet.* 2, 16 A - 17 A.
31. Le genre dramatique serait donc à la fois le plus mimétique, puisque sonore et visuel, et le moins mimétique, puisque ses productions ne ressemblent pas à des modèles existants.
32. *Hypotyposes*, V, 10. Voir G.E.R. Lloyd, «Saving the appearances», *Class. Quart.* 28, 1978, p. 202-222, à propos de Proclus. Homère en *Od.* III,1 mériterait de la part de Proclus les compliments que l'astronome Géminos, *Introduction aux Phénomènes* VII,7-8, adresse à Aratos qui écrit, en parlant du zodiaque : «Il côtoie autant d'eau qu'en roule l'Océan...». Dans ces vers, dit Géminos, Aratos fixe les limites de la translation du zodiaque «en parfait accord avec les mathématiques et les apparences célestes».
33. Voir Shepard 1980, 175-176.



## LE GRAMMAIRIEN GREC ET LE TEXTE : L'EXEMPLE D'APOLLONIUS DYSCOLE

La question : *qu'est-ce qu'un texte*? n'est pas de celles auxquelles il est facile de répondre. Mon propos n'étant pas d'y répondre ici, je me contenterai de prendre pour point de départ de cet exposé un *élément* de définition (ou, si l'on préfère, une définition partielle) de ce qu'est un texte : un texte est un ensemble de signes graphiques porteur d'un message et se prêtant à la lecture – «lecture» devant s'entendre restrictivement comme interprétation vocale rigoureusement normée et, en principe, univoque de l'ensemble graphique. Cette restriction, en excluant de la classe des textes des messages pictographiques du type «histoires sans paroles» (qui autorisent de multiples paraphrases vocales), revient à réserver l'appellation de «texte» aux ensembles graphiques dont les éléments – quelle que soit leur nature : pictogrammes, syllabogrammes, signes alphabétiques – se donnent comme les équivalents précis dans le code écrit d'entités phoniques du code parlé (donc d'entités *linguistiques* et non de «choses»; de mon point de vue, le rébus est un texte). Par ailleurs, en posant que le texte est porteur d'un message, on s'interdit de considérer comme textes des séquences, pourtant lisibles, telles que *ba-be-bi-bo-bu* ou *rosa/rosam/rosae...*

### PETITE ET GRANDE GRAMMAIRE

Malgré leur très grande généralité, ces considérations ont directement trait à notre sujet. Elles nous préparent en effet à identifier comme une affinité *de nature* la relation qui s'établit entre la grammaire – et donc aussi le grammairien – et le texte : le *grammatikos* grec est, étymologiquement et réellement, l'homme des *grammata*, des lettres de l'alphabet, qui sont les ingrédients de base des textes. Il pourrait y avoir là un sophisme : les spécialistes des lettres pourraient fort bien ne pas s'occuper des ensembles *particuliers* de lettres que sont les textes. Cela est si vrai que, dans la Grèce antique, l'un de ces spécialistes – le *grammatistēs*, l'instituteur, qui apprend à lire et à écrire – ne se préoccupe probablement guère des groupements de lettres plus étendus que le mot. Je renvoie ici au chapitre que H. I. MARROU consacre à l'instruction primaire (p. 229 ss.) dans son *Histoire de l'éducation dans l'antiquité* : on verra là que les «textes choisis» à l'usage de l'école primaire étaient inscrits au programme plutôt comme longues séquences à syllaber que comme ensembles porteurs de messages. Les textes pouvaient donc, comme on le voit, servir, au niveau le plus bas, de corpus de mots et de syllabes. Mais cet usage

– caractéristique en fait de la «petite grammaire», *grammatistikē* – est bien loin de révéler ce qu'était, à l'école secondaire, sous la conduite du *grammatikos*, l'étude de la grammaire au sens plein, la *grammatikē* : ici on s'occupe vraiment des textes classiques – à vrai dire essentiellement des poètes, Homère en tête – qu'on soumet à une étude, à la fois littérale et littéraire, dont la définition de la grammaire chez Denys le Thrace (disciple d'Aristarque, fin du II<sup>e</sup> s. av. J.-C.) doit donner une idée assez exacte. Voici cette définition (*Gram. Graec.* I 1, p. 5 s., ed. Uhlig) :

La grammaire est la connaissance pratique (ἐμπειρία) des expressions les plus courantes chez les poètes et les prosateurs.

Elle comprend six parties :

- 1) lecture exactement conforme à la prosodie ;
- 2) explication des tours poétiques rencontrés ;
- 3) éclaircissements sur les mots rares et les légendes ;
- 4) découverte de l'étymologie ;
- 5) établissement de l'analogie ;
- 6) jugement des poèmes – qui est, de toutes les parties de l'art, la plus belle.

Cette conception de la grammaire porte fortement la marque de l'époque et du milieu où cette discipline s'est constituée comme activité autonome : l'époque et le milieu des grands bibliothécaires d'Alexandrie, les premiers praticiens de la *philologie* sous tous ses aspects – établissement des textes, éclaircissement des difficultés de tous ordres, jugement de valeur et, à l'occasion, appréciation de l'authenticité des œuvres. Si l'intérêt que les Grecs ont porté à leur langue est manifeste dans toute la tradition philosophique – des Présocratiques aux Épicuriens et aux Stoïciens, en passant par Platon et Aristote –, si les Stoïciens en particulier – avec Chrysippe et Diogène de Babylone – semblent avoir été le plus loin dans le sens d'une investigation systématique de la langue grecque, il n'en reste pas moins que la *grammatikē* telle que la tradition nous la donne à connaître est arrivée à maturité et a atteint son plein développement chez les philologues : les grammairiens d'Alexandrie étaient des hommes du texte.

## GRAMMAIRE ET PHILOGIE

Sans doute peut-on distinguer des orientations différenciées à l'intérieur de l'activité grammaticale au sens large telle qu'elle ressort de la définition de Denys : une chose est d'établir (διορθοῦν) le texte d'Homère et d'en donner une édition (ἔκδοσις), une autre de doubler l'édition d'un commentaire (ὑπόμνημα), une autre encore de composer un manuel de grammaire (τέχνη γραμματική), un «Traité du pronom» ou une «Syntaxe». Mais le point important à noter, c'est qu'à Alexandrie le travail du grammairien en tant que τεχνικός – auteur de traités sur la *langue* – reste constamment marqué par l'origine philologique des questions abordées – c'est-à-dire par ce que nous appelons des «problèmes de texte» – : on ne peut expliquer autrement la place que tiennent, par exemple, dans les études sur les pronoms les problèmes d'accentuation, dans celles sur les prépositions la question de la composition (σύνθεσις), de la juxtaposition (παράθεσις) et de l'anastrophe. Pour nous en tenir à ce dernier exemple, on peut dire que toute la «théorie» de la préposition, telle qu'elle ressort du livre IV du *Peri suntaxeōs* d'Apollonius Dyscole, est orientée en fonction des deux questions suivantes : dans quels cas la préposition doit-elle être considérée comme soudée au mot suivant (composition), dans quels cas non (juxtaposition) ? dans quels cas faut-il marquer par une accentuation spéciale la position de la préposition après son régime ? L'importance de cette dernière question

– d’une portée théorique fort limitée – résulte d’une contrainte proprement éditoriale : l’usage (alors relativement récent, on en attribue l’origine à Aristophane de Byzance) de noter l’accentuation des textes imposait de choisir entre accentuation finale ou initiale des prépositions disyllabiques; cette accentuation graphique était alors censée guider la prononciation scolairement correcte, mais sans aucun doute dépourvue (dans les cas d’anastrophe) de tout appui dans le sentiment linguistique des contemporains d’Apollonius. De même pour la première question : selon qu’on décidait pour la juxtaposition ou pour la composition, on devait accentuer ou ne pas accentuer graphiquement la préposition – l’accent constituant, en *scriptio continua*, la seule différence entre ΠΑΡΑΝÓΜΟΥ (= παρὰ νόμου) et ΠΑΡΑΝÓΜΟΥ (= παρὰνόμου); quant à la lecture, elle était identique dans les deux cas.

Cet exemple illustre bien un fait capital qu’on ne saurait négliger sans s’exposer à de sérieuses méprises en matière d’histoire de la grammaire : avant de devenir une discipline spéculative, la grammaire alexandrine s’est constituée comme une discipline instrumentale, auxiliaire de la critique verbale. Même l’établissement de l’analogie, cinquième partie – apparemment la plus « technique » – de la grammaire selon Denys, consistait entre autres, en rangeant chaque mot d’un texte dans un paradigme, à fonder sur des régularités (plus ou moins étendues) son orthographe et son accentuation. Dans ces conditions, comment pourrait-on s’étonner que le discours grammatical des traités « techniques » fasse constamment place, dans le cours d’exposés qui se veulent généraux et systématiques, à l’examen des problèmes de texte que les philologues avaient débattus contradictoirement et pour lesquels précisément le secours d’une ferme doctrine grammaticale apparaissait indispensable ?

Mon propos dans cet article sera de décrire, en l’illustrant sur des exemples, le *type de rapport* que le grammairien Apollonius Dyscole (II<sup>e</sup> siècle de notre ère) entretient avec les textes. Pratiquement, je me limiterai au cas du texte homérique, qui fournit à lui seul presque 70 % des exemples littéraires (pratiquement tous poétiques) cités par Apollonius.

\*  
\*                      \*

La première question à laquelle il me paraît utile de répondre est celle-ci : sous quelles formes, concrètement, se présente à Apollonius ce que nous appelons le « texte homérique » ? Que nous en dit-il ?

## LE TEXTE SANS NOM

Notons d’abord, pour n’y plus revenir, que le grec ancien n’a pas de mot correspondant à notre « texte »<sup>1</sup>. C’est seulement à l’époque byzantine que le participe de *κείμεναι* « être employé, être attesté »<sup>2</sup>, *κείμενον*, viendra à se substantiver pour désigner l’ensemble graphique qu’est un texte en tant que « ce qui est attesté ». Il est clair que cette désignation porte témoignage à sa façon du rapport – poussé jusqu’au fétichisme chez les Atticistes purs et durs – que les lettrés grecs ont entretenu avec les monuments de leur patrimoine linguistique : le texte est d’abord un objet, matériellement fixé dans sa littéralité par la tradition qui l’a transmis. Point de *κείμενον*, donc, chez Apollonius. Il s’en passe, du reste, fort bien : les poèmes homériques peuvent être désignés soit par leur titre, soit en général comme τὰ Ὀμηρικά (scil. ποιήματα) ou τὰ ποιήματα (scil. Ὀμηρικά); on peut aussi dire : « Homère » ou « le Poète » s’exprime comme ceci ou comme cela; un passage ou une

forme du texte homérique peut se dire, avec l'adjectif «homérique» substantivé, τὸ Ὅμηρικόν, et le plus souvent un fragment de texte, homérique ou autre, est introduit tout simplement par un article neutre, le lecteur étant censé savoir d'où vient la citation. Rien de tout cela n'est spécialement remarquable : autant de façons courantes en grec de faire référence aux œuvres classiques.

## L'OBJET TRANSMIS : TRADITION, ÉDITIONS

Plus spécifiques, en revanche, de la littérature grammaticale, les allusions aux textes pris, non plus comme œuvres de leurs auteurs, mais comme objets transmis par une tradition (παράδοσις), matérialisés dans des éditions (ἐκδόσεις), comportant par endroits des «leçons» (ἀναγνώσεις, γραφαί) concurrentes, résultats du travail de recension (διόρθωσις) de tel ou tel philologue-éditeur. En ce qui concerne Apollonius, il n'est pas facile de savoir s'il disposait de plusieurs textes (différents) des poèmes homériques qu'il comparait directement entre eux, ou s'il recourait à des commentateurs ou à des compilations critiques (comparables aux scholies que contiennent certains de nos manuscrits médiévaux). Autrement dit, travaillait-il comme l'éditeur moderne qui lit les divers manuscrits dont il dispose et en collationne lui-même les variantes, ou comme un philologue qui s'en remet, pour l'accès à un texte, aux informations que lui fournit une édition savante comportant texte et appareil critique (plus, éventuellement, notes ou commentaire)? Je ne crois pas qu'on puisse répondre avec certitude à cette question, qui touche, comme on voit, à l'aspect concret, matériel, du rapport qu'entretient Apollonius avec le texte en tant que «variant»<sup>3</sup>. En revanche, on peut relever dans son œuvre les allusions au fait de la «variance» textuelle et caractériser son attitude en face de la variation en un point donné.

C'est le plus souvent en termes de «graphie» (γραφή) ou de «leçon» (i.e. «lecture» : ἀνάγνωσις, ἀνάγνωσμα, cf. aussi ἀπανάγνωσμα «leçon fautive») qu'est mentionnée l'existence d'un lieu variant. Les leçons (j'emploie ce terme au sens moderne, couvrant à la fois γραφή et ἀνάγνωσις, etc.) concurrentes peuvent avoir pour garants des philologues-éditeurs – les plus souvent cités sont Zénodote et Aristarque, en général pour un désaveu du premier par le second – ou des «éditions» (ἐκδόσεις), sans autre précision. Ces dernières, rarement mentionnées mais toujours au pluriel («(des) éditions d'Homère» *Synt.* 228,2; «quelques éditions» *Adv.* 144,4, cf. *Pron.* 89,22; «la plupart des éditions» *Synt.* 215,9; «toutes (scil. les éditions)» *Pron.* 48,7), ont toutes chances d'être des exemplaires de la «vulgate» alexandrine, témoins de la tradition (παράδοσις) non soumis à la recension (διόρθωσις) des savants. Il est remarquable que, à la différence de certains épigones de la tradition grammaticale, Apollonius n'applique jamais à ces éditions d'épithètes plus ou moins péjoratives comme δημώδεις «populaires», φαῦλαι «de mauvaise qualité» : il les cite simplement comme témoins d'une leçon qu'à l'occasion il préfère à celle d'Aristarque (*Synt.* 215,9; cf. *Pron.* 48,7). C'est d'ailleurs là une caractéristique de l'attitude du grand grammairien en face du texte : s'il donne le plus souvent raison à Aristarque (en général contre Zénodote), ce n'est jamais par «aristarcholâtrie» et au nom de l'argument d'autorité; en tant que τεχνικός, le grammairien a ses critères, qu'il estime les plus pertinents, d'appréciation de la valeur d'une leçon homérique.

## LE GRAMMAIRIEN FACE AU TEXTE HOMÉRIQUE : RAISON DE LA LANGUE ET LEÇONS DU TEXTE

Quels sont ces critères? Ils se ramènent fondamentalement à deux : la *raison de la langue* (λόγος) qui fonde une norme, et l'*usage du Poète* (τὸ ἔθιμον τοῦ ποιητοῦ).

L'exemple de l'emploi de l'article chez Homère fera voir comment fonctionnent ces critères. Soit le début du chant II de l'*Iliade* : ἄλλοι μὲν ἴα θεοὶ τε, qui devait être la leçon transmise (παράδομένη γραφή) attestée dans les «éditions», en face de quoi la leçon de Zénodote (ἡ Ζηνοδότου γραφή) était ὅλλοι, avec article contracté (et psilose).

«Est-ce donner une preuve, demande Apollonius dans une question rhétorique (Synt. 53,11), que de s'en remettre à la leçon de Zénodote ?»

L'argument d'autorité écarté, il faut établir ce qu'exige le *logos*, cette «raison de la langue» qu'il appartient au grammairien de déterminer. Les nombreux emplois de ἄλλοι sans article dans le texte transmis d'Homère (Apollonius en cite sept, *ibid.*, 1ss., à titre d'échantillon) posent en effet le problème de savoir

«s'ils présentent ou non une ellipse de l'article, et si c'est le cas pour tous ou (seulement) pour certains d'entre eux» (*ibid.*, 8s.). «Le *logos* n'est-il pas ici d'une grande utilité, qui enseigne à suppléer en cas d'ellipse, mais non à introduire du superflu où rien ne manque ?» (*ibid.*, 9ss.).

En l'occurrence, le *logos* veut que l'article soit présent lorsque ἄλλοι réfère à *tous* les autres, son absence étant normale hors de ce cas. En B 1, où ἄλλοι... θεοὶ oppose tous les autres dieux, qui dorment, au seul Zeus, qui veille, Zénodote est donc, *en principe*, fondé à rétablir l'article. Il a pourtant tort de le faire – et ceci en vertu du second critère (Synt. 6,2ss.) :

«Sur quoi Zénodote se fondait-il pour faire la conjecture ὅλλοι avec article contracté, sinon sur la construction normale (ἐκ τῆς δεούσης συντάξεως) ? Et comment Aristarque, qui niait que l'article fût pléonasme, pouvait-il le supprimer ? En invoquant l'habitude qu'a le Poète de faire l'ellipse des articles (ὥς ἐλλείποντος συνήθως τοῖς ἄρθροις τοῦ ποιητοῦ)».

Aristarque s'en tenait en effet à la tradition et écrivait ἄλλοι μὲν ἴα θεοὶ.

Cet exemple est typique de l'attitude d'Apollonius face à l'œuvre critique des deux grands philologues alexandrins que furent Zénodote et Aristarque : si les choix du premier sont souvent reconnus fondés en raison (οὐ παράλογα, *Pron.* 108,12; οὐ πάντως ἄλογον, *Synt.* 222,13), la supériorité du second réside dans son respect méthodique de l'usage du Poète (*Synt.* 107,9; *ibid.*, 17; 223,14). Si donc Apollonius approuve le plus souvent les choix critiques d'Aristarque, ce n'est pas par soumission à l'argument d'autorité, mais parce que le grammairien, loin de se crispier sur les prescriptions normatives d'un *logos* étroitement défini, reconnaît comme le philologue l'autorité de l'usage – en l'occurrence, celui du Poète. En fait il apparaît bien qu'à quelque quatre siècles de distance une profonde affinité de méthode relie les deux «grands» de la *grammatikē* alexandrine : animés du même idéal «rationaliste» d'ordre, de régularité, de proportionnalité (ἀναλογία) dans la langue – d'autant plus imprescriptible que *logos*, dans leur idiome commun, le grec, désigne à la fois le «langage» et la «raison» –, ils n'en sont pas moins l'un comme l'autre des «empiristes du texte». J'entends par là que, si Aristarque est d'abord pour nous le philologue et Apollonius le grammairien (τεχνικός), en présence du texte d'Homère, le second, comme le premier, *observe les faits* et se laisse instruire par eux plutôt que de les soumettre arbitrairement à une norme construite sur des bases étrangères.

## LES ANOMALIES : USAGE DU POÈTE OU LEÇONS FAUTIVES ?

On fausserait cependant les choses en durcissant trop cette dernière affirmation. L'«empirisme» d'Aristarque et d'Apollonius a ses limites – celles que leur impose



précisément le respect du principe opposé de «rationalité», autrement dit l'idéal d'*analogie*. En somme, pour ces grammairiens alexandrins, le problème de l'attitude à adopter face au texte homérique (pour autant que des questions linguistiques sont en cause) peut se formuler de la manière suivante : le Poète peut légitimement s'écarter de la norme (τὸ δέον) fondée sur la logique de la langue (λόγος); l'ensemble de ces écarts – ordinairement décrits en termes de «figure» (σχῆμα), par exemple l'ellipse de l'article – constitue un «usage» dont le grammairien doit prendre acte. Mais qui dit «usage» (en grec ἔθος ou ἔθιμον, littéralement «habitude»), implique, sinon régularité, du moins une certaine fréquence observable. Autrement dit, pour qu'une anomalie devienne une figure – ellipse, enallage, hyperbate, etc. –, il faut que sa déficience «qualitative», son «illogisme», soit compensée quantitativement sous forme d'un minimum de récurrence, sinon elle serait suspecte d'être tout simplement une faute. La question, en face du corpus homérique, devient donc celle de l'appréciation du minimum requis pour qu'une anomalie soit promue au rang de figure<sup>4</sup>. Prenons quelques exemples.

a) Apollonius admet qu'un mot puisse changer de classe grammaticale en fonction de son environnement syntaxique : ainsi de l'article δ/ή/τό qui devient pronom chez Homère lorsque disparaît le nom qu'il déterminait (*Synt.* 148,11ss.) – phénomène abondamment documenté (les modernes s'en étonnent d'autant moins qu'ils voient dans δ/ή/τό chez Homère un élément pronominal en cours d'évolution vers le statut d'article). On pourrait donc s'attendre à ce qu'il admette aussi qu'un possessif puisse tenir lieu du pronom personnel dont il dérive. Or le cas se présente deux fois dans la vulgate homérique, dans la formule ὀδυσσαμένοιο τεοίο (Θ 37 = 468), où τεοίο a la forme du génitif du possessif τέος «ton», alors que la construction exige un pronom personnel, litt. «toi étant en colère». Nous savons par les scholies de l'*Illiade* (A et T ad Θ 37) que Zénodote et Aristarque, pour une fois d'accord, avaient condamné sans appel une forme aussi isolée. Apollonius (*Pron.* 108,27ss.; *Synt.* 222,7ss.) leur emboîte résolument le pas : le texte transmis est donné comme fautif (ὀλιγώρηται, *Pron.*, l.c.)<sup>5</sup>.

b) Apollonius (*Synt.* 270,8ss.) trouve des raisons pour justifier que le pronom réfléchi de 3<sup>e</sup> personne ἑαυτοῦς s'emploie correctement à la première : ἑαυτοῦς ὑδρίσασμεν «nous nous sommes maltraités nous-mêmes» (litt. «eux-mêmes»); il admet donc la possibilité de métalepse de la personne dans les pronoms. L'argument qu'il invoque pour la justifier dans le cas de ἑαυτοῦς – l'absence d'un composé \*ἑμαυτοῦς –, pour intéressant qu'il soit du point de vue de la théorie, nous paraît largement *ad hoc*. En réalité, si Apollonius considère ἑαυτοῦς ὑδρίσασμεν comme correct, c'est parce que le thème réfléchi ἑαυτ-, déjà passablement bien attesté à la 1<sup>re</sup> et à la 2<sup>e</sup> personnes dans les textes classiques (cf. Schwyzler, *Gr. Gr.* II, 197), semble s'être confirmé dans cet emploi étendu, surtout au pluriel, dans l'usage de la koinè (cf. Mayser, *Gr. gr. Pap.* I 2, 63s.). L'anomalie est donc étayée par un usage trop important pour qu'il soit raisonnablement concevable de la condamner<sup>6</sup>.

Revenons maintenant au texte homérique. La vulgate préaristarchéenne (à en juger par les leçons transmises «de Zénodote», mais qui ont plus de chances, en l'occurrence, d'être des conservations que des innovations) présentait en une vingtaine de passages une forme pronominale – pronom personnel ou possessif dérivé – se rattachant au thème réfléchi \*(F)ε, employée avec valeur de 1<sup>re</sup> ou de 2<sup>e</sup> personne. Les modernes inclinent à voir là des archaïsmes authentiques, le thème \*swe- fonctionnant en indo-européen comme réfléchi des trois personnes (cf. Chantraine, *G.H.* I, 273s.). Les anciens au contraire, Aristarque en tête, privés de toute donnée comparative et ne pouvant s'appuyer que sur la poignée d'exemples du

corpus grec, considéraient le thème comme appartenant exclusivement à la 3<sup>e</sup> personne et, ne voyant ni raison ni usage suffisant pour justifier la métalepse, expurgeaient le texte homérique en substituant diverses leçons au pronom anomal. Dans le meilleur des cas, la leçon ancienne, souvent conservée, semble-t-il, dans l'édition de Zénodote, est signalée dans nos scholies. Il semble en revanche, à en juger par les exemples qu'il traite, qu'Apollonius n'ait pas eu connaissance d'une partie importante des lieux variants, en sorte que son «corpus d'anomalies» se trouvait sur ce point considérablement réduit. On ne sera donc pas étonné de le voir éliminer les contre-exemples qui lui restent. Il le fait, chaque fois qu'il le peut, en conservant le texte, et en interprétant le thème '(F)ε par la 3<sup>e</sup> personne : ainsi δ 192 οἷσιν ἐνὶ μεγάροισιν est compris comme «dans son palais», ce qui est en effet possible (*Synt.* 211,5ss.); ι 27s. οὐ τι ἔγωγε ἰ ἧς γαίης δύναιμι γλυκερώτερον ἄλλο ἰδέσθαι est interprété, sans grande vraisemblance cette fois, comme «pour moi, je ne connais rien de plus doux que (pour chacun) de voir son pays» (*Pron.* 109,18ss.). Quand l'interprétation par la 3<sup>e</sup> personne n'est pas possible, le texte est jugé fautif : ainsi le vers ν 320 ἀλλ' αἰεὶ φρεσὶν ἧσιν ἔχων δεδαιγμένον ἦτορ ἠλώμην «mais ayant toujours en ma poitrine un cœur déchiré, j'errais» – où ἧσιν est «mis pour ἐμαῖς»,

«a été à bon droit suspecté de bâtardise (νόθον) par Aristarque, car (le Poète) est irréfutable dans l'emploi des pronoms (ἀδιάπτωτος ἐν ἀντωνυμίαις) (*Pron.* 109,20ss.).

Cette dernière formule mérite d'être relevée : le Poète n'est pas mis en cause, il est au-dessus de tout soupçon; le suspect, c'est le texte, et Apollonius s'accorde avec Aristarque pour l'expurger de ses passages «bâtards».

#### «IRRECEVABLE»

Certains termes dont se sert Apollonius pour censurer le texte ne sont pas dépourvus d'ambiguïté; c'est le cas, par exemple, de ἀπαράδεκτος «irrecevable». On le lit à la fin du *Traité des adverbess* (206,8, passage que les éditeurs s'accordent à considérer comme appartenant en fait au livre IV de la *Syntaxe*) appliqué à la leçon (γραφῇ) οὐρανόθι πρό (Γ3) :

«c'est avec raison que la plupart des philologues (ou des manuscrits : ἐν τοῖς πλείστοις = ?) estiment cette leçon irrecevable».

Apollonius aussi, qui discute en 195,5ss. la correction οὐρανόθεν πρό proposée par certains (τινές), et en propose une lui-même : οὐρανόφρι πρό. Il faut donc entendre ici «irrecevable», au pied de la lettre, comme ce qui ne peut être accepté, donc doit être remplacé par autre chose dans le texte (sauf à le rejeter comme bâtard, verdict grave qui présuppose souvent d'autres attendus qu'une simple anomalie grammaticale).

Un autre emploi de ἀπαράδεκτος, *Synt.* 420,11, sonne un peu différemment. Ayant établi et justifié linguistiquement que les verbes signifiant la «domination» (ἐπικράτεια) se construisent avec un génitif, Apollonius déclare sans ambages :

«c'est pourquoi le datif est irrecevable dans Μυρμιδόνεσιν ἄνασσε (A 180), car la construction de ἄνασσε exige le génitif».

Faut-il donc corriger le vers, ou, plus grave, le supprimer? Il n'en est apparemment pas question, ni pour Apollonius, qui ne propose rien, ni pour personne dont la tradition ait gardé le souvenir (il n'y a aucune trace de variante pour ce vers). Serait-ce le Poète qui se serait pour une fois mis en tort? Ou bien faut-il comprendre *e silentio* qu'Apollonius voit ici une figure (*dativus pro genitivo*)? Si la première

hypothèse a des relents de lèse-majesté qui doivent faire hésiter à l'adopter, la seconde<sup>7</sup> ne me paraît pas satisfaisante non plus : il semble que la figure poétique *dativus pro genitivo*, certes abondamment attestée chez Homère (cf. *Synt.* 215,3ss.), y soit limitée aux *pronoms* en fonction possessive et il paraîtrait dès lors bien cavalier qu'Apollonius y rattache, et cela de manière strictement implicite, le datif substantival *Μυκηδόνεσσιν* construit adverbialement. Quoi qu'il en soit, le caractère abrupt de cet ἀπαράδεκτος est indéniable : on dirait un mouvement d'humeur du grammairien qui voit un texte du Poète infirmer la théorie, sans que le texte puisse être modifié, ni le Poète crédité d'une figure.

### TROIS CAS POSSIBLES

Il s'agit là, me semble-t-il, d'un cas-limite – peut-être même inexistant s'il faut malgré tout accepter la figure. Du coup, lorsqu'une anomalie grammaticale fait problème dans le texte homérique, on peut dire qu'il y a, pour Apollonius comme pour Aristarque, trois solutions possibles : ou bien (1) l'anomalie se laisse interpréter en termes de figure et est justifiée par l'usage du Poète ; dans le cas contraire, ou bien (2a) on peut, par une correction, rétablir un texte acceptable et on le fait ; ou bien (2b) le texte (souvent jugé suspect également pour d'autres raisons) est réputé bâtard et abandonné comme tel. Dans le premier cas, le plus fréquent, l'anomalie théorique, qui demeure en droit, se dissout en fait par sa récurrence même dans le texte – qui se sauve ainsi lui-même, sans que le philologue ait à intervenir. Dans les cas 2a et 2b, la fréquence, jugée insuffisante, de l'anomalie conduit le grammairien à intervenir pour l'éliminer, soit en *refaisant* le texte du Poète, soit en *refusant* qu'il soit du Poète.

Il n'est pas besoin d'insister sur le fait que cette typologie des cas reste à la base de la déontologie du philologue moderne – à ceci près que les enseignements de la linguistique historique et comparative conduisent à relativiser la notion d'anomalie, et parfois à refréner la tentation de corriger le texte : ainsi on ne dit plus qu'Homère fait l'ellipse de l'article, mais que l'usage classique de l'article n'existe pas encore dans la langue épique. D'autre part, nous l'avons vu, la connaissance de données comparatives permet de rompre l'isolement de certaines anomalies et conduit à les tolérer dans le texte transmis où elles apparaissent alors comme de vénérables archaïsmes – ainsi du possessif '(F)ός employé pour la 1<sup>re</sup> ou la 2<sup>e</sup> personne. Pour important que soit ce changement de perspective, il n'a pas en fait de très grandes conséquences sur l'établissement du texte homérique. Il y aurait plus à dire, évidemment, des raisons autres que grammaticales de rejeter un texte comme bâtard – mais ce n'est pas notre propos ici : en effet, le grammairien au sens étroit se distingue sur ce point du philologue, ce dernier seulement faisant intervenir des critères de tous ordres (cohérence de la narration, usage approprié des vers formulaires, convenance des caractères, etc.) dans la κρίσις ποιημάτων. On ne voit pas qu'Apollonius se soucie de prendre position en de telles matières. Tout au plus fait-il allusion au fait qu'Aristarque a athétisé des vers répétés et superflus (*Synt.* 5,3ss.), mais c'est seulement en passant et pour illustrer le fait que le pléonasme existe à tous les niveaux, y compris celui de la phrase complète. Et lorsque, en *Pron.* 109,20ss. (cité plus haut), il indique que v 320 a été considéré comme bâtard par Aristarque à cause de ἦσιν valant ἐμαίς, il néglige de signaler que la bâtardise supposée s'étendait aux trois vers suivants et que les critères invoqués pour sanctionner ces derniers étaient d'une tout autre nature (inconséquence du récit). Le τεχνικός, donc, reste dans son domaine.

## L'AMBIGUÏTÉ DU TEXTE : TEXTE ET CONTEXTE

Ce domaine, toutefois, n'est pas aussi étroit que les exemples choisis jusqu'ici pourraient le donner à croire. La discussion de la lettre du texte n'épuise pas l'attention du τεχνικός, qui se porte aussi sur le sens. Il est en effet des cas où la lettre trahit, et laisse subsister une ambiguïté. C'est le cas, par exemple, du pronom de troisième personne tiré du thème \*swe, dont on a déjà parlé, et de son dérivé possessif ὄς/έός, dont les emplois se partagent entre les valeurs réfléchie et non réfléchie. Apollonius adopte ici une position originale. Contre Aristarque et son école (*Pron.* 42,17), qui veulent lever l'ambiguïté en réservant les formes toniques du pronom primaire aux emplois réfléchis (les formes atones étant non réfléchies), il constate que, si tous les réfléchis sont toniques, l'inverse n'est pas vrai, et il préfère s'accommoder des ambiguïtés de la tradition plutôt que de les éliminer en introduisant dans le texte une univocité factice. Je cite quelques lignes (*Synt.* 204,18ss.) où il précise sa position sur ce sujet :

(Ce serait bien commode si les formes toniques étaient réfléchies et les formes enclitiques non réfléchies). «Voilà ce que recommanderait la théorie (τὸ πιθανὸν τοῦ λόγου); mais en fait il faut y regarder de plus près et tirer le sens, non de l'accent, mais du contexte (διὰ τοῦ παρεπομένου λόγου) – de même que, dans d'innombrables autres cas d'ambiguïté, c'est la cohérence contextuelle, et non l'enclise ou l'orthotonèse, qui permet de trancher. Du reste le dérivé possessif, lui, ne distingue jamais entre réfléchi et non réfléchi (...) Il ne faut donc pas bouleverser le sens à cause des variations accentuelles, ni s'en prendre aux constructions poétiques quand le texte (τὰ τοῦ λόγου) ne se conforme pas aux règles dont on a parlé».

Il vaut la peine de souligner ici que, dans le conflit entre les deux *logoi* – le *logos* du grammairien qui énonce des règles et le *logos* du Poète qui est le texte transmis –, Apollonius, plus empiriste que le philologue, récuse les prétentions normatives du *logos*-théorie et fait preuve d'une remarquable tolérance : au lieu d'intervenir autoritairement en normalisant l'accentuation transmise, il préfère attendre de la cohérence sémantique du texte lui-même l'élimination des ambiguïtés formelles qu'il recèle<sup>8</sup>.

## L'AMBIGUÏTÉ DU TEXTE : L'INDÉCIDABLE

Est-ce à dire qu'aux yeux du grammairien aucun texte ne doit rester ambigu, qu'il existe toujours un moyen – qu'il soit grammatical ou sémantique – de lever les ambiguïtés qu'il peut présenter? Nous examinerons cette question à partir de deux exemples empruntés au *Peri suntaxeōs*.

1) *Synt.* 212,13ss.

«Il y a une ambiguïté (ἀμφιβάλλεται) dans ἀλλ' ἐμὲ θυμὸς ἀνῆκε πολυτλήμων πολεμίζειν ἢ θάρσει ᾧ [«moi, mon cœur audacieux me poussa à me battre avec son courage»] (H 152s.)). Ce peut être en effet le cœur qui ait du courage, et le sens serait alors : *mon cœur me persuada de me battre avec son propre bien*, c.-à-d. avec son courage à lui. Autre possibilité : *mon cœur me persuada avec sa force propre*, c.-à-d. avec son propre courage, *de me battre avec le champion* – ce qui s'accorde mieux avec le sens, comme si l'on disait : avec sa propre argumentation Tryphon m'a persuadé de discuter avec Apollonius. Ou, troisième solution : *mon cœur me persuada de me battre avec Son Courage*, avec un tour périphrastique pour : il me poussa à me battre avec lui».

Le propos d'Apollonius est ici d'illustrer l'ambiguïté du possessif ὃ qui peut être réfléchi (interprétation 2) ou non (interprétations 1 – où les modernes parlent de «réfléchi indirect» – et 3). Le passage est réellement difficile et les modernes restent partagés sur l'interprétation du possessif<sup>9</sup>. Nous noterons simplement que, si Apollonius marque une préférence pour l'interprétation 2, qui «s'accorde mieux avec le sens» (ὁ μᾶλλον ἐπιδέχεται ἢ διάνοια), il ne tranche pas catégoriquement et laisse le lecteur d'Homère se faire une opinion sur un texte dont l'ambiguïté «résiste»<sup>10</sup>.

## 2) Synt. 122,7ss.

Le problème est ici celui de l'interprétation, en Σ 460, d'une forme ὃ soit comme article prépositif (= l'article des modernes), soit comme tenant lieu d'un article postpositif (= le «pronom relatif» des modernes). Après avoir écarté, pour des raisons syntaxiques, la première hypothèse, Apollonius examine les constructions possibles du relatif dans le vers en question, dont je donne maintenant le contexte.

Thétis conclut sa prière à Héphestos : «A mon fils promis à une prompte mort, voudrais-tu donner un bouclier, un casque, de belles jambières avec leurs couvre-chevilles

καὶ θώρηχ' ὃ γὰρ ἦν οἱ ἀπώλεσε πιστὸς ἑταῖρος» (Σ 460).

Quel est l'antécédent du relatif ὃ<sup>11</sup>? Apollonius voit deux possibilités théoriques : 1) θώρηκα, 2) ἑταῖρος. La première solution est rejetée comme non plausible (οὐ πιθανόν), pour deux raisons, l'une sémantique – Patrocle n'a pas perdu seulement la cuirasse, mais toute la panoplie d'Achille –, l'autre syntaxique – le verbe ἀπώλεσε devrait se construire avec deux nominatifs<sup>12</sup>, ce qui est impossible. Ne pouvant donc comprendre le vers 460 comme : «et une cuirasse, car son fidèle compagnon a perdu celle qu'il avait», on est conduit, par élimination, à la seconde possibilité, qu'Apollonius paraphrase ainsi : ὃς ἦν αὐτῷ πιστὸς ἑταῖρος ἀπώλεσε τὰ προκατελεγμένα, «le fidèle compagnon qu'il avait a perdu les armes qu'on a énumérées».

Ce résultat acquis, au terme d'un raisonnement méthodique qui se donne comme contraignant, on devrait s'attendre à ce que la cause soit entendue, le *logos* du grammairien ayant permis de trancher sans ambages un problème délicat d'interprétation. Il n'en est rien, et Apollonius poursuit :

«A moins que l'on ne veuille suppléer un accusatif auquel devra alors se rapporter ἀπώλεσεν avec l'article ὃς en position précédente : καὶ θώρηχ' ὃς γὰρ ὑπῆρχεν αὐτῷ, τοῦτον ἀπώλεσεν ὁ πιστὸς ἑταῖρος [«et une cuirasse, car celle qu'il avait, celle-là son fidèle compagnon l'a perdue»].»

Cette palinodie nous ramène, comme on voit, à la solution écartée plus haut, seule l'objection syntaxique qui l'avait fait rejeter (l'absence d'accusatif dépendant d'ἀπώλεσε) se trouvant abolie (par l'insertion de τοῦτον); pas un mot en revanche de l'objection sémantique (Patrocle a perdu toute la panoplie), apparemment «oubliée».

Mon propos n'est pas ici de juger l'argumentation d'Apollonius, ni d'établir s'il a trouvé la «bonne» solution. Ce que j'ai voulu illustrer en citant ce passage, c'est l'attitude d'*indécision* à laquelle peut être conduit le grammairien en présence de certains textes : le sens ne peut être que celui-ci... à moins que ce ne soit celui-là. De la part d'un grammairien par ailleurs si intimement convaincu des prérogatives et de la puissance du *logos* en matière de décision grammaticale, une telle modestie en face de ce qui apparaît, ici encore, comme une *ambiguïté syntaxique* du texte méritait assurément d'être signalée. Quant à l'aspect sémantique du *contexte*, censé fournir l'argument subsidiaire qui permettrait de trancher entre les deux possibilités

syntactiques, tout se passe comme si Apollonius, après l'avoir considéré comme dirimant (Patrocle a tout perdu), le négligeait comme non pertinent : faut-il parler ici de faiblesse, de laxisme, ou, plus positivement, de tolérance – ou d'indulgence – devant les «flottements» du texte poétique ?

## CONCLUSION : LE TEXTE PROBLÉMATIQUE

Au bout du compte, on voit à quel point et en quel sens un grammairien comme Apollonius est fondamentalement un «homme du texte». Héritier de plusieurs siècles de travail philologique et utilisateur des ouvrages qui en sont issus, il conçoit sa propre activité de τεχνικός comme ordonnée aux mêmes fins que celles des philologues. Témoin le début du *Peri suntaxeōs* (1,3ss.) où, annonçant qu'il va étudier

«la construction qui assemble les formes selon la congruence pour réaliser la phrase complète»,

il précise que le choix qu'il a fait d'un tel sujet (dont le caractère fortement théorique n'a pas besoin d'être souligné) se justifie par le fait que son étude est

«tout à fait nécessaire à l'explication des œuvres poétiques (ἀναγκαιοτάτην οὖσαν πρὸς ἐξήγησιν τῶν ποιημάτων)».

On ne saurait s'étonner après cela que les textes poétiques – et singulièrement ceux d'Homère – affluent à chaque instant dans l'ouvrage pour exemplifier les problèmes qu'ils posent au τεχνικός et illustrer, par les solutions qu'il leur donne, la puissance et l'efficacité de la τέχνη.

Ainsi pris comme moyen et comme fin du discours grammatical, le texte a, par fonction, le statut d'*objet problématique* : un vers sans variante ni difficulté quelconque partage avec des centaines d'autres la propriété banale de pouvoir exemplifier la norme, et à ce titre il a peu de chances de retenir longtemps l'attention du grammairien. En revanche, chaque fois que la tradition présente une divergence sous forme de lieu variant (leçons différentes) et/ou d'interprétations concurrentes, pourvu que la théorie des formes ou de la construction correcte soit en cause, le τεχνικός a son mot à dire. Dans le cas d'Apollonius, on a vu qu'il le fait, somme toute, avec beaucoup de prudence : sa position est plus souple que celle d'Aristarque en matière d'accentuation des pronoms de troisième personne ; peu importe qu'il ait raison ou tort sur ce point, notons seulement qu'il s'y montre plus respectueux de la tradition que son illustre prédécesseur – alors qu'on aurait pu s'attendre, de la part du τεχνικός, à une attitude plus normalisante que celle du philologue. En fait, il est bien clair que, si le propos d'Apollonius est en principe de référer l'usage au *logos* – c'est-à-dire à une certaine rationalité de la langue –, le principe correcteur, selon lequel la parole, surtout poétique, peut toujours s'écarter de la norme (τὸ δέον) pour prendre forme de figure (σχῆμα), conduisait nécessairement le grammairien à ne condamner *a priori* aucune anomalie : pour peu en effet qu'une anomalie (au regard du *logos*) se présentât dans la tradition avec une certaine fréquence, elle était en passe d'être reconnue comme «usage du Poète» (ἔθιμον τοῦ ποιητοῦ) et de recevoir ainsi des lettres de noblesse contre lesquelles aucun *logos* ne pouvait désormais prévaloir.

On comprend, dans ces conditions, que le grammairien soit par méthode plus respectueux du texte que de ceux, si prestigieux soient-ils, qui ont prétendu l'amender. En tout cas ces derniers ne jouissent-ils aux yeux d'Apollonius d'aucune

autre autorité que celle que leur confère, par-delà la référence à la raison de la langue, la connaissance approfondie du texte – car le texte, en dernière analyse, est le maître suprême du philologue-grammairien comme du grammairien-philologue.

Jean LALLOT  
 École normale supérieure  
 et UA 381 du CNRS  
 (Histoire des théories linguistiques)

## NOTES

1. Alain Le Boulluec me fait remarquer que cette affirmation est trop tranchée. Les dictionnaires signalent en effet chez les rhéteurs (Longin, Hermogène), chez les Pères de l'Église (Eusèbe, Origène), dans la littérature hagiographique et dans la langue ecclésiastique des emplois au sens de «texte» du mot ὕφος (neutre, dérivé inverse de ὑφαίνω «tisser»; pour la métaphore – originale ou empruntée? –, cf. lat. *textus*). Un exemple net est fourni par Galien, *Epidem.* I,36(17[1],80 Kühn), où il est question du copiste d'un livre, qui aurait «introduit (une glose) dans le texte, pensant qu'elle était de l'auteur lui-même : ὡς αὐτοῦ τοῦ συγγραφέως ὃν εἰς τὸ ὕφος μετέθηκεν». A la différence de lat. *textus*, qui a eu la fortune que l'on sait, le mot ὕφος, pourtant bien vivant en grec moderne, n'y signifie jamais «texte», mais seulement «style» (notamment littéraire) et «ton, air» (avoir l'air, prendre des airs). On voit mal que ce soit là un avatar du sens de «texte». Il semblerait plutôt (simple hypothèse, faute d'une étude historique du vocable, qui reste à faire) que le sens de «style» se rattache directement à une notion métaphorique qualitative sans doute ancienne – le «tissu» du discours faisant référence aux qualités de sa texture –, tandis que le sens matériel de «texte» ne serait qu'une spécification éphémère, une sorte d'impasse de l'histoire sémantique du mot ὕφος. Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, un fait est sûr : ὕφος est inconnu des textes grammaticaux alexandrins qui nous sont parvenus.
2. C'est à tort, selon moi, que *L.S.J.* s.v. κείμεν V 5, classe ce sens comme métaphorique. Il n'y a pas lieu d'y voir autre chose qu'une spécification du sens, attesté chez Platon, de *être mis* (κείμεν fonctionnant comme parfait de τίθεσθαι) ou, comme nous dirions, *être couché par écrit*. Voir Plat. *Lois* X 886 b : εἰσὶν ἡμῖν ἐν γράμμασι λόγοι κείμενοι; cf. *ibid.* VII 793 b, la désignation des lois écrites comme τῶν ἐν γράμμασι τεθέντων καὶ κειμένων. Dans ce dernier exemple, que je cite pour ἐν γράμμασι τεθέντων, on comprendra plutôt κειμένων comme *institué, établi, existant* – sans référence à l'écriture –, sens courant à propos d'une loi : cf. *L.S.J.* IV 3. Il n'est pas impossible, cependant, que ce κείμενον qui se dit aussi chez Platon des noms existants, ὀνόματα κείμενα (p. ex. *Soph.* 257 c), en tant qu'ils ont été institués (ὄνομα τιθέναι, *Crat.* 416 c, etc.), ait favorisé la spécification sémantique qui nous occupe ici : pour un mot, *exister, être attesté*.
3. L'*Index verborum* de Schneider (*Gr. Gr.* II 3) ne signale qu'une occurrence du mot ἀντίγραφα qui désigne les manuscrits en tant qu'exemplaires d'un texte résultant d'un travail de copie (et non d'édition; sur ἐκδόσεις «éditions», voir *infra*) : «La question se pose de savoir s'il faut écrire ὅα avec un ι : en effet la tradition des manuscrits (ἢ τῶν ἀντιγράφων παράδοσις) n'est pas unanime» (*Adv.* 156,19s.). On peut supposer que, si Apollonius avait fréquenté assidûment les ἀντίγραφα (comme Aristarque avait dû le faire pour préparer ses éditions), ce genre de remarque reviendrait plus souvent sous sa plume. J'incline à penser qu'il travaillait sur son exemplaire d'une édition savante, qu'il consultait systématiquement les commentaires qui s'y rapportaient (les plus importants étant ceux d'Aristarque), et qu'à l'occasion seulement il feuilletait d'autres ἀντίγραφα que son exemplaire de travail.

4. Je néglige ici une autre condition, de nature socio-culturelle, également nécessaire à cette promotion : que l'anomalie soit attestée chez un auteur autorisé (dont l'auteur «classique» constitue le modèle par excellence).
5. Les modernes sont moins unanimes. Si Leaf (*The Iliad*, 1900, note à Θ 37) est aussi catégorique que les anciens : «*τεοιο* is a quite impossible form, recurring only in the equally spurious line 468», P. Chantraine (*G. H.* I,265) est plus réservé : «Cette forme se trouve dans un développement que l'on considère parfois comme récent, et avait déjà étonné les anciens. Ce peut être une forme de l'adjectif possessif *τέος* employée en fonction de pronom (cf. lat. *tui*, etc.)». On notera que l'appel à la grammaire comparée réduit l'isolement de la forme anormale.
6. Cf. le cas, encore plus net, de la règle selon laquelle un sujet au neutre pluriel appelle un verbe au singulier (τὰ ζῷα τρέχει) : Apollonius, qui y voit une faute de construction (ἀκατάλληλον), résiste à la folie qui consisterait à vouloir la corriger et se contente de l'excuser en expliquant pourquoi elle passe inaperçue (δύσληπτον); voir *Synt.* 315,16ss.
7. C'est elle que retient F. Householder dans sa traduction du *Peri suntaxeōs* (Amsterdam, 1981, p. 218) : «the dative must be considered ungrammatical [i.e. a poetic figure]».
8. Sur la question précise d'accentuation pronominale qui a été prise en exemple, on notera qu'Hérodien, fils et disciple d'Apollonius, revient, contre son père, à la théorie normative d'Aristarque (v. Hérodien, I,557,2ss. Lentz).
9. Certains (Leaf, Schadewaldt) en font un possessif de première personne, ce qui semble avoir été l'interprétation de Zénodote – mais nous savons qu'Apollonius, suivant ici Aristarque, l'écartait *a priori* (cf. *supra*). Pour P. Chantraine (*G. H.* I, 274), «il est douteux que *ῥ* équivalise à *ἐμῷ*», et P. Mazon traduit «mon cœur me poussa à me battre, tant il se sentait d'assurance», ce qui renvoie approximativement à la deuxième interprétation d'Apollonius.
10. Sur l'attitude d'Apollonius face aux problèmes d'ambiguïté, voir mon article «Apollonius Dyscole et l'ambiguïté linguistique : problèmes et solutions», à paraître dans I. Rosier (éd.), *L'ambiguïté. Cinq études historiques*, Presses Universitaires de Lille, 1987.
11. Apollonius en fait un masculin et n'envisage à aucun moment qu'il puisse s'agir du relatif neutre.
12. Apollonius considère en quelque sorte que la relative constitue un nominatif et se trouve alors en présence de la séquence inconstructible : nominatif-ἀπώλεσε-nominatif.





## L'UNITÉ DU TEXTE : LA VISÉE DU PSAUTIER SELON GRÉGOIRE DE NYSSE

La conviction que les Écritures constituent un tout organique et unifié est fort répandue chez les Pères de l'Église. Elle concerne aussi chacun des livres qui les composent. Origène précise que «le but principal pour l'Esprit Saint était de maintenir l'enchaînement de la signification spirituelle»<sup>1</sup>. Aucun traité cependant n'illustre avec autant de force cette représentation du texte que l'ouvrage de Grégoire de Nysse intitulé *Sur les titres des Psaumes*<sup>2</sup>. Deux articles importants de M.-J. Rondeau ont mis en lumière l'influence qu'ont exercée, sur la méthode exégétique appliquée dans ce traité au psautier, les règles scolaires d'explication des dialogues de Platon chez les Néo-platoniciens<sup>3</sup>. Ils ont montré aussi que parmi les interprètes des Psaumes personne n'était allé si loin que Grégoire dans l'effort de compréhension unitive. Il faut tenir pour acquis, à la suite de ces études, qu'une telle lecture du psautier ne peut résulter seulement de la tradition chrétienne antérieure, celle d'Origène et d'Eusèbe de Césarée, mais que les principes du *skopós*, du but unique, et de l'enchaînement logique, de l'*akolouthia* de toutes les parties, ainsi que, dans une moindre mesure, l'importance accordée au début du texte commenté dérivent des règles qui se sont imposées chez les Néo-platoniciens depuis Jamblique<sup>4</sup>. Il ne s'agit pas ici de répéter les analyses de M.-J. Rondeau, mais de les compléter sur quelques points et d'insister sur les signes matériels de l'organisation du texte qui guident Grégoire dans sa tentative systématique.

La question épineuse des «titres» des Psaumes, de nature très diverse, qui fournissent des indications sur le genre littéraire, sur l'exécution musicale, sur l'utilisation liturgique, sur les circonstances historiques de la composition ou sur les collections primitives constituant le recueil<sup>5</sup>, a troublé les anciens. Avec celle de l'ordre des Psaumes et celle de l'origine davidique du livre elle est examinée par Origène dans le prologue de son second commentaire du psautier<sup>6</sup>. A la même époque elle est résolue dans le sens de l'authenticité et de l'inspiration divine des «titres» par Hippolyte qui dans une homélie va jusqu'à qualifier d'«hérésie» l'idée que ces «titres» pourraient être étrangers aux Psaumes<sup>7</sup>. Cette difficulté n'a pas cessé d'intriguer les exégètes au IV<sup>e</sup> siècle, mais Grégoire de Nysse est si convaincu de l'unité du livre et du caractère inspiré de ses moindres détails qu'il subordonne la réponse à la description de la visée totale du psautier. Son entreprise est ainsi déterminée par la problématique élaborée par ses devanciers chrétiens, mais il met à son service une méthode qui emprunte largement aux procédés appliqués par les philosophes à l'explication des dialogues de Platon. Le prologue de son traité définit très clairement son projet :

«Ayant fréquenté tout le livre des Psaumes avec grande attention, j'ai pensé nécessaire de ne pas commencer la recherche par les titres, mais de placer en tête, concernant le Psautier dans son ensemble, une introduction à l'intelligence scientifique des idées qu'il contient (ἔφοδόν τινα πρὸς τὴν τῶν νοημάτων κατανόησιν τεχνικήν). Grâce à cette introduction, par un enchaînement logique (ἐκ τοῦ ἀκολουθίου), la discussion sur les titres nous sera rendue claire. Il faut donc comprendre d'abord le but (σκοπὸν) de cet écrit, à quoi il vise; ensuite, prendre une vue d'ensemble de la structure des idées logiquement agencée en fonction du sujet (τὰς δι' ἀκολουθίου πρὸς τὸ προκείμενον τῶν νοημάτων κατασκευὰς συνιδεῖν), structure que montrent l'ordre (τάξις) des Psaumes, adéquatement disposé pour faire connaître le but (σκοποῦ) du Psautier, et les divisions (τιμήματα) de tout le livre, bornées par des délimitations particulières, puisque toute la prophétie contenue dans les Psaumes est partagée en cinq. Une fois cela préalablement compris avec justesse, il nous sera plus facile de reconnaître l'utilité attachée aux titres, parce qu'elle aura été éclairée par l'intelligence des objets préalablement soumis à notre recherche. C'est donc par là qu'il faut commencer l'examen général (θεωρία) du Psautier»<sup>8</sup>.

Le vocabulaire de l'enchaînement et le thème de l'unicité du *skopós*, introduits dès le prologue, sont omniprésents dans le traité. Le principe d'organisation du psautier que Grégoire exploite principalement est la division en cinq «sections (*tmémata*)»<sup>9</sup>, délimitées par les eulogies à la fin des Psaumes 40, 71, 88 et 105, le Psaume 150 et dernier étant lui-même tout entier un hymne de louange (I,5; cf. I,9, p. 67, 24-68,13). C'est une donnée matérielle qui appartient à la structure du recueil tel qu'il se présente encore aujourd'hui. Elle est très ancienne et remonte au judaïsme<sup>10</sup>. Grégoire l'utilise pour décrire l'anabase spirituelle correspondant à l'*akolouthia* ou à l'*hodēgia* des Psaumes.

Le but, le *skopós* unique du psautier, est de conduire à la béatitude. Il est indiqué dès le début, par le premier mot du Psaume 1, *makários*, «bienheureux»<sup>11</sup>. La béatitude est la fin, le *télos* de la vie vertueuse. Elle appartient en propre à Dieu. Aussi les Psaumes révèlent-ils les voies de l'assimilation à la divinité (ἡ πρὸς τὸ θεῖον ὁμοίωσις). Cet enseignement est esquissé dès le Psaume 1, qui annonce trois mouvements du progrès vers la béatitude : le premier verset fait de l'abandon du mal le principe (*arché*) de la tension (*rhopé*) vers le mieux; le second désigne le souci des choses élevées et divines qui dispose à l'acquisition du bien; le troisième fait accéder à l'assimilation au divin, symbolisée par «l'arbre» toujours fécond (I,1). Ainsi les premières paroles du psautier ont-elles une importance décisive, puisqu'elles nomment l'ensemble de son enseignement et qu'elles en donnent une ébauche<sup>12</sup>. La place des eulogies finales, qui divise les Psaumes en cinq parties, engendre une disposition qui figure le temps de la conversion et les étapes du progrès spirituel. La première section marque l'arrêt dans l'errance du mal et exprime l'attrait exercé par le bien, comme le montrent les deux premiers versets du Psaume 1<sup>13</sup>. La seconde section correspond à la tension du désir de qui a compris ce qu'est la vertu pour l'avoir goûtée; c'est ce que figure la soif du cerf qui ouvre cette étape nouvelle (*Ps.* 41,2, premier verset après le titre), soif de la communion avec Dieu (τῆς τοῦ θεοῦ μετουσίᾳ) (I,5). La troisième partie donne accès à une forme de la contemplation, puisqu'elle convient à celui qui possède l'objet de son désir, la ressemblance avec le divin, et que le propre de la divinité est de contempler les réalités; il s'agit de la juste appréciation des choses; elle est définie par la réflexion qui anime le Psaume 72, au début de la troisième section; Grégoire y voit l'incitation à dépasser la surprise provoquée par la réussite terrestre des gens iniques pour percevoir ce qui est réservé en espérance aux gens de bien, à l'intérieur du sanctuaire céleste (I,6). La quatrième

montée est celle de l'homme qui est déjà uni à Dieu, représenté par «Moïse, homme de Dieu» (Ps. 89,1). Parvenu à cette hauteur, il introduit les autres à la Loi; devenu intermédiaire (*methórios*) entre la nature changeante et la nature qui ne change pas, il sert d'intercesseur entre Dieu et les pécheurs, imitant la bienfaisance de la divinité (1,7)<sup>14</sup>. La cinquième étape est le couronnement du progrès. Elle est ouverte à celui qui a été rendu capable de traverser d'une aile assurée les toiles d'«araignée» (cf. Ps. 89,9) que sont les plaisirs, les honneurs, les convoitises de toute sorte. Dans sa vision, animée ou orientée par une perspective christologique, s'unissent la compréhension du destin individuel et l'intelligence de l'histoire collective. Il perçoit l'accomplissement du salut universel, la totalité de la grâce dispensée par Dieu : le Psaume 106, qui inaugure l'ascension finale, proclame le retour (*epánodos*) de tout le genre humain vers le bien, car Dieu s'est donné lui-même en rançon pour ceux qui étaient sous l'esclavage et dans la prison de la mort. Une fois que le trouble du mal aura complètement disparu, l'essentiel des espérances et le comble des biens seront atteints. Alors la condition qui est au-delà de la sensation et de la connaissance accueillera l'homme. La sagesse qui recherche sera désormais sans emploi; seule restera la sagesse qui conserve les bienfaits de Dieu et qui comprend sa bonté pour l'homme, selon le sens que Grégoire donne au dernier verset du Psaume 106 (1,8).

Les cinq étapes de l'anabase spirituelle marquées par les cinq sections du psautier associent ainsi étroitement le progrès individuel qui mène à la béatitude et l'approfondissement de la contemplation qui fait pressentir les merveilles d'un salut intégral et universel. Grégoire ajoute que chacune de ces sections est ponctuée par l'eulogie finale, parole de glorification et d'action de grâces qui pose chaque fois la limite des résultats acquis; c'est un arrêt du discours et comme une «clausule de la pensée (βάσις τῆς διανοίας)». Le livre se termine, avec le Psaume 150, par la louange de Dieu. L'enseignement du psautier conduit jusqu'à «la mesure de la béatitude». L'au-delà de cette mesure échappe à la raison. C'est pourquoi le dernier Psaume est pure louange, éloge de Dieu composé par la création entière, totalement réconciliée, qui suggère l'inimaginable, l'expérience de la coïncidence parfaite et définitive représentée par l'harmonie d'un chant émis d'un même souffle continuellement et pour toujours (I,9).

L'interprétation que la théologie spirituelle de Grégoire et sa conception du salut imposent au psautier retient pour indices et pour points d'appui des éléments matériels du livre, la division en cinq sections, la présence des eulogies finales, qui prennent toute leur ampleur dans le dernier Psaume, et la nature des premiers mots de chaque Psaume initial ou du sens global du Psaume qui ouvre chaque partie. Les deux premières catégories de ces supports du travail herméneutique appartiennent à la structure du psautier tel que Grégoire le reçoit de la tradition et de l'usage de son temps.

Un autre trait peut être rangé dans le même ensemble. Il s'agit du *diápsalma*, dont Grégoire parle dans la seconde partie de son traité et qu'il interprète comme une pause, un intervalle (*diáleimma*) dans le récitatif, comme un silence du prophète attentif à un nouvel enseignement de l'Esprit<sup>15</sup>. Mais la cinquième section en est dépourvue, dit-il; elle est continue, puisque c'est l'étape de la perfection<sup>16</sup>. Ce détail confirme donc à son tour la visée unique du psautier et la lecture systématique de Grégoire. L'argument, de prime abord, a de quoi surprendre, car la Septante comporte trois fois l'indication *diápsalma* dans le Psaume 139 et une fois dans le Psaume 142. Grégoire cependant est trop attentif à la matérialité du texte pour être soupçonné d'avoir inventé ce trait ou négligé les faits. Sa remarque atteste plutôt l'existence d'exemplaires du psautier dépourvus d'un tel signe en ces endroits<sup>17</sup>.

Quant au rôle crucial accordé par Grégoire au premier mot du texte, *makários*, et aux Psaumes qui ouvrent chacune de ses parties, il a été interprété comme la «règle de l'initiale prégnante»<sup>18</sup>. La formule est forte et séduisante. Il est cependant difficile d'admettre qu'il s'agisse là d'une «règle». D'une part on ne trouve rien de tel dans la tradition rhétorique. Celle-ci s'intéresse à la fonction de l'exorde et n'attribue pas de privilège particulier au premier mot du texte. Même la métaphore du chemin, ouvert par le début du discours, s'applique à l'ensemble du «proème»<sup>19</sup>. Seule la fonction de chacun des Psaumes inauguraux, à distinguer du sens attribué au «macarisme» initial, pourrait correspondre à la conception rhétorique de l'exorde. D'autre part l'exégèse scolaire des Néo-platoniciens ne permet pas de supposer qu'ils aient donné le caractère d'une convention contraignante au souci de prouver la conformité du sens du premier mot avec le *skopós* de la totalité du texte commenté. Il est certain qu'une telle convention n'eût pas été contraire à l'esprit de la méthode suivie par Jamblique, pour qui la signification de chaque élément devait pouvoir être mise en relation avec celle du tout<sup>20</sup>. Mais les témoignages conservés n'énoncent pas de règle de cette sorte. Ce qu'ils indiquent est un principe différent. Il est défini par Proclus à propos du sens que peuvent avoir, au début du *Timée*, «la reprise de la République et la fable de l'Atlantide»<sup>21</sup> : «C'est en effet l'usage des Pythagoriciens de mettre en tête de la doctrine scientifique un enseignement qui fait apparaître les sujets à l'examen par le moyen de similitudes et d'images, d'ajouter après cela, sur les mêmes points, des indications secrètes au moyen de symboles, et seulement alors, quand l'intellection de l'âme a été mise en mouvement et l'œil intérieur complètement purifié, de présenter la science totale du sujet à l'étude. Ici donc pareillement, l'abrégé de la République qui nous a été livré avant le traité de la Nature nous fait prêter attention à la création de l'Univers par le moyen d'une image, et l'histoire des Atlantins nous y fait prêter attention par le moyen d'un symbole»<sup>22</sup>. Ce mode d'interprétation provient de Jamblique. Mais il ne concerne pas le mot placé à l'initiale du dialogue. Sans doute arrive-t-il que les premiers mots d'un dialogue de Platon se voient conférer une portée tout à fait inattendue. C'est ainsi que les premières paroles de Socrate au début du *Timée* : «Un, deux, trois», quand il compte les convives de la veille, entraînent Proclus dans des spéculations physiques et théologiques suscitées par les trois premiers nombres<sup>23</sup>. Mais on ne saurait parler dans ce cas non plus de «règle de l'initiale prégnante». Le développement est une digression par rapport à l'examen du *skopós* du *Timée*. Tout au plus l'exégèse montre-t-elle que l'interprétation des premiers mots peut être en accord avec le sujet du dialogue. Mais elle ne leur donne pas de valeur «prégnante».

Il est certain que les Néo-platoniciens ont été particulièrement attentifs à la position initiale dans les œuvres de Platon. On sait que la question de l'ordre de lecture de ses dialogues était importante pour l'enseignement de la philosophie platonicienne. Dès le II<sup>e</sup> siècle, on voit Albinus, dans son Prologue, donner ce conseil au lecteur : il «commencera par l'*Alcibiade* en vue de se tourner vers lui-même et de savoir ce dont il doit faire l'objet de ses soins»<sup>24</sup>. Jamblique, plus tard, donne aussi à l'*Alcibiade* «le premier rang parmi les dix dialogues dans lesquels est contenue... toute la philosophie de Platon, l'entier développement de ces dialogues-là ayant été rassemblé d'avance en celui-ci comme en un germe (ὥσπερ ἐν σπέρματι)»<sup>25</sup>. Mais on ne peut transposer aux relations de sens prégnantes entre les premiers mots d'un livre et son propos global ce principe des rapports existant entre un texte inaugural et le canon scolaire des écrits du maître.

Il est assurément un principe universel, que Proclus tient de son maître Syrianus, selon lequel les prologues des dialogues platoniciens dépendent du dessein général de tout l'ouvrage (τῆς ὅλης τῶν διαλόγων ἐξηγηται καὶ ταῦτα προθέσεως)<sup>26</sup>. En

outre, lorsqu'il applique ce principe au prologue de l'*Alcibiade*, Proclus étudie en détail les relations qui existent à son avis entre les mots qui composent la première phrase du dialogue (103 a 1-3) et la visée d'ensemble de l'ouvrage; il lui semble que Platon «indique bien par la toute première introduction des paroles le but total de l'écrit»<sup>27</sup>. C'est ce qu'il s'ingénie ensuite à démontrer. On se trouve ici en présence d'un procédé comparable à celui qu'utilise Grégoire de Nysse dans son exégèse du psautier. Mais pour parler de «règle» et d'influence néoplatonicienne sur ce point précis, il faudrait pouvoir affirmer que l'importance reconnue par Proclus aux premiers mots de l'*Alcibiade* illustre une méthode largement répandue dans l'école néoplatonicienne. Or le commentaire de Proclus sur le *Premier Alcibiade* fait figure de cas extrême à cet égard et reste isolé<sup>28</sup>. L'exégèse des Néoplatoniciens admet et exploite l'accord entre les premiers mots d'un dialogue et sa visée générale, mais elle ne déduit pas le *skopós* du mot initial. Celui-ci est dépourvu d'une telle valeur «prégnante». Il convient de conclure à ce sujet que Grégoire n'a pu emprunter une «règle» qui n'existait pas. Le rôle déterminant qu'il confère au «macarisme» qui ouvre le psautier pour dégager le *skopós* du livre s'explique plutôt par la charge sémantique dont le mot et le thème étaient investis dans la tradition chrétienne. Il faut retenir en outre que les *Homélies sur les Béatitudes* semblent appartenir à la même période de la vie de Grégoire que le traité *Sur les titres des Psaumes*<sup>29</sup>; dans ces *Homélies* les «macarismes» construisent une échelle de la perfection qui comprend huit degrés cette fois, et non cinq, en raison du nombre des «béatitudes»; il est évident que tout portait Grégoire à doter d'un sens «prégnant» le mot «Bienheureux» qui ouvre le psautier.

La représentation unifiante du texte poussée à l'extrême sous l'influence à la fois des règles scolaires en usage chez les commentateurs platoniciens et de la conception chrétienne de la cohérence des Écritures se manifeste encore dans la manière dont Grégoire résout une difficulté propre au psautier qui avait été l'objet de recherches chez ses prédécesseurs. Il s'agit du problème soulevé par la discordance entre l'ordre des Psaumes et l'ordre chronologique des événements de la vie de David évoqués par nombre d'entre eux. Ce point a été examiné de façon approfondie par M.-J. Rondeau<sup>30</sup>. Il suffit d'insister après elle sur le radicalisme méthodologique de Grégoire. Eusèbe de Césarée s'efforçait de réduire le défi à la chronologie en invoquant le projet divin qui est de purifier pour édifier, et qui s'exprime par le fait que «le plus triste est placé d'abord»<sup>31</sup>. Grégoire intègre à sa conception d'ensemble du psautier, tendu vers un but unique qui est la perfection bienheureuse de l'assimilation à Dieu, l'explication de ce désordre apparent. Celui-ci révèle en fait l'intention du «didascale» divin, qui est d'attirer ceux qui errent dans les vanités de l'existence vers la vraie vie et de les convertir à leur nature authentique d'images du Christ. La logique du sens domine la logique de l'histoire. La construction nouvelle du récit est mise au service d'un discours qui forme et modèle l'âme comme un sculpteur achève une statue en prenant ses instruments dans l'ordre nécessaire de leur utilité et non dans celui de leur fabrication. La comparaison avec le travail du sculpteur est appliquée à la fois à la structure générale du psautier, au progrès des sections et au remaniement pédagogique de l'histoire de David<sup>32</sup>. L'ordre de la narration fait apparaître ainsi, dans un rapport d'adéquation parfaite, un autre récit, celui du mouvement de l'âme entraînée par la logique salvatrice. L'allégorie cesse d'être une figure et se confond avec la transparence du texte.

La règle du *skopós* unique gouverne enfin l'imposition (ou la compréhension) des «titres». Sans doute le but immédiat et contingent est-il de deux sortes : selon Grégoire, ou bien le titre annonce le sujet du Psaume, pour en faciliter l'interprétation, ou bien, souvent, il comporte un enseignement par lui-même, en signalant

l'exemple d'une action vertueuse; mais dans les deux cas une seule fin est recherchée : il s'agit de «conduire à l'un des biens», dans l'ascension progressive vers la béatitude de la perfection<sup>33</sup>. Quant aux différents types de titres, de même que leur absence dans certains Psaumes<sup>34</sup>, ils sont commentés suivant le même principe.

Le traité de Grégoire *Sur les titres des Psaumes* illustre ainsi, à travers les réponses qu'apporte le travail d'interprétation aux diverses questions soulevées par l'organisation du psautier, une représentation unitive du texte qui renforce un modèle élaboré par les commentateurs néoplatoniciens en l'adaptant aux exigences de la tradition biblique et chrétienne.

Alain LE BOULLUEC  
E.P.H.E.  
Section des sciences religieuses

## NOTES

1. *Traité des principes* IV, 2,9; voir Marguerite Harl, «Le guetteur et la cible», *REG* 74, 1961, p. 455 sq.
2. L'édition de référence du texte grec est celle de Mc Donough, in *Gregorii Nysseni Opera*, Vol. V, Leyde 1962.
3. Marie-Josèphe RONDEAU, «Exégèse du psautier et anabase spirituelle chez Grégoire de Nysse», *Epektasis. Mélanges J. DANIELOU*, Paris, 1972, p. 517-531; «D'où vient la technique exégétique utilisée par Grégoire de Nysse dans son traité 'Sur les titres des Psaumes' ?», *Mélanges H.-Ch. PUECH*, Paris 1974, p. 263-287. Du même auteur on peut lire maintenant l'ouvrage intitulé *L'exégèse prosopographique du psautier. I Les commentaires patristiques du psautier (III<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles)*, *Analecta Gregoriana*, Rome 1982. II *Exégèse prosopologique et théologie*, Rome 1985.
4. M.-J. Rondeau s'appuie sur l'étude de K. PRÄCHTER, «Richtungen und Schulen im Neuplatonismus» *Genethliakon Carl ROBERT*, Berlin 1910, p. 122 sq. Jean Pépin a suggéré que Porphyre déjà pouvait connaître la règle du *skopós* unique, bien qu'il ne l'ait pas suivie lui-même («Porphyre, exégète d'Homère», *Entretiens sur l'antiquité classique* XII, Genève 1966, p. 249, à propos du *De antro Nympharum* 34, p. 79, 19 sq. Nauck).
5. Voir l'article *Psaumes* d'E. Beaucamp dans le *Dictionnaire de la Bible*, *Supplément* 9, 1979, col. 137-140.
6. Des fragments en ont été conservés par les chaînes exégétiques (voir *PG* 12, 1073C-1075B).
7. Le sujet est étudié par Pierre Nautin, «L'homélie d'Hippolyte sur le psautier et les œuvres de Josipe», *RHR* 188, 1971, p. 137-179.
8. Traduction de M.-J. Rondeau («D'où vient la technique...?», p. 263).
9. L'emploi du terme *tmémata* pour désigner les «sections» d'un ouvrage est courant dans l'école néoplatonicienne. Il est familier à Proclus (ainsi in *Alcib.* 62,18; 141,4 Westerink, etc.). Il est bien attesté chez Olympiodore qui, au VI<sup>e</sup> siècle, est l'aboutissement de la tradition scolaire.
10. Origène précise qu'elle a cours «chez les Hébreux» (*PG* 12, 1056A). Le fait est attesté à une époque bien antérieure par la Septante elle-même. Étant donné que du *Ps.* 10 au *Ps.* 148 la numérotation de la Bible hébraïque est en avance d'une unité sur celle de la Bible grecque et de la Vulgate qui réunissent les *Ps.* 9 et 10, 114 et 115, mais séparent en deux les *Ps.* 116 et 147, la division correspondante donne les groupes 1-41, 41-72, 73-89, 90-106 et 107-150. La plus

ancienne allusion explicite à cette division serait peut-être conservée dans un fragment datant des abords de l'ère chrétienne, I Qumran 30 (D. BARTHELEMY et J.T. MILIK, *Qumran Cave I, Discoveries in the Judaean Desert*, I, Oxford 1955, p. 133), si du moins l'on interprète dans ce sens un texte très bref, incomplet, et pour cette raison obscur. Cette division est tenue à l'époque talmudique pour une imitation consciente de celle du Pentateuque, comme l'atteste un *midrash* sur le Ps. 1, cité par M. DAHOOD (*Psalms I, The Anchor Bible*, New York 1979, p. XXX-XXXI). En se fondant sur des correspondances entre les péripécies du Pentateuque destinées à la lecture triennale de la Torah et le nombre des Psaumes contenus dans chacun des livres du psautier signalées par A. ARENS (*Die Psalmen im Gottesdienst des alten Bundes*, 1961, p. 107), on a voulu rapporter cette disposition en cinq livres à la liturgie synagogale. Mais cette déduction est très incertaine. Sur ce sujet, il convient de lire aussi les remarques prudentes de S. MOWINCKEL, *The Psalms in Israel's Worship* (trad. angl. de D.R. Ap. Thomas), Oxford 1962, II, p. 197.

11. Cette forme littéraire particulière a été étudiée notamment, dans la Bible hébraïque, par E. LEPINSKI, «Macarismes et psaumes de congratulation», *Revue Biblique* 1968, p. 321-367.
12. Cette première description du progrès spirituel peut être rapprochée des trois étapes rapportées par Jamblique à chacune des parties du *Premier Alcibiade* de Platon : la première débarrasse la raison de l'ignorance et refoule les obstacles à la science; la seconde détourne des avantages physiques et oriente vers les activités conformes à la vertu parfaite; la troisième rappelle notre véritable essence et apporte la fin qui convient à l'intention complète de l'œuvre (fr. 2 Dillon = Proclus, in *Alc.* 14,8-17 Westerink, p. 12 Segonds; cf. Porphyre, *De abstinence* I,30,4). Je dois ce rapprochement et ces références à Jean Bouffartigue. En retenant ensuite cinq montées, Grégoire s'éloigne davantage du schème philosophique pour suivre les divisions matérielles du psautier.
13. Grégoire relève que le dernier Psaume de la première section (40,2) comporte un nouveau macarisme : après celui qui loue l'abandon du mal, il oriente vers la connaissance du bien (II,12, p. 124, 11-16).
14. Le sens nouveau donné par Grégoire à cette notion de l'homme *methórios* a été mis en relief par E. CORSINI, «Plérôme humain et plérôme cosmique», dans *Écriture et culture philosophique dans la pensée de Grégoire de Nysse*, actes du Colloque de Chevetogne (22-26 septembre 1969), édités par M. Harl, Brill, Leyde 1971, p. 111 sq.
15. Des sens divers ont été donnés au mot hébreu *selah*. On y a vu l'indication de prostrations rituelles, en dérivant le mot d'un verbe *SLH* signifiant «se courber», «s'incliner», ou bien l'allusion soit à une bénédiction du prêtre, soit à des acclamations poussées par l'assistance, à partir du verbe *SLL*, «élever» (voir R. Schwab, introduction au fascicule *Psaumes de la Bible de Jérusalem*, p. 41). S. Mowinckel, *o.c.*, II, p. 211, à la suite de Eerdmans, considère la première interprétation comme plus sûre. Le sens que Grégoire donne au *diápsalma* de la Bible grecque paraît fondé sur l'une des explications données par Origène, qui nous sont connues par deux fragments caténiques : 1 - «Dans nos exemplaires et chez Symmaque, il semble que *diápsalma* soit le signe d'une certaine mélodie ou d'un changement de rythme; souvent aussi, il se produit au *diápsalma* un changement de pensée, quelquefois même un changement de la personne qui parle» (PG 12, 1072B, traduction de P. Nautin, *Origène. Sa vie et son œuvre*, Beauchesne, Paris 1977, p. 276). 2 - «Les traducteurs ont-ils écrit *diápsalma* à cause d'une mélodie musicale, d'un changement de rythme, ou pour un autre motif, à ton tour d'y réfléchir» (PG 12, 1060C, traduction de P. Nautin, *o.c.*, p. 281; cf. Jérôme, *Ep.* 28,6; *Excerpta de psalterio*, sur Ps. 4). Grégoire remarque en effet : «Nos devanciers ont pensé que le *diápsalma* désignait un changement de pensée, ou de personne, ou de sujet» (II,10, p. 108,4-5). Il connaît d'autre part la traduction par «toujours» (celle d'Aquila et de la «V<sup>e</sup>» édition, comme le notait Origène, d'après les deux mêmes fragments), correspondant peut-être au cri accompagnant les prostrations rituelles, et y greffe une réflexion sur la permanence de l'inspiration divine et l'alternance entre la parole et l'écoute silencieuse du prophète (II, 10, p. 109, 11 sq.).
16. II, 10, p. 110,4-111,8. Grégoire ajoute qu'il en va de même pour les Psaumes dont le titre est *Allélouia*.
17. Au demeurant, A. Rahlfs (*Psalmi cum Odis*, Göttingen 1931, p. 77) relève que le signe *diápsalma* est très irrégulièrement noté dans une bonne partie de la tradition manuscrite de la Septante et des témoignages indirects. En Ps. 139,9 il est même omis par la traduction syriaque, qui fait pourtant partie des témoins qui le notent d'ordinaire très scrupuleusement.



18. M.-J. RONDEAU, «D'où vient la technique exégétique...», p. 282 sq.
19. Aristote, *Rhét.* III,14,1414b20 (avec la note sur ὁδοποιεῖν en *Rhét.* I,1 dans l'édition commentée de E.M. Cope et J.E. Sandys, t. I, p. 4); cf. Quintilien, *Inst. or.* IV, 1,3, qui rappelle l'une des étymologies de προοίμιον, rapproché de οἶμος, «chemin». Sur ce sujet, voir les articles de M. COSTANTINI et J. LALLOT, «Le προοίμιον est-il un proème?», *supra*, p.13-27 (v. p. 27) et de Ch. GUITTARD, «Note sur 'Proæmium' en latin», *supra*, p. 29-35 (v. p. 29 et 31).
20. Voir les remarques, sur le rôle de l'intuition dans l'exégèse de Jamblique, de L. G. WESTERINK (*The Greek Commentaries on Plato's Phaedo*, Vol. I *Olympiodorus*, Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe R., deel 92, Amsterdam 1976, p. 15).
21. Proclus, in *Tim.* 4,12 sq. Diehl; cf. 4,6 sq.
22. Proclus, in *Tim.* 30,3 sq. (traduction d'A.-J. Festugière); cf. 72,22 sq. (et la note d'A.-J. Festugière, *ad loc.*).
23. in *Tim.* 16,22-17,31.
24. P. 149,35 sq. Hermann. Ces termes sont soulignés par A.-J. Festugière dans son article : «L'ordre de lecture des dialogues de Platon aux V<sup>e</sup>/VI<sup>e</sup> siècles», *Museum Helveticum* 1969, 29,4, repris dans *Études de philosophie grecque*, Paris, Vrin 1971 (p. 536).
25. Proclus, in *Alc.* 11,1-17 Westerink; traduction d'A.-J. Festugière, *art. cit.*, p. 539 sq., qui cite aussi les témoignages parallèles des *Prolegomena in Plat. phil.* 26,17 sq. Westerink et d'Olympiodore, in *Alc.* 10, 18 sq. Westerink et qui note que la notion de l'*Alc.* ἀρχή est implicitement établie par le περί γνώθῃ σαυτὸν de Porphyre. Voir aussi B. D. LARSEN, *Jamblique de Chalcis. Exégète et philosophe*, Aarhus 1972, t. I, p. 340 et t. II, p. 82, et maintenant A. Ph. SEGONDS (Proclus, *Sur le premier Alcibiade de Platon*, «Les Belles Lettres», 1986, p. 9 et 132 sq.).
26. Proclus, in *Alc.* 19,3 (p. 15 Segonds et in *Parm.* 658,34-659,23 Cousin). Voir sur ce sujet A.-J. FESTUGIÈRE, «Modes de composition des Commentaires de Proclus», *Museum Helveticum* 20,2, 1963, p. 94 sq. (article repris dans *Études de philosophie grecque*). Il faut noter que le mot πρόθεσις, désignant le «dessein» de l'ouvrage, est synonyme de σκοπός.
27. in *Alc.* 19,8-10 (καλῶς ἐπιδεικνύναι δι' αὐτῆς τῆς πρωτίστης ἐπιβολῆς τῶν λόγων τὸν σύμπαντα τοῦ <συγ> γραμματος σκοπόν). La phrase entière est d'abord commentée dans ce sens : 19,11-21,9; puis οἶμαι : 21,9-24,9; ὡ παῖ Κλεινίου : 24,10-30,4; πρώτος ἐρασστής σου : 37,18-42,4; (σε) θαυμάζειν ὅτι κτλ : 42,5-47,12. Voir l'analyse et les explications d'A.-J. Festugière, *ibid.* et d'A. Ph. Segonds, *ad loc.*
28. Ce privilège accordé aux premiers mots de l'*Alcibiade* peut venir de la place particulière du dialogue, à l'initiale, dans l'ordre de lecture des écrits de Platon.
29. J. DANIÉLOU, «Chronologie des œuvres de Grégoire de Nysse», *Studia Patristica* 7, *T.U.* 92, 1966, p. 160-162.
30. «Exégèse du psautier...», p. 518; «D'où vient la technique exégétique...», p. 271-281.
31. in *Ps.* 51, PG 23, 445C-448A; cf. in *Ps.* 58. Cette explication vient d'Origène, qui note par exemple : «Et j'ai observé dans l'Écriture que les choses qui sont, pour ainsi dire, tristiformes (τὰ σκυθρωποφανῆ) sont toujours nommées en premier lieu, puis celles qui paraissent gaies sont dites en second» (in *Jer. hom.* I,16,9-11; traduction de P. Nautin, *S.C.* 232; cf. *ibid.* 26 sq.).
32. II,11, p. 116 sq. Mc Donough.
33. II,2, p. 72.
34. Si certains Psaumes ont des titres en grec alors qu'ils n'en ont pas en hébreu, c'est qu'il s'agit, pour Grégoire, de «titres» qui ont une signification mystique proprement chrétienne; ceux qui en sont entièrement dépourvus n'en avaient pas besoin : ainsi le premier Psaume montre-t-il assez que le σκοπός du psautier est d'indiquer les moyens de parvenir réellement à la ressemblance avec Dieu (II,8, p. 91 sq.).

## LA FABRIQUE DU TEXTE : LES COMMENTAIRES DU *CANZONIERE* DE PÉTRARQUE À LA RENAISSANCE

Que le *Canzoniere* ait eu, dès le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, la faveur des exégètes n'a rien de surprenant : la prolifération des commentaires<sup>1</sup> apparaît comme la sanction de ce statut d'*auctoritas* que Pétrarque a acquis, ainsi que Dante et Boccace, comme restaurateur des lettres, capable de rivaliser, en latin et en vulgaire, avec les auteurs anciens. Collectionneur scrupuleux de manuscrits, Pétrarque se devait d'être à son tour l'objet des soins des philologues. Mais, si logique qu'elle paraisse au premier abord, la fortune exégétique du *Canzoniere* finit par étonner. En effet, à la différence de la *Divine Comédie* ou même des *Trionfi*, l'œuvre ne présente aucune des caractéristiques qui, habituellement, motivent la glose. Aucune difficulté de langue particulière – il y a tout au plus quelques formes étranges – aucune tendance à l'hermétisme, aucun culte de l'allégorie ne font trébucher le lecteur<sup>2</sup>. Ni abscons, ni déroutant, le *Canzoniere* n'appelle pas immédiatement le commentaire alors que tout, dans la *Divine Comédie* – bizarreries linguistiques et symbolisme impénitent – déroute et déconcerte. D'où les précautions apologétiques dont s'entourent souvent les exégètes de Pétrarque, contraints de justifier leur entreprise, puisqu'ils n'affichent ni l'érudition écrasante ni la subtilité allégorique qui confèrent au genre sa légitimité<sup>3</sup>. Mais ce dénuement, on le verra, ne va pas sans contrepartie : privés d'appareil érudit, les commentateurs se voient forcés de s'inventer un objectif nouveau, non plus éclairer un texte qui n'a rien d'obscur, mais pénétrer les mystères qui se dissimulent sous cette clarté – ouvrir au lecteur les arcanes de la création pétrarquienne.

### Le triple horizon du commentaire

Toute exégèse du *Canzoniere* est donc, par principe, prisonnière d'une contradiction. D'une part, le commentaire contribue à sacraliser le texte en le mettant sur le même pied que les chefs-d'œuvre antiques – ce que font les éditions à commentaires multiples<sup>4</sup>, les débordements d'érudition<sup>5</sup>, l'importance accordée à la polémique<sup>6</sup>. Inversement, dans la mesure où le lyrisme de Pétrarque paraît plus qu'un autre rétif à pareil traitement, les commentateurs manifestent, tel Vellutello, la volonté de se démarquer d'une érudition ressentie comme scolaire et pesante. En quoi ils ne font que répondre à un phénomène éditorial plus général : l'apparition d'éditions de petit format visant un public nouveau<sup>7</sup>, non plus celui des clercs, auquel étaient destinés

les lourds folios caparaçonnés de gloses multiples et d'appareil érudit, mais un public mondain et lettré. En quelque sorte, dans un genre traditionnellement érudit, ou du moins perçu comme tel, se glisse un regard critique assez neuf.

Écartelés entre une érudition voulue par le genre et la lecture plus «subjective» à laquelle ils aspirent, ces exégètes subissent en outre l'influence déterminante de la *questione della lingua*. Celle-ci a eu pour effet une telle valorisation des questions linguistiques que l'on ne saurait ouvrir le *Canzoniere* sans arrière-pensée : on lit Pétrarque pour reconnaître en lui un modèle littéraire (mais toute la question est de déterminer les modes et les limites de cette imitation) et pour identifier la langue qu'il pratique (toscan, florentin, italien, etc.)<sup>8</sup>. Ce débat linguistique et stylistique, inévitable pour un lecteur italien du XVI<sup>e</sup> siècle, explique l'attention portée par les commentateurs aux questions de langue, attention qui, au fil du temps, est devenue presque exclusive.

Plus singulière encore que l'anti-érudition et la problématique linguistique est la troisième caractéristique, le lien assez étroit que cette exégèse entretient avec toute une série de textes au propos modestement technique, tels que lexiques, dictionnaires de rimes, tables de figures, concordances, etc. Les commentaires paraissent en effet intrinsèquement liés à ces ouvrages dont la visée est complémentaire, car tous débouchent sur une pratique pétrarquiste. Les ouvrages «techniques» préparent le terrain en offrant les dépouilles de l'œuvre : citations à arranger en centons, lexique restreint auquel il faut s'astreindre (car tout vocable est prohibé, qui n'aurait pas été sanctifié par la plume du Maître). Les commentaires fournissent le mode d'emploi, en faisant pénétrer dans la fabrique du texte pétrarquien.

Cette solidarité des commentaires et des autres textes «secondaires» (les «méta-textes» qui prennent le *Canzoniere* pour matière) apparaît à l'évidence dans les titres, qui rapprochent, en les désignant par un même terme, des genres pour nous bien différents. Ainsi d'*osservazioni* qui peut aussi bien s'appliquer à un commentaire (celui de Muratori, 1711) et à une concordance, classant les citations de Pétrarque par mots-thèmes (*Osservazioni sopra il Petrarca*, de F. Alunno, 1539). Parfois, c'est le commentaire qui, par instants, change totalement de visage. *L'Espositione spirituale* de Sagliano ne se contente pas de développer une interprétation religieuse du *Canzoniere* : à l'occasion, l'exégèse cède la place à une pure et simple réécriture<sup>9</sup>. Et de pareilles métamorphoses, pour déconcertantes qu'elles nous paraissent, n'ont rien d' inexplicable : entre une interprétation qui impose un sens prédéterminé et une «spiritualisation» qui inscrit ce sens dans la lettre du texte, la distance n'est pas insurmontable.

Si de tels débordements restent rares, les flottements terminologiques sont, eux, caractéristiques du genre<sup>10</sup>. Ce qui ne signifie pas que l'on n'ait pas distingué plusieurs types assez précis d'intervention sur le texte. Par exemple, les *Sposizioni* de Castelvetro pratiquent un découpage rigoureux selon lequel chaque poème est précédé d'un court résumé (l'argument) et suivi de notes au fil du texte : ainsi divisées, elles équivalent à la somme des *Argomenti* de Petracci et des *Annotationi* de Benavides. Preuve que l'on distingue bien des pratiques assez différenciées du commentaire (l'argument, l'annotation), même si, parallèlement, on ne sépare pas nettement les genres de «méta-texte» – tables de rimes, commentaires et réécritures. Non pas, du reste, qu'on les confonde, mais on leur attribue une parenté secrète : par delà leurs différences, ils relèvent d'un même domaine. Et cette convergence accentue l'orientation «pratique» du commentaire. Pénétrant dans les secrets de fabrication du poète, l'exégète ne se contente pas d'assouvir la curiosité du lecteur,

il ménage des possibilités de réécriture. Le commentaire participe pleinement de ce mouvement qui pousse les éditeurs à offrir des Pétrarque pourvus de tout un jeu de tables qui sont autant de matériaux pour l'apprenti poète<sup>11</sup>.

### Les fonctions du commentaire

Que beaucoup de commentaires aient valeur propédeutique, visant obscurément à transmettre un savoir-faire pétrarquiste, n'implique nullement que ce soit là leur propos essentiel. Chacun d'eux se donne des objectifs plus ou moins précis, plus ou moins explicites<sup>12</sup>, mais tous mettent en jeu, avec des dosages très variables, les mêmes opérations, que l'on peut ramener à cette liste :

1. *Établissement du texte* (Campano, Paul Manuce) avec parfois appel aux variantes des manuscrits (Daniello).
2. *Reconstitution des circonstances* de composition avec, éventuellement, identification du destinataire. La plupart des commentateurs font une large place à cette opération : Filelfo, Venaphro, Gesualdo, et surtout Daniello qui, à l'occasion, reconstitue un véritable petit roman.
3. *Résumé du poème*. Pratique très courante. Parfois, comme chez Brucioli et Petracci, le commentaire se borne à énoncer l'argument : c'est la forme minimale du commentaire, qui n'a pour objet que de permettre au lecteur de s'orienter dans le recueil<sup>13</sup>.
4. *Paraphrase et traduction*, pratiquées notamment par Paul Manuce, Benavides et Castelvetro. Elles servent à expliquer les tournures étranges ou permettent de gauchir le texte, de le plier à son interprétation.
5. *Remarques grammaticales* (Castiglione) et
6. *Remarques stylistiques et rhétoriques* - repérer les figures (Benavides), relever les beautés du style et surtout identifier le «genre» du poème. Très manifestement, les commentateurs identifient une série de «modes» (au sens musical). Avec souvent une grande convergence, ils amorcent leur paraphrase par l'indication du ton ou de l'acte de parole : «dans ce poème, le poète se plaint / raconte / loue / décrit, etc.». Très discret, puisque marqué seulement par des expressions très banales, ce repérage traduit une sensibilité assez vive à la modulation du ton - qui est un facteur important de la *varietas* pétrarquienne.
7. *Établir la continuité du recueil* et ses principes de composition.
8. *Références et citations* - moins établissement de «sources» que rapprochements avec d'autres textes de Pétrarque (Vellutello), avec Dante et les autres poètes vulgaires (Castiglione), avec des poètes anciens (Benavides).
9. *Digressions culturelles*. Le genre même du commentaire favorise une certaine inflation par enchevêtrement des parenthèses, allant parfois jusqu'à ravalier le texte au rang de prétexte. Les exégètes du *Canzoniere*, s'ils pratiquent la digression, en font, sauf Castiglione, un usage assez modéré. Ce qui n'empêche pas un Vellutello, champion de l'anti-érudition, de céder passagèrement à une compulsion encyclopédique<sup>14</sup>.
10. *Polémique* : on réfute ses prédécesseurs - tout le commentaire de Gesualdo est une machine de guerre contre Vellutello - ou on les discute, aboutissant parfois à un véritable «commentaire sur le commentaire» (Muratori, v. infra).

Ces opérations ne sont pas toujours très distinctes. Si on laisse de côté la dernière, on peut grossièrement les ramener à quatre types d'intervention sur le texte :

*éditer* (fixer la lettre du texte), *traduire* (expliciter le sens), *enseigner* (ajouter du savoir, plus ou moins appelé par le texte) et *décrire* (mettre en évidence une organisation formelle, au niveau de l'énoncé, du poème ou de la séquence). A l'évidence, les commentaires du *Canzoniere* valorisent la dernière opération, accordant, en particulier, une très large place à la question de l'agencement du recueil. Cette orientation n'a rien de surprenant : ils ne font que poser en toutes lettres les problèmes que n'importe quelle édition doit tacitement résoudre.

## Le commentaire comme édition explicite

Toute édition du *Canzoniere*, si «nue» qu'elle se présente, impose au lecteur une représentation implicite du texte. Le *Canzoniere*, en effet, constitue un cas assez particulier, puisqu'il est, par nature, instable. Même non commentées, les éditions sont contraintes à des choix qui sont autant de révélateurs de la conception qu'elles se font de l'œuvre. Les principaux de ces indices sont :

1. La position par rapport aux *Trionfi*. Les deux textes sont, le plus souvent, édités ensemble, mais tantôt le *Canzoniere* précède les *Trionfi*<sup>15</sup>, tantôt l'ordre inverse est adopté<sup>16</sup>, avant que ne s'établisse définitivement l'ordre canonique *Canzoniere-Trionfi*. De ce détail apparemment insignifiant découle l'image même de Pétrarque. Donner la préséance aux *Trionfi*, c'est imposer l'idée d'un poète allégorisant et encore quelque peu «médiéval». Choisir l'autre solution, c'est adhérer à la vision résolument moderne du maître de la lyrique amoureuse.
2. Plus significatif est le choix du titre. Il n'est pas innocent de passer du latin (*Rerum vulgarium fragmenta*)<sup>17</sup> au vulgaire (*Le cose vulgari*)<sup>18</sup>. Ni d'aller de l'absence totale de titre – fût-ce dans un *incipit* ou un *explicit*<sup>19</sup> – à une simple désignation du genre (*Canzone & sonnetti*)<sup>20</sup> puis à une identification à la personne même du poète (à partir de l'édition aldine de 1514, *Il Petrarca* devient le titre largement prédominant). Ces avatars bibliographiques traduisent un changement complet de l'image de Pétrarque qui, d'humaniste latinisant, devient, avant tout, grand poète vulgaire. Au lieu d'être doublement marginalisé – texte poétique et non théorique, vulgaire et non latin – le *Canzoniere* devient la quintessence même de l'œuvre de Pétrarque.
3. Plus importante encore est la division des deux parties, qui peut être complètement effacée (comme dans l'édition originale, Venise 1470), très sommairement marquée<sup>21</sup> ou soulignée par un double titre<sup>22</sup>. L'explicitation du partage vie/mort – qui, du reste, ne correspond pas exactement à la répartition des poèmes dans les deux parties<sup>23</sup> – est déjà l'esquisse d'une interprétation narrative.
4. Tout à fait éloquentes, enfin, sont les modifications de l'ordre des poèmes. Certaines révèlent très clairement la conception que l'éditeur se fait du recueil. Par exemple, l'intervention des deuxième et troisième sonnets, faisant passer le récit de l'*innamoramento* (*Era il giorno*) avant la méditation sur celui-ci (*Per fare una sua leggiadra vendetta*) présuppose une logique narrative : Pétrarque doit commencer par rapporter l'événement avant de le gloser. D'autres déplacements manifestent une incompréhension. Ainsi du rapprochement, dans l'édition originale, de la canzone *I'vo pensando* (c.264) et du sonnet *I'vo piangendo* (s.365), preuve que l'éditeur perçoit la parenté des deux textes, mais sans saisir sa fonction d'ouverture (c.264) et de fermeture (s.365) de la deuxième partie. Méconnaissance très logique du reste, puisque cette édition efface la division bipartite de l'œuvre.

L'instabilité spécifique du recueil explique l'importance qu'ont prise, chez les commentateurs, les questions formelles. Ceux-ci seront d'autant plus conduits à

expliciter la représentation qu'ils se font du *Canzoniere* que la constitution même en est mouvante et problématique. La première tâche qui s'impose à l'exégète est de construire le texte, de rendre raison de son agencement. La première question sera donc celle de l'ordre. Non que tous les commentateurs se la posent explicitement<sup>24</sup>, mais elle prend, chez certains, une importance écrasante.

## L'obsession de l'ordre

Dans leurs avant-propos, Vellutello (f.AA5v<sup>o</sup>) et, à sa suite, Gesualdo (f.C2v<sup>o</sup>) opposent très fortement deux types de poésie totalement divergents : Dante incarne, avec l'*Énéide*, le texte continu, alors que Pétrarque représente, avec Martial et Ovide, le texte discontinu. Il serait tentant d'appliquer cette distinction au commentaire et d'opposer deux genres. L'un qui, portant sur un poème continu, s'abandonnerait, après un découpage rhétorique sommaire du texte (proème, invocation, narration, etc.), à sa vocation fondamentalement digressive. L'autre qui, greffé sur un recueil discontinu, serait tout entier occupé d'en justifier l'agencement. Mais il suffit de pratiquer les commentateurs de Martial et d'Ovide pour s'apercevoir qu'ils n'accordent qu'une attention très limitée à l'organisation des recueils<sup>25</sup>, et que les exégètes du *Canzoniere* ont presque l'exclusivité de la seconde méthode. Ces derniers, à dire vrai, ne sont pas caractérisés dans leur ensemble par le souci de la continuité qui, après 1550, disparaît totalement de leur horizon. Mais, entre la fin du XV<sup>e</sup> siècle et le milieu du XVI<sup>e</sup>, tous les commentateurs s'efforcent d'imposer une cohérence au recueil. Ils n'y mettent peut-être pas tous la même passion, mais ils puisent au même arsenal, combinant entre eux quelques-uns des procédés suivants :

1. Le plus simple est la *numérotation* des poèmes, qui fournit un principe de continuité purement formel et extérieur mais qui n'en finit pas moins par créer dans l'esprit du lecteur une sorte de nécessité dans la succession des poèmes. Filelfo, en présentant chaque poème, précise son rang, comme s'il voulait faire jouer quelque vertu magique du nombre.
2. Cette numérotation est parfois associée, chez lui, à une *formule d'enchaînement* du type «suit le huitième sonnet, dans lequel notre amoureux poète, etc.». Le lien est, certes, artificiel et faible, mais, si rudimentaire soit-il, il impose au lecteur le sentiment d'une continuité, et c'est pourquoi Vellutello, notamment, le reprendra.
3. Beaucoup plus efficace encore est le *résumé* du poème précédent, selon une formule du type «dans le sonnet précédent, le poète s'est excusé (...). A présent, dans celui-ci, venant au fait en très bon ordre, il raconte...» (Daniello). Sans toujours aller jusqu'à cette revendication explicite de l'ordre, le résumé, arme de prédilection de beaucoup de commentateurs (Filelfo, Vellutello, Venaphro, Daniello), tisse un lien très fort puisque le poème commenté apparaît comme la suite naturelle du précédent. Le résumé, à lui seul, n'analyse pas ce lien, mais il favorise implicitement cette propension superstitieuse du lecteur à deviner, derrière toute juxtaposition de poèmes, des liens obscurs de causalité - notamment par le biais de la forme participiale fréquemment utilisée : «le poète ayant, dans le précédent sonnet...» se traduit à la fois par «après qu'il a» et «parce qu'il a».
4. La *récapitulation* est une extension du résumé. Ainsi de Vellutello qui, à propos du troisième sonnet, résume le second, puis, à propos du quatrième, rappelle les deux précédents, et, pour le cinquième, amorce ainsi son commentaire : «le poète, ayant le sentiment, dans les précédents sonnets, de s'être

excusé (...) montre à présent...». Ce procédé cumulatif, utilisé également par Venaphro et Daniello, ne se borne pas à ressasser la continuité du discours, il esquisse une logique narrative. Jetant un regard rétrospectif sur tout ce qui précède, le commentaire marque une sorte de pause : ainsi se découpent dans le texte de grands ensembles, des séquences de sonnets qui vont constituer autant d'étapes d'une narration plus ou moins allusive.

5. La *démonstration de la continuité* est la méthode extrême, qui prend toute une série de formes graduées, de la similitude postulée («conformément à ce qu'il a fait dans le premier sonnet, le véritable amant...» Gesualdo, sonnet 2), à l'affirmation de continuité étayée sur une unité thématique («A présent, poursuivant son propos sur les supplices amoureux, il démontre en ce sixième sonnet...» Filelfo) et à l'articulation logique (qui met à jour un rapport causal d'un poème à l'autre, v. Gesualdo, sonnet 3).

6. Le dernier procédé est le plus paradoxal, puisque, posant explicitement la question de la concaténation, il consiste à démontrer l'enchaînement par ce qui semble précisément lui faire échec : c'est la *réduction des contradictions*. Par exemple : «le présent sonnet, bien qu'il ne paraisse pas conforme à la précédente matière amoureuse, n'y est pourtant pas étranger, car...» (Filelfo, sonnet 10). Le *Canzoniere* obéit, on le sait, à un double principe d'alternance formelle (sonnets, *canzoni*, sextines, ballades et madrigaux) et de sautes de registre (veine amoureuse et veine «politique»), toute tentative de lecture totalement linéaire achoppe donc nécessairement sur ces ruptures. La suprême habileté du commentateur est de retourner à son avantage les manquements évidents à la continuité, en déployant toute son ingéniosité pour réintégrer dans l'ensemble le poème dissident<sup>26</sup>.

Inutile d'insister sur la fragilité de cette cohérence découverte après coup. De fait, c'est au début du recueil que les commentateurs s'acharnent à relever toutes les preuves, réelles ou supposées, de concaténation. Par la suite, sauf chez Vellutello, le tissu interstitiel se relâche et les poèmes retrouvent insensiblement leur autonomie. Certains même, comme Venaphro, oublient totalement la question de l'ordre, vaincus sans doute par les constantes ruptures d'un texte rebelle à toute domestication narrative. Quoi qu'il en soit, même si leur tentative n'est pas toujours couronnée de succès, il reste que les exégètes du *Canzoniere*, de la fin du XV<sup>e</sup> au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle – après 1550, comme on le verra, les choses changent – représentent un cas assez singulier. S'ils restent épisodiquement soumis à la loi digressive du genre<sup>27</sup>, admettant volontiers la parenthèse dans le fil de leur propos, ils adoptent néanmoins une méthode résolument centripète : au lieu de vagabonder dans les marges du texte, ils se donnent pour objectif premier de suturer un recueil par nature discontinu. Ce qui ne va pas sans quelques conséquences inattendues sur les rapports du texte et du commentaire.

### Vellutello et le roman biographique

Le cas le plus étonnant et le plus exemplaire, puisqu'il pousse jusqu'à leurs ultimes conséquences des tendances en germe chez beaucoup d'autres, est celui de Vellutello. De surcroît, celui-ci présente l'avantage de s'expliquer longuement sur ses intentions et ses principes, dans une série de textes liminaires qui constituent un véritable traité du commentaire. Que, pour lui, le commentaire soit une édition explicite ne fait pas le moindre doute : à l'origine même de son entreprise est un souci archéologique – retrouver le véritable *Canzoniere*, tel que Pétrarque l'a conçu –

qui s'exprime par une polémique contre les éditeurs antérieurs, et au premier chef Alde, accusé d'avoir défiguré le texte, sous prétexte de suivre, comme il le revendique, un manuscrit original<sup>28</sup>. Cette recherche de l'authenticité passe par le rétablissement de l'ordre primitif du recueil, car tout le travail de Vellutello se fonde sur la certitude d'avoir percé le secret de cette organisation. C'est pourquoi le premier et le plus important de ses avant-propos est un *Traité de l'altération de l'ordre des sonnets et des canzoni de Pétrarque*<sup>29</sup>.

Le point de départ est la parenté évidente qui relie certains poèmes – preuve d'une élaboration concertée du recueil. De ce constat, certains de ses successeurs déduiront que le *Canzoniere* est fondé sur un ordre parfaitement maîtrisé mais dont les principes sont secrets. Vellutello, lui, dépasse ce paradoxe d'un ordre rigoureux mais rigoureusement impénétrable : si l'élaboration n'apparaît que partielle, c'est qu'elle a été partiellement altérée, et il se targue d'avoir enfin résolu l'énigme et d'être capable de démontrer cet agencement originaire. Il est vrai qu'il se dérobe à la démonstration, se réfugiant derrière le prétexte fragile du manque de temps : il faudrait tout un volume pour démonter les rouages du recueil, et le commentaire se chargera de les mettre en évidence. De fait, celui-ci réserve au lecteur une surprise considérable : le texte de Pétrarque est complètement bouleversé, comme un jeu de cartes battu pour une nouvelle donne.

Les postulats qui président à cette réorganisation sont assez transparents. Le premier fait du recueil une manière de roman biographique ou de journal intime, le poète faisant, au jour le jour, la chronique de ses ardeurs. Le fil du récit est fourni par les textes contenant des éléments datables (en général par rapport au jour de l'*innamoramento*), le bouleversement de cette chronologie, dans les éditions antérieures et les manuscrits, étant la preuve même de l'altération. Ce canevas chronologique est étoffé de poèmes organisés en séquences narratives, comme le voyage (adieu, départ, douleurs de la séparation, joie des retrouvailles, etc.) ou la maladie. Quant aux pièces sans rapport avec un élément biographique même vague, elles sont regroupées par similitude thématique. Cette double cohérence, chronologique et thématique, finit par avoir raison de l'agencement bipartite de l'œuvre. Comme un certain nombre de textes, étrangers à la matière amoureuse, ne sauraient entrer dans le roman biographique sans en interrompre le cours, Vellutello les extrait complètement pour les rassembler dans une troisième partie qu'il rejette, du reste, «hors de l'œuvre»<sup>30</sup>.

Sous couvert de reconstituer l'ordre originaire, Vellutello fabrique donc un texte nouveau, réduisant le *Canzoniere* à une chronique amoureuse dont il était la véracité biographique sur des repères aussi bien spatiaux que temporels<sup>31</sup>. La logique de cette réorganisation du recueil est à la fois forte et suspecte. Forte en ce qu'elle va jusqu'au bout de ses principes, dénonçant les contradictions de l'ordre ancien qui, dans la deuxième partie (*In Morte*), place des poèmes écrits du vivant de Laure. Mais suspecte en ce que, pour invalider les agencements traditionnels<sup>32</sup>, elle est contrainte de nier toute véritable élaboration du recueil : d'une lettre où Pétrarque raconte avoir brûlé certains poèmes, indignes de passer à la postérité, Vellutello déduit que le *Canzoniere* était écrit sur des feuilles volantes, ce qui ruine l'hypothèse d'un ordre totalement maîtrisé : la succession des poèmes n'est plus réglée par un dessein concerté, elle n'obéit qu'aux caprices de l'inspiration et à la dictée du quotidien. Si l'œuvre est un journal poétique au classement chronologique, les rapprochements thématiques, opérés en dehors de tout indice de datation, risquent fort de tomber dans l'arbitraire – et c'est pourquoi Vellutello se garde bien d'expliciter dans le détail un nouvel agencement qui, perdant la caution des manuscrits, n'a plus rien pour le justifier, sinon les *a priori* d'un lecteur qui pratique un *re-writing* masqué.



Les «excès» de Vellutello ne sont pas sans avoir suscité des réactions. Gesualdo, son successeur immédiat, fait précéder son édition d'un traité sur *L'ordre et la division de l'œuvre* qui fait figure de manifeste anti-vellutellien. Partant des mêmes constats – aberrations chronologiques et dépendances thématiques – il en tire des conséquences opposées, reconnaissant à l'organisation traditionnelle un ordre non absolument chronologique mais voulu par Pétrarque. Ce qui fait retomber dans le paradoxe fondamental (il y a un ordre concerté, mais il est impénétrable) qui condamne le lecteur du *Canzoniere* à être obsédé par la question insoluble de l'ordre.

Ces manipulations du texte ont essentiellement deux conséquences. Tout d'abord un renversement des rapports entre texte et commentaire. Habituellement, ce dernier est en position ancillaire : il n'a fonction que d'élucidation ; réagissant aux difficultés et anomalies présentées par le texte, il se contente d'ouvrir des parenthèses dans celui-ci, qui reste le fil directeur de l'ensemble et continue de dicter la loi de son agencement. Chez Vellutello, ce rapport de forces est renversé. Le *Canzoniere* est subordonné au récit exégétique, car le poème ne vient plus qu'à titre d'illustration de la continuité recherchée. Le roman biographique, fil directeur de ce nouveau texte que produit la symbiose des poèmes et de leur exégèse, existe avant tout dans le commentaire, qui reconstitue les circonstances de composition et les épisodes amoureux à partir des indices fournis par les poèmes<sup>33</sup>. Le sens (biographique) du *Canzoniere* est donné par le commentaire et seulement étayé par les poèmes. Le renversement ne saurait être poussé plus loin : le commentaire domine le texte, puisqu'il en maîtrise totalement le sens et va jusqu'à fabriquer le texte en sa matérialité même, exhibant, du même coup, les pouvoirs exorbitants de l'éditeur.

De surcroît, imposant un sens, le commentaire donne corps à une lecture aux dépens des autres, réduisant par là même la polysémie de l'œuvre. Vellutello fournit l'exemple le plus patent d'une telle réduction, mais non le seul. D'une manière générale, les éditions commentées donnent à lire, non le *Canzoniere* dans son ouverture polysémique, mais une représentation particulière. Que les commentateurs imposent leur propre visage au recueil, la meilleure preuve en est qu'il est, le plus souvent, très facile d'identifier quel Pétrarque suivent traducteurs et imitateurs. C'est ainsi que Vasquin Philieul traduit Vellutello, Étienne du Tronchet transpose Gesualdo, Philippe de Maldeghem suit Brucioli et Spenser, dans ses *Amoretti*, réécrit Gesualdo<sup>34</sup>. Chaque commentateur fabrique «son» Pétrarque, et l'on comprend pourquoi les frontières sont abolies entre exégèse et réécriture : si la *Sposizione spirituale* de Sagliano fait passer sous un titre de commentaire une réécriture religieuse en vers, l'*Esposizione* de Vellutello n'est pas si éloignée d'une réécriture romanesque – et, d'un texte à l'autre, les similitudes estompent la différence des genres.

Ce débordement du commentaire, outrepassant ses bornes traditionnelles et quittant sa condition servile, est favorisé par un autre phénomène : la narrativisation du *Canzoniere* va de pair avec un mimétisme stylistique par lequel l'herméneute assume une forme pleinement littéraire.

### **Le commentaire comme fiction**

Cette transformation du *Canzoniere* en récit reste un peu un idéal, sans cesse mis en péril par le nombre de poèmes qui s'avèrent récalcitrants, qu'ils échappent au domaine amoureux ou ne soient pas assignables à une situation précise. D'où le besoin d'un autre principe sur lequel étayer une continuité toujours fragile. La méthode est simple : au lieu de rechercher, dans le texte, les plus menus effets

d'enchaînement d'un poème au suivant, on renforce la cohésion du commentaire pour dissimuler les solutions de continuité du recueil.

Le principe de cohérence le plus évident est, bien évidemment, la personne de l'exégète, et c'est pourquoi les commentaires soulignent avec insistance les marques d'énonciation – et ceci de trois manières :

1. Rompant avec la neutralité traditionnelle du glossateur, les commentateurs prennent la parole en leur nom propre. Ainsi prend consistance une *persona* de l'exégète, qui intervient à la première personne, n'hésite pas à polémiquer avec ses prédécesseurs, voire avec lui-même, par des hésitations, des rectifications, des hypothèses avancées prudemment – bref, par toute une théâtralisation de l'exégèse. Ces revirements, ces polémiques traduisent moins une recherche pointilleuse de la vérité qu'une volonté de cohésion : pareille mise en scène met en valeur la présence unificatrice de l'Interprète.

2. En outre, le déchiffrement, loin de s'inscrire dans le registre intemporel d'une quelconque épiphanie de la Vérité, s'établit volontiers dans la durée. Gesualdo présente ainsi le sonnet 2 : «Nous avons vu (...) ce que Pétrarque a, dans le proème, dit pour s'excuser (...); à présent, il commence à raconter...». Par une ambiguïté habile, sont superposés plusieurs développements temporels différents : la progression de l'écriture («Pétrarque a dit», «à présent, il commence»), la progression de la lecture («nous avons vu»), à quoi s'ajoute, en d'autres passages, la progression de la diégèse. Ainsi, le commentaire retrace à la fois, et en confondant à dessein les plans, un triple déroulement, du vécu, de l'écriture, de la lecture, ce qui lui permet de compenser les discontinuités de l'une de ces trames en soulignant la continuité des autres. C'est ainsi que la lecture devient une sorte d'«intrigue» à part entière : la progression de la découverte du texte peut pallier l'insuffisance de progression narrative.

3. Cette «intrigue» prend vraiment forme lorsque apparaît une nouvelle *persona*, celle du destinataire. Celui-ci peut être désigné par un simple «vous» (le lecteur anonyme). Mais parfois cette relation que le commentateur établit avec son lecteur devient un véritable rapport épistolaire. C'est le cas, en particulier, chez Gesualdo. Dans le commentaire du sonnet 2 cité ci-dessus (§ 2), nous avons omis une incise importante. Gesualdo, en effet, commence ainsi : «Nous avons vu, *illustrissime Dame*, ce que Pétrarque a, dans le proème, dit pour s'excuser...». La nuance est de taille, puisqu'elle transforme le commentaire en une longue lettre à la dédicataire, la Marquise de la Palude. Ce gauchissement épistolaire est décisif en ce qu'il fait dévier le commentaire en fiction amoureuse, car ce n'est pas impunément que l'on entreprend d'expliquer à une femme un *canzoniere* d'amour : dans ce cas, l'exégète participe inévitablement d'une stratégie de séduction. Que cette transformation épistolaire implique une fictionnalisation du commentaire, on en a une preuve irréfutable avec les *Lettres amoureuses* d'Étienne du Tronchet (1575), où un amant adresse à une dame des traductions de Pétrarque en les accompagnant de remarques qui sont, par pans entiers, littéralement traduites de Gesualdo : là, le commentaire a parachevé sa mue, il est devenu, de plein droit, fiction amoureuse.

Cette métamorphose est renforcée par un autre phénomène : le mimétisme stylistique qui pousse l'exégète à pétrarquiser. Ce mimétisme est lié aux origines mêmes du genre, qui sont orales, les commentaires se présentant souvent comme simples transcriptions de leçons académiques<sup>35</sup>. L'oralité, du reste, est parfois tout à fait assumée par le commentaire : c'est le cas de celui que Rinaldo Corso élabore, non sur Pétrarque lui-même, mais sur le *canzoniere* pétrarquiste de Vittoria Colonna : la glose s'interrompt périodiquement pour interpeller un auditoire féminin

en pur style pétrarquiste. Qu'il se présente comme lettre ou comme leçon, le commentaire met donc en place un dispositif fictif reposant sur un partage sexuel des rôles. Adressé par un homme à un public féminin, il finit inévitablement par détourner à son profit le discours pétrarquiste – le procédé est flagrant chez Gesualdo qui, par exemple, au début de sa deuxième partie, détourne les métaphores pétrarquistes du voyage pour les appliquer à sa propre exégèse, «voyage» à travers l'œuvre de Pétrarque. Cette «pétrarquisation» scelle la transformation en fiction : on est loin de la neutralité philologique ou érudite; sous le masque de l'herméneute transparaît le visage d'un séducteur.

## L'éclipse de l'ordre

La fictionnalisation apparaît donc comme le corollaire d'une volonté d'ordre qui est assurément l'une des caractéristiques les plus singulières que présentent les commentaires du *Canzoniere*. Et l'une des plus lourdes de conséquences, puisque d'elle découlent à la fois l'allure délibérément anti-digressive, le renversement des rapports entre texte et commentaire et la forme pleinement littéraire – et parfois même fictionnelle – qu'assume l'exégèse. Mais il serait doublement fallacieux de réduire toutes ces *sposizioni* à ce seul aspect. Tout d'abord, parce que le recueil résiste obstinément à cette mise en ordre, qui n'est jamais que partielle et problématique, et qui, de toute façon, n'éclipse pas les nombreuses autres fonctions que l'exégèse continue de remplir. Mais surtout parce que, à partir de 1550, cette obsession, curieusement, disparaît sans presque laisser de trace. Brucioli (1550), Benavides (1556), les *dichiarazioni* recueillies dans Bembo (1558), Castelvetro (1582), Tassoni (1609), Petracci (1610) – pour ne pas parler de Muzio (1582) qui ne fait que des remarques fragmentaires – se contentent de noter les parentés thématiques entre les poèmes, sans aucun souci de leur enchaînement. Cette disparition brutale de la question de l'ordre s'accompagne, du reste, de plusieurs inflexions de la problématique. Si les préoccupations linguistiques gardent la première place, elles prennent une coloration un peu différente – fortement esthétique – qui semble correspondre à une sorte de «mise à distance» de Pétrarque. Au lieu de chercher à définir les caractéristiques de la langue de Pétrarque afin de fixer un modèle absolu de langue littéraire, on s'attache à séparer le bon grain de l'ivraie, à dénoncer les erreurs tout en louant les beautés – ce qui traduit nettement un recul critique vis-à-vis du modèle. Cette mise en place d'une axiologie esthétique s'accompagne en outre d'un changement d'objet : le commentateur tend à considérer moins le texte de Pétrarque en lui-même que les jugements de ses prédécesseurs. Cette «querelle herméneutique» était apparue, certes, dès les premiers exégètes, mais elle devient, à la fin du siècle, envahissante. Ainsi, Tassoni, en 1609, édite avec les siennes les remarques de Muzio (1582) et cette «sédimentation» des commentaires sera portée à son comble par Muratori, en 1711, dans ce qui restera pour près de deux siècles «la» grande édition de Pétrarque : il réimprime Tassoni avec Muzio, et son exégèse porte au moins autant sur le travail de ses deux devanciers que sur les vers de Pétrarque. Cette pratique, qui relève tout à fait de l'«entreglose» dénoncée par Montaigne, marque un changement considérable de perspective. L'exégèse n'a plus pour but ultime – et en partie inaccessible – de pénétrer dans la fabrique du texte, elle relève déjà de la critique littéraire. Elle ne s'attarde plus à la reconstitution, presque romanesque, des «circonstances» de composition, elle ne s'acharne plus à retrouver une histoire dans ces fragments enchevêtrés, et narratifs tout au plus par allusion – elle s'emploie tout entière à prononcer des jugements esthétiques et mener un débat critique.

Cette évolution du commentaire n'est pas sans logique. Évincée, la question de l'ordre entraîne avec elle la fictionnalisation qui servait à pallier les discontinuités du recueil. Et cette double éclipse se produit lorsque commence à se défaire une configuration originale qui, rapprochant tous les genres de méta-texte, faisait du commentaire, non pas une simple analyse, mais une forme de réécriture. Certes, l'échec de Vellutello, qui ne parvient à reconstituer qu'un roman arbitraire, n'est pas étranger à cette évolution, mais un certain essoufflement du pétrarquisme y a également contribué. Le modèle absolu, à qui l'on s'efforçait d'arracher ses secrets de fabrication, est en passe de devenir simple objet esthétique. Et, sous la permanence de ses fonctions didactiques, le commentaire change de propos, troquant l'invitation à l'écriture contre une éducation du goût, et la propédeutique pétrarquiste contre l'exercice d'une raison critique. Il rejoint, du même coup, la foule de ses congénères, perdant l'étrange propriété que Vellutello avait portée à son comble : ce renversement pirandellien des rôles qui, faisant passer le commentaire du registre de la lecture à celui de l'écriture, lui donne la maîtrise du recueil qu'il prétend servir, et lui permet, non pas simplement d'explorer la fabrique du texte, mais de la prendre totalement en charge.

François LECERCLE  
Université de Lyon-II

## BIBLIOGRAPHIE

**Commentaires** (N.B. Les auteurs dont le nom est précédé d'un astérisque ne reproduisent pas le texte de P.)

- 1476. Francesco FILELFO (continué par Alessandro SQUARCIAFICO) (écrit ca 1445-1447)
- 1477. «ANTONIO DA TEMPO» (écrit ca 1450)
- 1525. Alessandro VELLUTELLO, *Il P. con l'espositione.*
- 1532. Sebastiano FAUSTO DA LONGIANO, *Il P. col commento.*
- 1533. Sylvano da VENAPHRO, *Il P. col commento.*
- 1533. Giovanni Andrea GESUALDO, *Il P. con la spositione.*
- 1541. Bernardino DANIELLO, *Sonetti... con la spositione.*
- 1550. Antonio BRUCIOLI, *Il P. con dichiarazioni.*
- \*1556. Marco BENAVIDIO MANTOVA (BENAVIDES), *Annotationi brevissime sopra le rime.*
- 1558. «Pietro BEMBO», *Il P. con dichiarazioni e annotazioni.*
- 1582. Lodovico CASTELVETRO, *Le rime... brevemente sposte.*
- 1591. Pietro Vincenzo SAGLIANO, *Espositione Spirituale sopra il P.*
- \*1609. Alessandro TASSONI, *Considerazioni sopra le rime.*
- 1610. Pietro PETRACCI, *Il P. con brievi argomenti.*
- .....
- 1711. Lodovico Antonio MURATORI, *Le rime... e le osservazioni.*

### Annotations partielles :

- \*1532. Giovanni Battista CASTIGLIONE, *I luoghi difficili del P. nuovamente dichiarati.*
- 1533. Paolo MANUZIO, *Il P.*
- 1549. Apollonio CAMPANO, *Le rime... con alcune annotationi intorno la corretione d'alcuni luoghi loro già corrotti.*
- 1554. Giulio CAMILLO DELMINIO, *Il P. con avvertimenti.*
- 1554. Girolamo RUSCELLI, *Il P.*
- \*1582. Girolamo MUZIO, *Annotationi sopra il P.*

*Il existe en outre des commentaires manuscrits (signalés par Ferrazzi 1877, 174-176) et d'autres, non identifiés ni localisés, tel ce «Vinc. B. Gaetano» que Paul Manuce, en 1533, signale comme le dernier commentateur en date.*

#### Traité « techniques » :

1535. Benedetto del FALCO, *Rimario*.  
1539. Francesco ALUNNO, *Osservazioni sopra il P.* (rééd. augm. 1550).  
1551. Luca Antonio RIDOLFI, *Tavola delle rime*.  
1554. Lodovico DOLCE, *Tavole*. (1<sup>re</sup> éd. de P. par Dolce, 1547, les *Tavole* apparaissent dans la rééd. de 1554, avec les *Avertimenti* de Camillo).  
1554. Lanfranco di TERENCE, *Rimario* (av. éd. Ruscelli).  
1556. Onofrio BONNUNZIO, *Rimario*.

#### Bibliographie (on y trouvera tous les détails sur ces différentes éditions)

- FERRAZZI G.J. (1877). – *Bibliografia petrarchesca*, Bassano, Tipografia Sante Pozzato.  
FOWLER M. (1916). – *Catalogue of the P. collection bequeathed by Willard Fiske*, Oxford.

#### Études :

- BALDACCIO L. (1957). – *Il Petrarchismo italiano nel cinquecento*, Milano, Ricciardi (chap. 2).  
CEARD J. (1981). – «Les transformations du genre du commentaire», *L'automne de la Renaissance 1580-1630*, XXII<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes, Tours, 1979, éd. J. Lafond & A. Stegmann, Paris, Vrin, 101-115.  
FORTI F. (1952). – «Gusto tassoniano e gusto muratoriano nelle note al Canzoniere», *Studi Petrarcheschi* 5, 211-235.  
QUARTA N. (1902). – «Il codice V.L. 3195 e la prima stampa aldina del Canzoniere», *Studi sul testo delle Rime del P.*, Napoli, Muca, 21-47.  
(1904). – «I commentatori quattrocentisti del P.», *Atti della Reale Accad. di Arch. Lett. & Belle Arti* 23, 269-324.  
QUITSUND J.A. (1973). – «Spenser's Amoretti VIII and Platonic commentaries on P.», *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes* 36, 256-276.  
RAIMONDI E. (1950). – «Francesco Filelfo interprete del Canzoniere», *Studi Petrarcheschi* 3, 143-164.  
(1952a). – «Bernardino Daniello e le varianti petrarchesche», *Studi Petrarcheschi* 5, 95-130.  
(1952b). – «Gli scrupoli di un filologo : Lodovico Castelvetro e il P.», *Studi Petrarcheschi* 5, 131-210.  
WILKINS E.H. (1951). – *The making of the Canzoniere*, Rome, Ed. di Storia e Letteratura.  
WEINBERG B. (1960). – «The *Sposizione* of P. in the early Cinquecento», *Romance Philology* 13, 374-386.

#### NOTES

1. Voir la bibliographie.
2. Ce qui ne veut pas dire qu'on ne puisse esquisser d'interprétation ésotérique, telle la lecture calendaire proposée par T.P. Roche, «The calendrical structure of P.'s Canzoniere», *Studies in Philology* 71 (1974), 152-172.
3. Cette apologie est particulièrement sensible chez Vellutello qui, dans la préface de son commentaire de Dante (Venise, 1544), défend la perspective non-érudite qu'il avait adoptée sur P.

4. C'est le cas pour les deux premiers, Filelfo et Antonio da Tempo, presque toujours édités ensemble.
5. C'est le cas, notamment, de Castiglione, mais également, à l'occasion, de ceux-là mêmes qui s'affirment non-érudits (v. p. ex. le commentaire de Vellutello au sonnet *Quando'l pianeta...*).
6. Souvent, on commente moins pour éclairer le texte que pour réfuter ses prédécesseurs; ainsi Gesualdo, qui prend systématiquement le contre-pied de Vellutello (v. son exégèse de *Quando'l pianeta*).
7. Les Alde ont eu un rôle décisif dans ce mouvement, sortant, dès 1501, des éditions de Virgile, Horace, P., Juvénal, Perse, Martial, qui constituent de véritables «livres de poche» (v. C. Dionisotti, préf. à *Aldo Manuzio editore*, éd. G. Orlandi, Milan, 1975, p. 38 sq.).
8. Pour un panorama de cette question, v. M. Vitale, *La questione della lingua*, Palerme, 1960.
9. Voir notamment pp. 107, 125, 175, 178, 185 où le commentaire des poèmes 85, 106, 195, 202 et 210 de Pétrarque est remplacé par une «spiritualisation», c'est-à-dire une réécriture religieuse, à la manière de G. Malipiero (*Il Petrarca spirituale*, 1536). Le texte de Sagliano est rare, nous n'en avons localisé que deux exemplaires, l'un à Yale, l'autre au Vatican, que nous avons utilisé (Capponi V 343).
10. Ils ont été déjà notés par J. Céard, 1981, 102-103.
11. Le plus courant de ces instruments est la table des rimes de L.A. Ridolfi, et le plus développé est le gros appendice préparé par L. Dolce pour l'éditeur Giolito, qui recense *concelli*, comparaisons, antithèses, métaphores, tournures, épithètes, vocabulaire et rimes.
12. B. Weinberg a essayé d'analyser les différences entre les sept premiers commentateurs, dans ce qui reste le meilleur article sur le sujet. Mais, outre qu'il omet Fausto et Venaphro, sa perspective est souvent faussée par la restriction de son corpus au seul sonnet initial.
13. L'édition répond ainsi à un besoin du lecteur, attesté p. ex. par les notes manuscrites apposées sur un exemplaire de la 3<sup>e</sup> éd. (Padoue, 1472, B.N. Rés. Yd 57). Ces titres latins schématiques ont la même fonction que les arguments de Petracchi. Ils semblent, du reste, suivre une tradition manuscrite (à preuve le commentaire de Daniello au sonnet 9, qui invoque un titre latin, trouvé dans un manuscrit, correspondant exactement à celui du *postillatore* anonyme).
14. Voir n. 5.
15. Dans les premières éditions, Venise 1470, Rome 1471 et Padoue 1472.
16. Éditions de Venise 1486-1488, 1490, 1508, 1515, etc.
17. Padoue 1472 et Venise 1474. Également *Carmina amorum*, Venise 1473.
18. Édition aldine de 1501 et nombreuses rééditions. Également *Opere volgari*, Fano 1503, *Canzoniere*, Bologne 1516, *Le rime*, Venise 1549.
19. Édition originale de 1470, beaucoup d'éditions de 1473, etc.
20. Rome 1471. Également *Sonetti con canzoni*, Venise 1486 & 1490, *Sonetti e canzone*, Venise 1513, etc.
21. Comme dans la 2<sup>e</sup> éd., Rome 1471, où la séparation est presque invisible, attestée seulement par un blanc préparé pour une majuscule ornée, à la canzone *I'vo pensando* qui ouvre la deuxième partie.
22. Dès la 3<sup>e</sup> éd. Padoue 1472, *Vita Amoris / De Morte Amoris*. Ce qui deviendra en vulgaire *In Vita / In Morte di M. Laura*.
23. V. infra, p. 173.
24. Cette question ne se pose évidemment pas dans les commentaires partiels (Castiglione). D'autre part, elle disparaît, comme on le verra, de l'horizon des exégètes après 1550.
25. Sans aller jusqu'à oublier Martial en chemin, comme les *Cornucopiae* de Perotti (1489) qui détournent le commentaire en gigantesque encyclopédie, les deux principaux exégètes de Martial, Domizio Calderino (1474) et Giorgio Merula (1491) n'accordent aucune attention à l'ordre des poèmes. Quant aux commentaires des *Tristes* que nous avons consultés, pas plus Bartolomeo Merula (1499) que le jésuite Jacobus Pontanus (1610) ne se soucient de la composition du recueil. Seul Veit Amerbach (1549) s'efforce épisodiquement de lier une élégie à une autre.

26. Filelfo, plus qu'aucun autre, pratique ces acrobaties. Mais certains adoptent une solution opposée, tel Vellutello, rejetant dans une troisième partie les poèmes hétérodoxes.
27. Voir Céard 1981, 107.
28. Alde publie en 1501 une édition qui fait date, établie par Bembo sur des manuscrits partiellement autographes (v. Quarta 1902). Vellutello s'en prend à l'édition aldine dans la préface de son commentaire de Dante (f. AA3).
29. *Trattato de l'ordine de sonetti e de le canzoni del P. mutato* (f. AA5v<sup>o</sup>-AA6v<sup>o</sup>). L'italien permet une ambiguïté; l'altération peut porter à la fois sur l'ordre et sur P. : lorsqu'on bouleverse l'ordre des poèmes, c'est P. qui change de visage.
30. Il s'explique sur cette tripartition – qui sera reprise après lui – dans un préambule, *Division des sonnets et des canzoni de P. en trois parties* (f. 1).
31. Vellutello met au fronton de son édition une carte de Vaucluse – qu'on a pu comparer à la carte du Tendre – et s'efforce, parallèlement à la chronologie, de reconstruire une logique des espaces, montrant que les détails fournis par P. sont conformes à la configuration réelle du terrain. Ce double système de coordonnées spatio-temporelles fournit à la biographie un ancrage réaliste.
32. Il y a en effet plusieurs agencements concurrents, fondés sur des manuscrits différents (v. Wilkins 1951), qui se différencient par des déplacements plus ou moins importants de poèmes de la deuxième partie (350, 355, 351-354, 342, 359, etc.).
33. D'où l'importance de la deuxième fonction du commentaire signalée plus haut : l'attention prêtée aux circonstances, loin d'être une préfiguration de la critique lansonienne, est le premier instrument de cette transformation romanesque du recueil.
34. Vasquin Philieul, *Laure d'Avignon* (1548) & *Toutes les Euvres vulgaires de François Petrarque* (1555), Étienne du Tronchet, «Septante Sonnets traduits du divin P.», in *Lettres amoureuses* (1575), Philippe de Maldeghem, *Le P. en rime françoise* (1600), Edmund Spenser, *Amoretti* (1595).
35. Ainsi, les commentaires de Fausto, Venaphro et Gesualdo hériteraient-ils des leçons de Minturno à l'académie de Naples (v. Quitslund 1973, 271-276).

## RÉSUMÉS

### I – PROÈMES

Michel COSTANTINI et Jean LALLOT

**Le προοίμιον est-il un proème ?**

Le mot προοίμιον (avec ses dérivés, notamment le verbe προοιμιάζεσθαι) est assez fréquemment attesté dans les textes grecs, de Stésichore à Aristote, puis, au-delà, davantage encore. Que signifie-t-il ? La question se pose à la fois de son sens premier (lié à son étymologie), de ses extensions et de ses spécifications. Sur la base d'une enquête philologique large, on établit que la valeur première est celle d'« hymne préliminaire » – le référent par excellence étant l'hymne à une divinité (cf. les Hymnes Homériques), récité πρὸ οἴμης : avant les poèmes épiques, dans les concours de rhapsodes. De là dérivent par métaphore tant l'emploi au sens large de « prélude » (de poème) que ceux, plus spécialisés, de « préambule » (de loi) ou d'« exorde » (de discours). Le sens de préambule du poème épique (le « proème » de l'*Iliade*, de l'*Odyssée*), qui n'apparaît pas avant Aristote, ne représente lui-même qu'une de ces variétés métaphoriques, en fait relativement peu attestée.

En annexe : une note étymologique (Annexe I) et un large relevé d'occurrences, classées chronologiquement (Annexe II).

Charles GUITTARD

**Note sur «*proæmium*» en latin**

Le latin dispose d'un grand choix de termes pour désigner le préambule d'une œuvre (*praefatio*, *prologus*, *principium*, *exordium*, *initium*). Le latin *proæmium* est emprunté au grec et l'on observe une tendance à noter l'aspiration, *prohæmium* ou *prohēmium* (cf. Apulée, *De nota aspirationis* 45). Le terme fait son apparition dans la *Rhétorique à Hérennius*, où l'auteur distingue le *principium-prohēmium* (exorde direct) de l'*insinuatio* (= grec ἔφοδος), ou exorde indirect. Le traité *De Inventione*, œuvre de jeunesse de Cicéron, présente la même division, mais le terme *proæmium* en est absent. Au livre II du *De Oratore*, l'orateur Antoine consacre un grand



développement à l'exorde : *principium* connaît quinze emplois, contre un seul à *proæmium* (*proæmium citharædi*, ouverture au sens musical, avec une nuance péjorative). Dans l'*Institution oratoire*, Quintilien, qui s'inspire étroitement des rhéteurs grecs, utilise *prohæmium* (25 emplois), de préférence à *principium* (13) et *exordium* (11).

En dehors des traités de rhétorique, il s'élabore chez Cicéron une véritable théorie du *proæmium* philosophique. Les grands dialogues cicéroniens (à l'exception du traité *De Legibus* et des *Partitions oratoires*) sont précédés d'un *proæmium* d'inspiration aristotélicienne (participation de l'auteur, conférence suivie). On sait même par une lettre à Atticus du 25 juillet 44 que Cicéron disposait d'un *uolumen proæmiorum*, recueil de préambules tout faits où il puisait à volonté. Si la rhétorique (en particulier la *laudatio*, cf. *Brutus*) joue un rôle important dans le développement du préambule philosophique, d'autres influences se laissent déceler, le genre épistolaire (liens avec la lettre), le genre dramatique (liens avec le prologue). Le terme latinisé et toute sa problématique portent la marque aristotélicienne.

## II – IMAGES, CHIFFRES, EMBLÈMES

Danièle AUGER

**De l'artisan à l'athlète :**

**les métaphores de la création poétique dans l'épinicie et chez Pindare**

L'article analyse les différents groupes de métaphores par lesquelles les poètes d'épinicies définissent la création poétique. En face des métaphores artisanales, sur lesquelles les commentateurs récents ont mis surtout l'accent, il faut placer les métaphores liées à la nature, puis celles qui définissent les lois du genre de l'épinicie (arc, navire, char) et enfin les images empruntées à l'univers des Jeux. L'étude de ces métaphores permet de préciser la position originale de Pindare par rapport à Simonide et Bacchylide. Pindare se représente certes comme un poète artisan, et son œuvre comme une fabrication, mais sans rien céder de la conception du poète inspiré, donateur généreux d'une poésie jaillissante. Et il est le seul à jouer des métaphores athlétiques pour représenter la création comme une activité gratuite et glorieuse, et il finit par transformer l'épinicie, chant de louange dédié à un athlète victorieux, en une célébration de l'activité poétique.

Pierre JUDET de LA COMBE

**Étéocle interprète.**

**Action et langage dans la scène centrale des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle**

Pour tenter de définir la nature de l'activité d'Étéocle, l'étude part de la forme que prend l'action d'un bout à l'autre de la scène, à savoir le déchiffrement (des emblèmes, puis de la malédiction). Le sort du héros, qui agit en parlant, en assignant un sens aux paroles irréfléchies des ennemis, prend son sens dans la tension qui s'instaure sur scène entre l'événement particulier et imposé du dehors (le destin issu de la malédiction), et la tentative de lui conférer une valeur pour tous, au moyen du

langage. Sont successivement dégagés les éléments de la situation de parole : 1. par l'analyse des rapports du messager, qui ont déjà une fonction dramatique par la transformation qu'ils font subir à leur objet : représentés dans un discours, les emblèmes, dont la fonction est de créer le *phobos* et non de signifier un concept, deviennent des objets véritablement symboliques, dont le sens, général, peut être saisi par un langage qui leur est extérieur; 2. par une analyse des répliques d'Étéocle, où l'inconsistance des Argiens est réalisée par une pratique du langage qui, loin de faire directement des noms des *omina*, oppose aux stratégies verbales des ennemis le moment «théorique» de la conceptualisation, comme activité stratégique où s'actualisent les valeurs de la collectivité. L'isolement d'Étéocle, à la fin, réalise la séparation initiale, mais latente, de celui qui doit décider pour la communauté, en agissant sur elle du dehors, au moyen, cependant, d'un langage qui doit rester commun.

Claudie BALAVOINE

**La *Syrinx* de Théocrite, emblème chiffré d'un recueil fantôme**

et

**Une histoire de flûtes. Note sur les *Idylles* rustiques de Théocrite**

Quand le texte prend forme il contraint celui qui veut voir à essayer de lire *aussi* cette figure spatiale. La *Syrinx* de Théocrite dit peut-être autant par le nombre et le décalage de ses tuyaux que par le contenu énigmatique de ses vers décroissants... Tel est le postulat qui fonde la recherche sur «La *Syrinx* de Théocrite, emblème chiffré d'un recueil fantôme».

Restait à mettre en accord les conclusions auxquelles elle a conduit avec le travail de Jean Irigoin qui confirme l'existence d'une édition de dix *merae rusticae*. Accord qui serait musical, puisqu'à la *syrinx*, emblème d'un premier recueil, répondrait l'*aulos*, qui semble régner sans partage sur le second. C'est cette relève instrumentale que raconte «Une histoire de flûtes».

L'écriture théocritéenne intégrerait ainsi les deux langages que le texte *a priori* exclut, puisque, livré à lui-même, il ne peut qu'en proposer un équivalent, l'image et la musique, soumises à lui et sommées de dire, comme lui, quelque chose... sur lui.

Paulette GALAND-PERNET

**Littérature orale et représentation du texte :  
les poèmes berbères traditionnels**

L'image du texte antique se dégage soit du texte même (métaphores, jeux de composition), soit de ses commentaires. Mais qui parle du texte dans une littérature orale comme celle des groupes berbères, où et quand? En l'absence de discours théorique ou critique constitué en genre, le poème oral sera saisi aux différents points du schéma de communication, dans ses dénominations, dans son propre texte : partie intégrante d'un rituel ou d'un spectacle, ensemble qu'assemble consciemment le compositeur, produit d'une activité corporelle et instrumentale, «parole» de la bouche, information et édification émouvante, plaisir douloureux, message à déchiffrer dans l'effort, autant de représentations du poème qui émergent d'une recherche comparée à peine esquissée.

### III – COMMENTAIRES

Luc BRISSON

**Le discours comme univers et l'univers comme discours.  
*Platon et ses interprètes néo-platoniciens***

Dans le cas du  $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$  entendu dans le sens de «mythe», comme dans le cas du  $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$  entendu dans le sens de «discours en général», Platon fait intervenir une double représentation qui peut être mise en parallèle avec la double représentation du  $\kappa\omicron\varsigma\omicron\mu\omicron\varsigma$  dans le *Timée*. Le discours parlé ou écrit, en prose ou en vers, narratif ou argumentatif, se présente tantôt sous la forme d'un être vivant, dont l'existence dépend d'un père, tantôt sous l'aspect d'un produit artisanal fabriqué par un démiurge.

Poursuivant dans cette voie, les Néo-platoniciens établissent entre  $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$  et  $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$  un rapport explicite. Mais la thématization de ce rapport ne va pas sans une ré-interprétation, qui porte sur ces deux points. La dimension artisanale de la production du discours et de l'univers disparaît, et cela dès Plotin. Par ailleurs, l'assimilation du  $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$  au  $\kappa\omicron\varsigma\omicron\mu\omicron\varsigma$  comme être vivant subit un glissement significatif de la biologie vers la téléologie.

Jean BOUFFARTIGUE

**Représentations et évaluations du texte poétique  
dans le *Commentaire sur la République* de Proclus**

La théorie poétique de Proclus vise à sauver la poésie mythique (en particulier homérique) de la condamnation prononcée par Platon. Dans le genre le plus parfait, le texte est un objet théurgique, un voile à deux faces signifiantes. Les autres genres répertoriés par Proclus correspondent à des types de textes bien précis, le pire étant le texte théâtral, support de «phantasmes matériels». Les difficultés de la théorie proviennent de ce que Proclus, dans sa réflexion sur symbolisme et imitation, ne tient pas compte de la spécificité langagière du texte.

Jean LALLOT

**Le grammairien grec et le texte :  
l'exemple d'Apollonius Dyscole**

Vouée étymologiquement à être l'étude des lettres (*grammata*), la grammaire alexandrine s'est développée au milieu des textes et s'est constituée comme *tekhnē* pour résoudre les problèmes multiples que lui posait la lettre des œuvres transmises – celle d'Homère au premier chef. On cherche à montrer, sur une série d'exemples tirés de l'œuvre d'Apollonius Dyscole, comment et jusqu'à quel point le grand *tekhnikos* du II<sup>e</sup> siècle de notre ère réussit à concilier le respect de l'objet, déroutant à maints égards, qu'est le texte homérique avec les exigences méthodiques de la raison grammaticale.

Alain LE BOULLUEC

**L'unité du texte : la visée du psautier selon Grégoire de Nysse**

Grégoire de Nysse, dans son traité *Sur les titres des Psaumes*, porte à son comble l'idée que le psautier constitue un tout organique et unifié. Il est tributaire en cela à la fois de l'exemple des commentateurs chrétiens de ce livre de la Bible, et de la tradition du néoplatonisme scolaire, dont les règles d'exégèse ont imposé une image semblable des œuvres d'Aristote et de Platon. Sa tentative systématique construit le texte en partant de signes matériels (l'articulation des cinq «sections», les eulogies, le *diapsalma*, l'initiale) et des questions classiques de l'interprétation du psautier (l'ordre des Psaumes, la nature et le sens des «titres»).

François LECERCLE

**La fabrique du texte :**

**les commentaires du *Canzoniere* de Pétrarque à la Renaissance**

L'article étudie la manière dont les commentateurs du *Canzoniere* de Pétrarque à la Renaissance s'écartent des pratiques ordinaires du commentaire érudit. Tout d'abord, par une obsession de l'ordre qui, cherchant à exhiber les principes de constitution du recueil, va jusqu'à bouleverser l'agencement traditionnel pour faire apparaître un roman biographique – et fabrique ainsi un texte nouveau. Ensuite, par un mimétisme stylistique qui, poussant l'exégète à pétrarquiser, s'efforce de pallier les incohérences de l'ordre par la cohésion d'un discours exégétique qui prend forme de fiction. Ce faisant, le commentaire opère un étonnant renversement des rôles : quittant la position ancillaire de la glose, il affirme sa domination sur un texte dont il maîtrise totalement le sens, et même la lettre.



**CHEZ LE MÊME ÉDITEUR**

**GUIDE DE L'ÉPIGRAPHISTE.  
BIBLIOGRAPHIE CHOISIE  
DES ÉPIGRAPHIES ANTIQUES ET MÉDIÉVALES**

•

**LALIES,  
REVUE D'ÉTUDES LINGUISTIQUES**

•

**CAHIERS DU GROUPE DE RECHERCHE  
SUR L'ARMÉE ROMAINE ET LES PROVINCES  
(trois volumes parus)**

•

**LA CISALPINE GAULOISE  
par Christian Peyre**