

*Interacadémiques
langues anciennes*

**Éléments de réflexion
à l'usage des enseignants**

*Comment articuler enseignement des langues anciennes
et enseignement des lettres ?*

Janvier 2007

Sommaire

Avant propos. Page 3

Pascal Charvet, inspecteur général de l'éducation nationale (groupe des lettres)

1. L'histoire romaine revisitée par la littérature française. Page 6

Rémy Poignault, professeur de langue et littérature latines, Université de Clermont-Ferrand II

2. Théâtre classique et poids des mots. Page 25

Lilian Picciola, professeur de littérature française du XVIIème siècle, Université de Paris X- Nanterre

3. Les racines antiques du genre biographique. Page 35

Stéphane Ratti, professeur de langue et littérature latines, Université de Dijon

4. Nouvelles lectures de l'Enéide. Page 55

Jean-Christophe Jolivet, Université de Lille 3, UMR 8164 HALMA-IPEL

5. Littérature et oralité : pour que le texte ne soit plus (pas) un corps sans voix. Page 65

Monique Bouquet, Université de Rennes 2, CELAM

Annexe 1. Page 82

Annexe 2. Page 87

Annexe 3. Page 90

Avant propos

Dans le cadre des domaines d'apprentissage fondamentaux que sont la culture humaniste et la maîtrise de la langue française, la DGESCO et l'Inspection Générale des Lettres ont proposé, en 2006, des journées inter-académiques associant les langues anciennes à l'objectif de l'apprentissage du français. Que soient ici d'abord chaleureusement remerciés les IA-IPR et les professeurs ainsi que les universitaires qui en ont assuré le succès.

Ces journées se situaient dans la continuité du travail accompli en langues anciennes, durant l'année 2004-2005, en particulier lors du séminaire au Lycée Henri IV organisé par la DGESCO et l'Inspection générale des Lettres, et dans la continuité du *Guide pédagogique pour l'enseignement des langues anciennes* (DGESCO, octobre 2005). Ce guide s'attachait à revisiter la notion d'humanités, dans la perspective de sa mise en œuvre concrète dans les classes, en invitant l'enseignant à repenser l'héritage de la tradition scolaire. À partir de ce document, dont l'usage ne doit pas rester spécialisé aux langues anciennes, il s'agissait pour nous d'ouvrir la réflexion menée dans le domaine de la pédagogie du grec et du latin à l'actualité et aux priorités de l'enseignement des lettres. Les propositions de ce guide, comme les pistes tracées lors de ces journées, s'inscrivent pleinement dans les programmes existants. Elles les accouchent de toutes leurs virtualités, dans le respect des objets d'étude et de la logique des séquences : elles tendent à servir l'esprit dans lequel ces programmes furent conçus.

Il s'agit en effet pour nous de promouvoir activement l'idée et les conditions d'une contribution plus large de notre discipline à la formation de l'élève. Et c'est peut-être moins un renouvellement didactique qu'une reformulation pédagogique et qu'une redéfinition de la discipline qui est nécessaire. L'enseignement linguistique coupé de son substrat culturel et du contact des grands textes "fondateurs" est à la fois sec, rébarbatif et privé de sens ; en retour, la redécouverte d'une culture est inséparable de la familiarisation avec les langues anciennes qui portent ces textes aujourd'hui. Si ces deux approches demeurent indissociables, elles doivent aussi permettre de revisiter les œuvres littéraires de notre temps.

C'est pourquoi, lors de ces journées, tous les recoupements théoriques et pédagogiques (contenus et méthodes), qui sont possibles et nécessaires entre enseignement des lettres et enseignement des langues anciennes, ont été au cœur de nos travaux. Les interventions d'universitaires, de professeurs ou d'inspecteurs, comme celles de Liliane Picciola, de Daniel Nigoul, d'Heinz Wismann, de Pierre Judet de la Combe, de Jean-Christophe Jolivet, de Rémy Poignault, de Monique Bouquet, de Stéphane Ratti, d'Alain Billault, d'Yves Touchefeu, de Patrice Soler et de Roger Fromont, permirent à notre discipline de s'interroger sur elle-même,

dans le respect de sa complexité, tout en s'ouvrant sur la littérature française et en lui rendant ainsi la place qu'elle aurait dû toujours occuper lors de l'étude et l'analyse des textes antiques. Nous leur disons toute notre reconnaissance, car par leurs réflexions exigeantes et leur discours éthique interdisciplinaire, ils ont posé les jalons fondamentaux requis pour un tel projet.

Liliane Picciola montre ici comment le genre tragique et le genre comique ont été reparcourus par les classiques dans leur structure et dans leur fable, puis restitués, dans leur présence même, le poids et le sens de mots comme « triste », « horreur », et « frémir », à l'intérieur du théâtre de Corneille. Rémy Poignault s'interroge sur la réception contemporaine d'Homère, de Virgile et de Sophocle, sur l'apport de l'Antiquité à la littérature moderne et évoque les échos de l'histoire romaine dans la littérature française, ainsi que les diverses représentations de la figure de l'empereur romain : dans le théâtre – Auguste dans *Cinna* de Corneille (1642), Néron dans *Britannicus* de Racine (créé en 1669), Caligula chez Camus (1958), mais aussi Hadrien dans *Mémoires d'Hadrien* (1951) de Marguerite Yourcenar. Jean-Christophe Jolivet pour sa part explore les nouvelles lectures littéraires des œuvres de l'Antiquité, et plus particulièrement la réflexivité ou l'auto-référence chez Virgile et Ovide, mais aussi les schèmes mythologiques et cosmologiques à l'œuvre dans l'*Énéide*. Stéphane Ratti, traitant des racines antiques du genre biographique, se demande si la notion de genre littéraire est bien pertinente pour aborder la littérature antique, lorsque l'on sait que la contamination des genres littéraires semble être une constante dans le domaine latin, au moins depuis Plaute. Monique Bouquet met en lumière les liens étroits entre littérature et oralité, développant plusieurs concepts inhérents à la *uiua uox* des Latins, et faisant relire des auteurs classiques, véritables théoriciens de langue et littérature latines, mais aussi découvrir des commentateurs et grammairiens du IV^e et du V^e siècles. Par les pistes tracées, en fixant les points-clefs des mutations des formes et des contenus, ces interventions nous invitent à regarder, par un effet de miroir, d'un œil neuf les œuvres antiques, dans leur longue généalogie et dans leur incessante postérité, contribuant ainsi à une redéfinition féconde des pratiques littéraires en classe de français, comme de latin et de grec.

Les ateliers pédagogiques réunis lors de chacune de ces journées se plaçaient tous à l'articulation entre enseignement du français et des langues anciennes. Les résultats de ces ateliers, particulièrement éclairants et qui nourriront la relecture en cours des programmes du lycée en langues anciennes, témoignent eux aussi de cette vaste réflexion sur les liens profonds entre la culture antique et la culture moderne, et offrent des prolongements pédagogiques, à la croisée des études littéraires, linguistiques, iconographiques, historiques et anthropologiques. L'Antiquité était en effet interdisciplinaire en elle-même, et étudier les textes antiques implique nécessairement de se situer à la croisée des chemins du savoir.

A chaque étape se retrouve le même souci de penser ensemble l'étude des langues anciennes

et celle du français, d'installer ces disciplines, avec leur diversité et leur spécificité, au cœur d'un même objet et d'un même enjeu : faire de la découverte et de l'apprentissage des langues et de la culture antiques un moyen majeur de formation intellectuelle et sensible de l'élève ; en un mot, lui donner la vivante conscience de cette culture bicéphale qui est aujourd'hui et ineffaçablement la nôtre, et qui dans son odyssée comme dans ses manifestations présentes ne cesse de nourrir notre réflexion.

Pascal Charvet

Inspecteur général de l'Éducation nationale

I - L'histoire romaine revisitée par la littérature française

L'*imitatio* a été une pratique fondamentale de la littérature latine. Quintilien, dans son *Institution oratoire* X, 2, 1-2, en fait le second élément de la réussite : *Neque enim dubitari potest quin artis pars magna contineatur imitatione. Nam ut inuenire primum fuit estque praecipuum, sic ea quae bene inuenta sunt utile sequi. Atque omnis uitae ratio sic constat, ut, quae probamus in aliis, facere ipsi uelimus* (« Et de fait, il n'est pas douteux que l'art ne consiste en grande partie dans l'imitation. En effet, si la première chose et la principale a été et reste l'invention, il n'en est pas moins utile de se modeler sur ce qui a été inventé avec succès. Et c'est une règle générale de la vie que de vouloir faire nous-mêmes ce que nous approuvons chez les autres », traduction de Jean COUSIN, Les Belles Lettres). Et le maître de rhétorique de donner des conseils pour un bon usage de l'*imitatio*, qui soit créatrice. Pour ne citer qu'un exemple, dans sa thèse *Alter ab illo*, Andrée Thill a bien mis en lumière comment la poésie latine de l'époque augustéenne s'est construite à partir des prédécesseurs, principalement alexandrins. Cette *imitatio* est une *aemulatio* : nourri de la lecture des maîtres que l'on admire, on essaie de rivaliser avec eux, l'écriture étant conçue dans une dimension agonale : il s'agit d'une « lutte pour la beauté ».

C'est une problématique antique qui, après une querelle des Anciens et des Modernes souvent renouvelée depuis le XVII^e siècle, ne saurait être appliquée telle quelle à la littérature française, même si Racine dans sa préface de *Britannicus* affirme haut et fort devant ses détracteurs : « Mais que dirait cependant le petit nombre de gens sages auxquels je m'efforce de plaire ? De quel front oserais-je me montrer, pour ainsi dire, aux yeux de ces grands Hommes de l'antiquité que j'ai choisis pour modèles ? Car, pour me servir de la pensée d'un Ancien, voilà les véritables spectateurs que nous devons nous proposer, et nous devons sans cesse nous demander : “Que diraient Homère et Virgile s'ils lisaient ces vers ? Que dirait Sophocle s'il voyait représenter cette scène ?” »

Nous déplacerons volontiers le point de vue en mettant sous le boisseau la notion de modèle : qu'ont à nous dire aujourd'hui Homère, Virgile et Sophocle ? Ou, plus exactement, en quoi l'Antiquité peut-elle nourrir la littérature moderne ?

L'écriture est fondamentalement réécriture, et la littérature est en grande part un immense palimpseste. Pour le dire avec les mots de Gérard Genette, il convient d'étudier le texte dans sa « transtextualité », c'est-à-dire dans « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ».

L'Antiquité grecque et romaine fournit une source d'inspiration à l'art et à la littérature, avec plus ou moins de vitalité selon les époques et les auteurs. Les Goncourt ont eu beau prétendre dans *Idées et sensations* que l'Antiquité « a peut-être été faite pour être le pain des professeurs » et Apollinaire proclamer dans « Zone » « Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine », les Grecs et les Romains sont encore parmi nous, fort heureusement : il suffit de lire Pascal Quignard. Si une partie de la modernité tend à se détacher de la référence antique, croyant y gagner son autonomie et son identité, il en est une autre qui se construit dans une réflexion à partir de la tradition, dans une écriture originale qui puise des thèmes, voire parfois des formes à l'antique, mais en les renouvelant. L'antique n'est plus un modèle, mais un langage, un système de signes, qui, loin d'être morts, sont vecteurs de sens.

Je m'en tiendrai au domaine latin et à un secteur peut-être moins attendu, celui de l'histoire. On pense, en effet, d'emblée à la mythologie quand on évoque la rémanence de l'Antiquité, à Médée, Antigone, Électre, Ulysse... Je n'aborderai pas ces rives plus connues, non que je considère que le latiniste n'y ait pas sa place : Sénèque, Ovide, Stace et d'autres auteurs latins aussi bien que les Grecs ont été les passeurs de ces mythes ; mais il faut bien opérer des choix, et les Romains étant réputés pour s'être forgé une mythologie historique, je voudrais évoquer devant vous les échos de l'histoire romaine dans la littérature française (ce qu'on pourrait peut-être appeler le mythe de l'histoire romaine), en m'en tenant à des textes assez répandus. Mes propos auront donc l'allure d'un panorama, dans lequel je privilégierai plusieurs œuvres à titre d'exemples d'intertextualité.

Quelles figures, quels épisodes de l'histoire romaine sont retenus ? Quelles raisons peut-on trouver à ces choix ? De quelles significations investit-on ces images antiques ? Quelles sont les modalités de la réécriture des sources antiques ? Voilà quelques questions qu'on peut poser à ces textes. Il ne s'agit pas, bien sûr, de se limiter à la quête stérile de sources que l'on juxtaposerait à l'œuvre moderne, mais bien plutôt de repérer comment les sources sont traduites, adaptées, commentées, combinées, synthétisées, élaguées, greffées ou amplifiées, ce qui peut donner lieu à des études microtextuelles intéressantes appelant à une osmose entre les cours de langues anciennes et les cours de français. Mais il s'agira aussi d'engager une réflexion, à partir de ces œuvres, sur la relativité des représentations. S'il est facilement admis qu'une figure mythologique soit d'une extrême plasticité et puisse être porteuse de significations multiples selon les auteurs et les époques, on est peut-être moins disposé à admettre qu'un personnage historique puisse se révéler tout aussi polysémique.

Je voudrais suivre ici quelques fils conducteurs. Je choisirai tout d'abord la guerre civile qui assura la victoire de César sur Pompée ; mon choix s'explique, outre l'intérêt intrinsèque du sujet, par le fait que la défaite de Pompée est au cœur de trois textes modernes très différents

par leurs genres littéraires ou leurs enjeux esthétiques et idéologiques, et par leur vision de cet épisode de l'histoire romaine : *Pompée*, tragédie de Corneille créée en 1643-1644, *La Guerre civile* de Montherlant, pièce créée en 1965, et enfin un nouveau roman, *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon, paru en 1969.

L'autre fil conducteur que je prendrai concernera diverses représentations de la figure de l'empereur romain : dans le théâtre – Auguste dans *Cinna* du même Corneille (1642), Néron dans *Britannicus* de Racine (créé en 1669), Caligula chez Camus (1958), mais aussi dans ce que, faute de meilleur terme, Marguerite Yourcenar consent à peine à appeler « roman historique », Hadrien dans *Mémoires d'Hadrien* (1951). L'étendue de ce tour d'horizon me conduira bien évidemment à donner arbitrairement un éclairage sur tel point plutôt que sur tel autre.

Corneille est une mine véritable pour l'étude de la rémanence de l'Antiquité, lui qui a emprunté nombre de ses sujets à l'histoire de Rome : Rome royale avec *Horace*, Rome de la république au temps de Scipion l'Africain avec *Sophonisbe*, ou confins de la Rome du second siècle av. J.-C. avec *Nicomède*, Rome de la république troublée par les guerres civiles avec *Sertorius* ou *Pompée*, Rome de l'empire naissant avec *Cinna*, de l'empire en proie aux guerres civiles avec *Othon*, de l'empire flavien avec *Tite et Bérénice*, ou Rome des débuts du christianisme avec *Polyeucte*, ou de la fin du IV^e siècle avec *Pulchérie*. Mais étudie-t-on dans le secondaire Corneille plus que Tite-Live ou Tacite ? Je crains de paraître ridicule ou provocateur en tentant de demander au vieux Corneille d'épauler l'étude des langues anciennes. C'est pourquoi j'insisterai davantage sur la littérature du XX^e siècle, quoique je ne sois pas sûr que Claude Simon soit d'accès plus facile que Corneille.

Regardons un instant le *Pompée* de Corneille : le poète présente lui-même ses sources dans un avant-propos « Au lecteur » et dans l'« Examen » de sa pièce : les « Livres entiers de presque tous ceux qui ont écrit l'Histoire Romaine », mais surtout Lucain dont il est dit : sa « lecture m'a rendu si amoureux de la force de ses pensées et de la majesté de son raisonnement, qu'afin d'en enrichir notre langue, j'ai fait cet effort pour réduire en Poème Dramatique ce qu'il a traité en Épique ». Dans les premières éditions de la pièce, Corneille avait d'ailleurs pris soin de citer les vers de Lucain qui l'avaient directement inspiré ; l'édition de Georges Couton reproduit ces vers, ce qui laisserait le loisir d'examiner de près la réécriture de ces fragments épiques dans la tragédie. Et Corneille va plus loin que des emprunts ponctuels : dans l'« Examen » de la pièce (p. 1077), il attribue l'élévation du style de cette tragédie à l'imitation de Lucain : « j'ai tâché [...] à entrer si bien dans sa manière de former ses pensées et de s'expliquer, que ce qu'il m'a fallu y joindre du mien sentît son Génie, et ne fût pas

indigne d'être pris pour un larcin que je lui eusse fait ». Corneille cite aussi Velleius Paterculus pour ses portraits de Pompée et de César, mais il mentionne encore César, bien sûr, et Plutarque puisque aussi bien on ne peut dissocier le latin du grec. On pourrait se livrer au petit jeu de l'étude de l'intégration de ces sources, de l'écart entre la tragédie et ce qu'on appellerait avec des guillemets « la réalité historique ». Mais Corneille nous avertit : « À bien considérer cette Pièce, je ne crois pas qu'il y en ait sur le Théâtre, où l'Histoire soit plus conservée, et plus falsifiée tout ensemble. Elle est si connue, que je n'ai osé en changer les événements, mais il s'y en trouvera peu qui soient arrivés comme je les fais arriver » (ibid., p. 1074-5). Ce qui m'importe plus ici, c'est le sens de ce recours à Pompée. Le théâtre de Corneille est une réflexion sur l'Histoire : Rome incarne aux yeux de l'écrivain la prééminence de la vertu sur le sentiment. Ptolémée – qui n'est pas Romain ! – se trouve confronté, lorsque Pompée débarque en Égypte après Pharsale, à un problème gênant pour un roi mal assuré : que faire du général romain vaincu ? L'accueillir ? L'éliminer pour se concilier César ? Rester neutre ? On sait que c'est la solution de l'élimination qui prévaudra, Ptolémée mettant le pragmatisme au-dessus de la morale. Ptolémée illustre ainsi, selon les mots mêmes de Serge Doubrovsky, « la détérioration du pouvoir qui résulte de la dégradation des âmes » et il peut ainsi – sans qu'il faille opérer une réduction historiciste – renvoyer à la personnalité contemporaine du roi de France Louis XIII considéré comme victime de son ministre Richelieu. Jules César se voudrait magnanime dans sa victoire, mais Cornélie, la veuve de Pompée, refuse de se soumettre à lui. Cornélie, bien qu'elle fasse preuve d'une certaine noblesse d'âme, ne dompte pas sa haine de César et reste ancrée dans les valeurs du sentiment : elle place la « perte » de l'être cher – Pompée – au-dessus de la valeur de l'État. César n'est pas davantage un héros romain, lui qui pardonne seulement parce que son ennemi est mort. Sa clémence est « suspecte ». Il n'obéit pas à l'élan de la générosité, mais à un vil calcul et en cela il est tout aussi esclave que Ptolémée ; selon les termes de Serge Doubrovsky encore, « au lieu que la vraie générosité est rapport de soi à soi et possession de l'homme par lui-même, le “calcul” est assujettissement à autrui » (p. 280). D'ailleurs, César se met par amour au service de Cléopâtre et irait jusqu'à l'imposer comme reine à Rome : « Rome n'ayant plus lors d'ennemis à me faire / Par impuissance enfin prendra soin de me plaire, / Et vos yeux la verront par un superbe accueil / Immoler à vos pieds sa haine et son orgueil » (IV, sc. 3, v. 1317-1320). Pompée expose ainsi avant tout la dégénérescence du pouvoir et l'impossibilité pour les personnages d'atteindre la dimension héroïque.

Si Pompée est absent de la tragédie de Corneille qui porte son nom, César n'apparaît pas sur scène dans *La Guerre civile* de Montherlant, où l'action se situe à une époque antérieure, au moment de Dyrrachium, alors que César essaie d'établir le blocus de cette ville d'Épire où

les Pompéiens sont réfugiés et d'où ils parviendront à partir pour la Thessalie et Pharsale. La pièce de Montherlant se déroule en trois actes portant des titres évocateurs en latin parfois macaronique : Mors et fricum pour l'acte I, qui se situe dans le camp de César et montre certains officiers de César – Laetorius et Fannius – s'appêtant à le trahir, l'un par dépit, l'autre par cupidité ; le second acte, dans le camp de Pompée, s'intitule *Castra Tristitiae* et le troisième, après que les troupes de Pompée furent parvenues à forcer le dispositif de César et effectuer leur repli : *Perdita tempora*. Dans les notes dont Montherlant fait suivre l'œuvre, les titres des deux derniers actes sont commentés, car l'auteur est soucieux de montrer son rapport à l'histoire et aux textes antiques. Il s'explique, d'ailleurs, de manière précise sur ses emprunts aux sources antiques et modernes (César, Plutarque, Cicéron, mais aussi Dion Cassius, Appien, Velleius Paterculus), s'appuyant sur l'ouvrage de Paul Jal paru en 1963, *La Guerre civile à Rome*. On trouvera une étude détaillée du traitement de certaines de ces sources dans l'ouvrage de Pierre Duroisin, *Montherlant et l'Antiquité*, Les Belles Lettres, 1987, sources dont Pierre Duroisin a pu montrer par quelle médiation Montherlant les a utilisées : « le texte de *La Guerre civile* n'aurait pas été tout à fait ce qu'il est s'il n'y avait eu cet emprunt à Plutarque via [Paul Jal], comme il n'aurait pas été ce qu'il est sans le *Plutarque* de Dacier, le *César* de Pierre Fabre ou le *Cicéron* d'Édouard Bailly » (op. cit., p. 239).

C'est une sorte de monde en décomposition qui est présenté dans la pièce de Montherlant. Des individus sans convictions passent dans le camp adverse pour des motifs sordides et n'hésitent pas à tuer ou faire tuer leurs anciens camarades pour servir leurs intérêts. Ainsi Laetorius, avatar de Labiénus, dont la première apparition sur scène le montre manipulant les soldats, qu'il méprise. La veulerie, l'appât du gain, la mesquinerie, la cruauté occupent toute leur place. Face à cela existent des êtres de conviction, comme le césarien Acilius, qui voit César comme une sorte de bienfaiteur de l'humanité et espère beaucoup pour les pauvres dans une politique de redistribution des terres : Montherlant dit de lui que c'est « un “pur” de gauche » (p. 1309). Dans le camp opposé se dresse une figure tragique, Caton, qui sait que « [t]ous ceux qui espèrent quelque chose vont à l'homme d'en face » (p. 1271), car César incarne l'avenir, mais qui reste fidèle à un Pompée qu'il n'estime guère et sert une cause qu'il sait perdue ; il craint, en outre, que si Pompée était vainqueur, il ne soit guère respectueux de la république : ce pessimisme de Caton est aussi celui de Cicéron, quand, dans sa correspondance, il écrit : « Le pouvoir absolu, voilà ce que [César et Pompée] recherchent, sans jamais rien faire qui rende notre cité heureuse et respectée » (Ad Att., VIII, 11, 2). La position de Caton est désespérée, lui qui dit : « Je voudrais qu'il y eût des dieux, pour pouvoir croire que notre cause est juste, sans avoir besoin des rêves » et ajoute : « Je ne connais d'autres rêves que les cauchemars ; pourtant les vaines figures de mes nuits sont moins terribles que mes pensées du jour » (p. 1278). Pompée n'est pas sans grandeur – c'est le moins qu'on attend de Magnus, ne

fût-il que « l'ombre d'un grand nom ». S'il a risqué, en Italie, de donner l'impression de fuir devant César, c'était, nous dit-il, pour ne pas porter la guerre civile sur la terre de la patrie. Mais après son succès de Dyrrachium il refuse de pousser plus avant la bataille alors que son entourage l'y incite vivement : il apparaît comme manquant de résolution. Et c'est dans sa propre faiblesse qu'il atteint une grandeur tragique : il a conscience de la supériorité de César et sait que le succès qu'il vient de remporter ne signifie rien : « C'est une Victoire morte que j'ai dans les mains » (p. 1296). Lui, qu'on a accusé de vanité, doute de sa gloire : « Quelquefois, la nuit, j'entends des voix qui me crient : "Faux grand homme ! Faux grand homme !" Il y a des moments où je me dis : "Mes triomphes, est-ce que c'est un rêve ? Est-ce que cela a réellement existé ?" » (p. 1296) et il adresse cette prière pathétique : « Dieux qui m'avez trahi et que j'implore encore, donnez-moi le courage de me tenir droit jusqu'au bout, quand je sais ce qu'il y a au bout ! » (p. 1297). Dans la scène 8 de l'acte III, Pompée atteint une autre forme de grandeur, pour ainsi dire cornélienne – car elle est dépassement –, quand il résiste à l'esprit de vengeance alors qu'Acilius, qu'il hait, est tombé entre ses mains : au lieu de le supplicier, ce qui semble son premier mouvement, il lui donne la liberté tout en lui disant qu'il espère qu'il aura l'occasion de le tuer en face à face dans une bataille. S'il agit ainsi, c'est parce que c'est pour lui la voie la plus ardue : « J'ai fait ce qui m'était le plus difficile » (p. 1306). Il y a chez Pompée « retour de sa grandeur d'âme » (p. 1310). Cette reprise de soi est un trait de l'être humain particulièrement apprécié de Montherlant, qui commente ainsi : « Elle concrétisait le mouvement qui déclenche soudain chez ces hommes, alors qu'ils sont plongés dans leurs horreurs, une réaction imprévue de noblesse et de générosité : nous revenons à la chevalerie des Romains » (p. 1311). Ainsi, même si le thème de la guerre civile a l'une de ses sources, son déclenchement, dans les événements parisiens, Montherlant recherche l'atemporel plutôt que l'inscription dans le présent ; il retient la peinture des caractères : « Le tragique dans mon théâtre est bien moins un tragique de situations qu'un tragique provenant de ce qu'un être contient en lui-même. Mes héros sont presque tous des hommes, des femmes qui ont été forts, et qui deviennent faibles, ou qui se croient forts, et se révèlent faibles » (p. 1308). Les Romains ont valeur emblématique. Avec eux on atteint, selon Montherlant, à l'universalité : « Les Romains ont déployé en vivant un large éventail, qui va de l'art de jouir à l'art de mourir, avec entre les deux le courage, la gravité, l'infamie et la tristesse. C'est pourquoi leur histoire est un microcosme de toute l'Histoire : si on connaît bien l'histoire romaine, il n'est pas indispensable de connaître l'histoire du monde ; tout ce qui est opus romanum est opus humanum, tout ce qui est œuvre romaine est œuvre humaine » (p. 1311).

Les trois siècles qui s'étendent entre Montherlant et Corneille semblent une distance moins

infranchissable que les cinq ans qui séparent *la Guerre civile* de Montherlant de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon, publié en 1969. Le récit, très déroutant, est constitué de l'entrecroisement complexe de textes fragmentaires aux phrases longues et peu ponctuées. Se trouvent ainsi mêlés, entre autres, le récit de la quête – par un couple de touristes – du champ de bataille de Pharsale en Thessalie, des descriptions de tableaux, de photographies, de fresques ou bas-reliefs, de scènes érotiques, le récit d'une retraite militaire, etc., à moins qu'il ne s'agisse d'une même fresque, d'une même scène érotique réitérées par l'écriture. Ce n'est qu'in fine que sont fournis des éléments permettant une ébauche de cohérence, car la description du cadre dans lequel se trouve l'écrivain devant une feuille blanche permet d'expliquer certaines images du récit ; de même que la construction circulaire du livre – la fin reprenant mot à mot le début – nous laisse entrevoir que nous avons pénétré dans le laboratoire de l'écriture.

Différents degrés de réalité, différents strates du temps, différents lieux sont donc mis à plat. Que peut alors signifier la bataille de Pharsale pour l'écrivain ? Ni plus ni moins que ce qui l'entoure. Des billets de banque sont disposés sur le bureau de O. ; et en filigrane, on peut y voir « dans l'épaisseur du papier la tête de Jules César et le profil d'un soldat romain casqué, l'un à gauche, l'autre à droite, dans deux cartouches ménagés à cet effet ». Cela même pourrait être une raison suffisante pour expliquer l'intérêt porté à Jules César. Mais il y a plus : le sujet de l'ouvrage ne porte pas sur la personnalité de tel ou tel acteur de la guerre civile, comme dans les œuvres que nous venons de parcourir, il ne concerne pas davantage une réflexion sur la guerre civile, mais il s'agit simplement d'une bataille, de la bataille de Pharsale, et on peut faire confiance là, dans une certaine mesure, au titre du roman. Mais dans la bataille de Pharsale, ce qui intéresse l'auteur, c'est surtout la poursuite des Pompéiens par les troupes de César, la charge de cavalerie, la mort de Crastinus victime d'un coup de glaive dont la pointe traversa la bouche du centurion pour ressortir par la nuque si l'on en croit Plutarque (Pompée, 71, 4). Mais sur cette bataille viennent aussi se greffer des souvenirs, des images. Le cadre de la pièce où se trouve l'auteur-narrateur met en branle son psychisme, les objets déclenchant en quelque sorte la subjectivité. À la description se mêlent réminiscences et fantasmes. Les scènes de guerre et de chevauchées de cuirassiers – sans qu'il s'agisse de réduire le littéraire au biographique – ont sans doute à voir avec la mort du père de l'auteur au cours de la première guerre mondiale et avec la propre expérience que Claude Simon a eue de la seconde guerre mondiale où, dragon, il devait affronter à cheval les blindés allemands.

Mais il y a plus au cœur de l'ouvrage et qui en constitue le foyer : c'est le souvenir lancinant d'une version latine. Certes on trouvera dans le texte des échos de Plutarque, de Lucain, de Tite-Live et même d'Apulée, mais ce sont des extraits du livre III du *De bello civili* de Jules César, pris dans les paragraphes 88 à 99, qui ponctuent le roman. C'est, à un premier niveau,

le niveau diégétique, le souvenir de cette version qui entraîne un personnage sur le terrain dans le désir de retrouver le site de la bataille pour essayer sans doute d'établir un contact matériel, tangible, entre la culture scolaire et le monde concret, mais avec imbrication d'un souvenir militaire personnel : « tu crois qu'il y a quelque chose à voir ? / non dis-je Probablement des collines comme d'autres collines et une rivière comme d'autres rivières J'ai failli aussi crever dans un endroit où il n'y avait que des collines et une rivière comme partout ailleurs C'est toujours comme ça Mais c'est à cause de cette version / quelle version ? / je ne savais même pas que c'était par ici J'étais tellement cancre que... Mais si ça t'embête / il fit un geste insouciant de la main On est en vacances on est venus pour se balader pas pour faire des moyennes non ? » (p. 31).

Le professeur de Lettres classiques ne se méfia jamais assez des conséquences du choix de ses sujets de version... Tout l'ouvrage peut apparaître comme la réécriture du texte de César et semble découler de ce qu'on pourrait appeler le traumatisme de la version latine : « Versions latines dont j'ânonnais le mot à mot comme une écœurante bouillie jusqu'à ce que de guerre lasse il [l'adulte] finisse par me prendre le livre des mains et traduire lui même / César la Guerre des Gaules la Guerre civile s'enfonçant dans la bouche ouverte clouant la langue de ce. Latin langue morte » (p. 17-18). Langue morte ?, c'est à voir, si le texte de César est bien le foyer générateur du texte de Claude Simon. Tout se passe comme si cette langue clouée constituait une mise en branle de l'imaginaire et de l'écriture.

Certes le « cancre » ne parvient pas à débrouiller seul le sens :

Regard me dévisageant derrière les lunettes d'un air las vaincu d'avance Je m'asseyais, posais le livre ouvert sur les papiers. "Je t'écoute". Je me raclais la gorge :

"dextrum cornu ejus rivus quidam impeditis ripis muniebat "

Je m'arrêtais alors ?

"rivus : une rivière

impeditis ripis : aux bords obstacles

des bords obstacles qu'est-ce que ça veut dire explique-moi"

je me taisais

"tu pourrais peut-être te donner la peine de chercher plus loin que le premier mot que tu trouves dans le dictionnaire combien de temps as-tu passé à préparer cette version ?"

je me taisais

"bon très bien impeditis ripis : aux rives escarpées ça ne te semble pas mieux ?

si"

il attendit un moment me regardant je ne levais pas les yeux de ma page de brouillon A la fin il dit "Très bien continue

muniebat : abritait"

il se mit à rire "Abrétait tu as déjà vu quelqu'un s'abriter dans un ruisseau est-ce qu'il s'agit de Jules César ou de Gribouille"

je tenais ma tête toujours baissée
il rejeta la fumée de sa cigarette en soufflant entre ses lèvres rapprochées "Allons courage
dextrum cornu : la corne droite
la corne ?"
j'attendais
de nouveau il fit entendre le même bruit en rejetant sa fumée "Et après ?
ejus : de lui
alors ?"
je me taisais
"et quidam ?
quidam ?
où est-il passé ?"
je me taisais
"bon si ton professeur te demande le mot à mot tu te débrouilleras tu lui expliqueras que le
quidam est tombé dans la rivière aux bords obstacles c'était sans doute un jockey qu'en
penses-tu ?"
je regardais toujours ma page de brouillon
"allons finissons-en sans ça c'est à neuf heures que nous allons dîner tu pourrais
quelquefois penser au chagrin que tu fais à ta mère écris Une rivière aux rives escarpées
protégeait son aile droite (p. 51-53)".

Beaucoup se reconnaîtront sans doute dans cette exaspération du professeur, mais là n'est pas la question. Au non-sens est opposé le sens ; là les latinistes que nous sommes se rangent à l'avis de l'adulte, garant de la bonne traduction. Plus loin le déchiffrement de l'élève est plus acceptable :

La voix de O. hésite. Elle s'interrompt presque entre chaque mot et O. jette alors un regard rapide sur le visage maigre dont il ne peut voir les yeux cachés par un reflet sur les lunettes. O. dit : noster equitatus – notre cavalerie – non tulit – ne supporta pas, ne soutint pas – impetuum quorum – le choc desquels. A ce moment O. s'arrête et regarde de nouveau le visage maigre. La main qui tient le petit cigare s'élève jusqu'à la bouche. Dans la pénombre l'extrémité du cigare s'avive de rouge. En même temps qu'elle rejette la fumée la bouche dit : Continue. O. baisse à nouveau les yeux sur son cahier et dit : sed – mais – motus loco – partant, s'en allant de l'endroit – cessit – elle recula – paulum – peu à peu. O. se tait. Dans un nouveau nuage de fumée la voix dit : Eh bien tu vois que quand tu veux bien faire un effort ce n'est pas si difficile. Maintenant si tu essayais de dire ça autrement qu'en petit nègre ? (p. 220-221)

Il s'agit de BC III, 93, 4, avec quelques modifications dans l'ordre des syntagmes destinées à permettre un parallèle plus évident avec la structure de la phrase française. C'est la traduction du relatif de liaison qui entraîne le jugement sévère de l'adulte : « petit nègre ». Mais tout se passe comme si l'écrivain obéissait à cette injonction en rédigeant cet ouvrage, *La Bataille de*

Pharsale, qui serait comme l'inscription du texte de César dans la vie de l'auteur : non pas une belle et fidèle traduction dans le genre de ce qu'en langage scolaire on appelait « traduction définitive », mais une tentative de reviviscence du texte en l'intégrant à sa propre vie, en le faisant revivre de tous les échos de son imaginaire. D'ailleurs, le texte même de César n'est donné dans l'ensemble de l'ouvrage que de manière fragmentaire et dans un ordre qui n'est pas celui des paragraphes originels : il est tout aussi déconstruit que l'ensemble du roman de Claude Simon. De même il faut bien convenir que souvent le style du romancier, par ses ruptures syntaxiques, ne diffère guère que par son caractère délibéré de ce qu'on peut trouver de pire comme « petit nègre » dans les devoirs de version latine. Ainsi de ce compte rendu de l'incident qui faillit coûter la vie au personnage : « je ne me souciais même plus des balles peut-être avaient-ils cessé de tirer peut-être continuaient-ils moments où on s'en fout moments où on se fout de tout et même pas s'en foutre rien d'autre que le raffut du sang les tempes dans un étai toutes les tripes remontées dans la gorge prêtes à sortir tuez-moi ne me tuez pas qu'est-ce que ça peut me je ne savais pas que la mort très bien va chercher la police amener tout l'immeuble je frappai encore je donnai même un coup de pied dans le bas de la porte quelque chose se cassa sur le côté de mon poing à l'intérieur oreille qui peut voir [...] » (p. 86). L'éclatement du moi, voire la confusion des sujets, sont à l'image du pire style de version latine. Dans la vie aussi surgit le non-sens.

Tout semble se décomposer, y compris la langue. Le lieu cité dans les guides est mathématiquement identifié : « Pharsale se trouve à peu près à mi-chemin entre Salonique et Athènes, exactement à 47, 5 km de Larissa, au nord, et à 66, 5 km de Lamia, au sud » (p. 243). Mais la quête du champ de bataille de Pharsale paraît vaine, les autochtones ne sachant au juste où se trouve le site, confondant Pharsale et Cynocéphales ; le sort veut, en effet, que ces lieux homéotéleutes soient aussi géographiquement proches. Les autochtones ignorent tout autant qui est Jules César (p. 35 ; 56 ; 218). Les noms ne sont pas des garants sûrs : on ne rencontre le nom de Pharsale que sur des objets de la trivialité moderne – un panneau indicateur (p. 32 ; 186), un bus disloqué. Et, sans doute dans les environs du site de la bataille, les voyageurs ne voient plus que la carcasse rouillée d'une machine agricole Mac Cormick, dont on doit reconstituer le nom avec une méthode qui relève presque de l'épigraphie, car il faut combler les lacunes causées par le passage du temps : ne subsistent, en effet, que les lettres M C O R I C K.

Tout se délite à l'image de ce bas-relief, où l'on devine encore un couple :

Les deux corps sont toujours aussi immobiles que de la pierre. Leur couleur grisâtre ne les distingue pas de l'espace grisâtre, lui aussi pétrifié, dans lequel ils sont sculptés. Une ombre légère, d'un gris à peine plus foncé, court sous le ventre, la poitrine et le dessous des cuisses de l'homme. Sur les courbes que dessinent ses fesses, son dos, ses épaules, la

lumière accroche des touches blanchâtres dans lesquelles quelques accents taillés par le ciseau modèlent les muscles. De temps à autre une pellicule de marbre, une joue, une saillie, parfois une épaule, un coude, plus rarement un membre tout entier, s'effrite et tombe en poussière. Toutefois les contours des corps restent toujours lisibles. (p. 266-7).

Couchés à plat sur le sol parmi les fûts de colonnes brisés et les fragments d'architrave, les deux silhouettes enlacées aux entrailles de pierre semblent s'enfoncer dans les entrailles grisâtres et compliquées de la pierre, du temps, où seule la rumeur silencieuse de leur sang, l'imperceptible frémissement de leurs respirations, la trace minérale de leurs formes, rappellent leur existence (p. 268).

L'objet, fût-il de marbre, est évanescant ; mais, comme pour le texte de César, le romancier redonne vie à ce couple quand il en expose à maintes reprises les ébats – ou les ébats d'un couple analogue –, qu'il entrelace avec les fragments du récit de la bataille en jouant sur les connotations sexuelles du glaive et de la lance et sur un rapprochement intertextuel avec le passage des Métamorphoses d'Apulée où Lucius raconte comment, transformé en âne, il a dû satisfaire la passion qu'il inspirait à une dame, la citation n'étant pas donnée dans une langue qui brave l'honnêteté, mais bel et bien en traduction française (p. 92-93, Mét., X, 22).

Latin, langue morte ? oui et non. Le texte de César n'est pas plus inconsistant que le marbre qui s'effrite, que les objets qui entourent l'auteur-narrateur, ni que ses fantasmes. Tout semble se situer au même niveau d'existence, celui d'une conscience, mais d'une conscience fragmentée, compte tenu des « multitudes des points d'observation, des reflets, des images virtuelles et des déformations » (p. 186). L'image par laquelle se termine le chapitre II rend bien compte de cette équivalence : « on doit se figurer l'ensemble du système comme un mobile se déformant sans cesse autour de quelques rares points fixes, par exemple l'intersection de la droite OO' et du trajet suivi par le pigeon dans son vol, ou encore celle des itinéraires de deux voyages, ou encore le nom PHARSALE figurant également dans un recueil scolaire de textes latins et sur un panneau indicateur au bord d'une route de Thessalie » (p. 186). Si l'adéquation du texte et du lieu est impossible, il n'y a plus de place que pour la fulgurance de rapprochements mentaux éphémères.

On aura compris qu'un même événement tiré de l'histoire romaine revêt un sens tout à fait particulier en fonction des auteurs qui s'en inspirent : il ne s'agit pas de ressusciter un instant unique du passé dont on retrouverait le sens unique, ce qui mènerait à l'impasse de la momification du passé, mais bien de faire œuvre personnelle à partir d'un corpus textuel qu'on sélectionne, adapte, réécrit et qui sert de départ à une vision particulière. Corneille retient la tragédie du pouvoir et l'impossible accomplissement héroïque dans l'épisode de la fin de Pompée. Montherlant cherche dans la guerre civile des sursauts de grandeur humaine

dans un univers d'intérêts personnels. Et Claude Simon dans une mise en abyme de l'épreuve de version latine qu'il conjure par le roman, en déconstruisant le texte de César et en l'amalgamant à la fantasmagorie de l'imaginaire comme à des fragments de réalité, en fait l'un des creusets de l'écriture romanesque.

Je voudrais maintenant évoquer la rémanence de plusieurs empereurs romains pour dégager non plus la diversité des lectures-réécritures d'un même épisode, mais pour m'interroger sur la signification du choix de telle ou telle figure.

Revenons encore brièvement à Corneille avec *Cinna* (1642), que l'on pourra mettre en rapport avec un passage du *De clementia* de Sénèque (I, 9) que l'auteur cite en latin dans sa préface avec un passage des *Essais* de Montaigne qui en constitue comme la traduction. Mais Corneille a aussi puisé dans Dion Cassius (l. 47 pour les proscriptions ; l. 52 pour la délibération entre Octave, Agrippa et Mécène sur la question de l'éventuelle déposition du pouvoir ; l. 55 pour la conjuration de Cinna). Appien a aussi été utilisé. L'empereur romain est las : il est comme blasé par le pouvoir : « Cet empire absolu sur la Terre et sur l'Onde, / Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le Monde [...] / N'est que de ces beautés dont l'éclat éblouit, / Et qu'on cesse d'aimer sitôt qu'on en jouit » (II, 1, v. 357-8). L'héroïsme, comme le montre Serge Doubrovsky que je suis encore ici, ne peut se concevoir dans la « possession absolue » et le repos ; il lui faut un dépassement perpétuel. Auguste en accordant son pardon aux conjurés va opérer une reconquête de soi. Il n'oublie pas qu'il a été l'Octave des proscriptions, mais il rejette et désavoue cet assassin qu'il a été ; il est tenté par la mort, ballotté par le doute et l'incertitude, et Livie lui ouvre la voie de l'héroïsme en lui montrant la grandeur de la maîtrise de soi, même si pour elle c'est avant tout un calcul : « C'est régner sur vous-même, et par un noble choix / Pratiquer la vertu la plus digne des Rois » (IV, 3, v. 1243-4). Le héros s'accomplit dans l'effort sur soi-même : « Je suis maître de moi comme de l'Univers. / Je le suis, je veux l'être. [...] » (v. 1696-7) : l'héroïsme n'est pas spontané, c'est un acte de volonté : il faut combattre contre bien des sentiments pour accéder à soi. Comme l'écrit encore Serge Doubrovsky (op. cit., p. 206), « arme politique destinée à vaincre Cinna, [la solution de la clémence] constitue en même temps une épreuve éthique par laquelle Auguste se vaincra et, par là, restera digne (ce qui est l'essentiel) de demeurer sur le trône et d'assurer la continuité de l'État monarchique ». L'Auguste de Corneille incarne donc le dépassement des sentiments non nobles, la reconquête de soi. On pense au Pompée de Montherlant, mais chez ce dernier, le retour de la grandeur d'âme n'est qu'éphémère.

Racine va chercher parmi les successeurs d'Auguste un empereur qui est comme sa figure

antithétique, puisque Néron sacrifie justice, honneur, voire humanité élémentaire à ses passions. On sait que si *Cinna* présente la re-naissance d'un héros, *Britannicus* nous offre « un monstre naissant » (Préface). L'empereur romain apparaît alors comme celui qui profite de la puissance que lui confère sa fonction pour assouvir ses désirs au mépris d'autrui, et nous sommes loin de la tragédie politique. Je passerai vite sur ce texte bien connu, pour n'évoquer que quelques rapports d'intertextualité et quelques suggestions de mise en parallèle de l'œuvre de Racine avec un autre grand et bel ouvrage, les *Annales* de Tacite, puisque c'est essentiellement sur cet historien que Racine s'appuie contre ses détracteurs dans les deux préfaces de la pièce : « À la vérité, j'avais travaillé sur des modèles qui m'avaient extrêmement soutenu dans la peinture que je voulais faire de la cour d'Agrippine et de Néron. J'avais copié mes personnages d'après le plus grand peintre de l'Antiquité, je veux dire d'après Tacite. Et j'étais alors si rempli de la lecture de cet excellent historien, qu'il n'y a presque pas un trait éclatant dans ma tragédie dont il ne m'ait donné l'idée. J'avais voulu mettre dans ce recueil un extrait des plus beaux endroits que j'ai tâché d'imiter. Mais j'ai trouvé que cet extrait tiendrait presque autant de place que la tragédie » (Seconde préface). Racine prend, au nom de la création littéraire, des libertés avec l'histoire (allongement de la vie de Narcisse, rivalité amoureuse entre Néron et Britannicus, lequel est vieilli de quelques années pour la circonstance...). Il pourrait être intéressant de confronter les passages des *Annales* principalement I. XII, XIII et XIV qui recourent Britannicus pour étudier les multiples transpositions et glissements opérés par Racine. Par exemple, les propos d'Agrippine comportent maintes allusions à Tacite : ainsi, v. 95, quand elle dit que derrière un voile elle assistait aux séances du Sénat, mais qu'un jour de réception de diplomates, son fils l'écarta du trône où elle voulait siéger à ses côtés, on pense à *Annales*, XIII, 5, avec cette différence que Tacite indique seulement qu'il s'agissait de la réception d'ambassadeurs arméniens, là où le personnage racinien amplifie en évoquant les « ambassadeurs de tant de rois divers ». Je donnerai un autre exemple où l'on voit que, pour une fois, l'expression française peut être plus concise et plus percutante que l'original latin : « Moi, fille, femme, sœur et mère de vos maîtres » (v. 156), qui rend avantageusement *Annales*, XII, 42 : *imperatore genitam, sororem eius qui rerum potitus sit, et coniugem et matrem fuisse, unicum ad hunc diem exemplum* (« fille d'un général en chef, sœur, épouse et mère des maîtres du monde, exemple unique jusqu'à ce jour »). On pourrait aussi comparer le récit de la mort de Britannicus (v. 1619 sq.) avec les *Annales* XIII, 15. On trouvera aussi des échos du *De clementia* de Sénèque et de l'*Octavie*, mais également d'autres auteurs comme Plutarque.

Racine montre ici les rapports de force, les luttes d'influence entre Néron et Agrippine et le processus psychologique qui a conduit Néron à tromper sa mère et à s'avancer sur la voie du crime. Le dramaturge est en plein accord avec Tacite et Suétone qui présentent l'empereur

comme un monstre, Suétone n'écrit-il pas (Nér., 1, 6) [...] quo facilius appareat ita degenerasse a suorum uirtutibus Nero, ut tamen uitia cuiusque quasi tradita et ingenta rettulerit (« pour qu'il apparaisse plus facilement que si Néron a dégénéré des vertus de ses ancêtres, il a reproduit, inversement, les vices de chacun d'eux comme s'ils lui avaient été transmis par le sang ») ?

C'est à un autre monstre que s'intéresse Albert Camus : Caligula. Alors que le terme *monstrum*, à ma connaissance, est absent de la Vie de Néron de Suétone, il figure bien dans celle de Caligula (XXII, 1) : *Hactenus quasi de principe, reliqua ut de monstro narranda sunt* (« Jusqu'ici nous avons parlé pour ainsi dire d'un prince, mais, pour le reste, nous devons parler d'une espèce de monstre »). Suétone aussitôt après cette phrase indique que Caligula a alors failli revendiquer la royauté et qu'« il se mit à s'attribuer la majesté des dieux » (XXII, 3 : *diuinam ex eo maiestatem asserere sibi coepit*). C'est donc l'aspiration au despotisme qui semble lui attirer ce qualificatif de *monstrum*, alors que le début du règne s'était accompli à la satisfaction générale. On a mis sur le compte de sa maladie d'octobre 37 le début de sa folie, mais cette année n'a pas véritablement constitué un tournant dans le règne et le thème de la folie impériale chez les Julio-Claudiens est très largement un mythe issu d'une surinterprétation de Suétone à laquelle s'est livrée le XIX^e siècle. S'il a des pulsions proches de l'enfant, Caligula, aux yeux de la critique moderne, ne perd pas complètement le contrôle de la réalité et est atteint d'une forme de psychopathie, accentuée par la nécessité où il s'est trouvé très tôt de dissimuler. C'est son attrait pour la monarchie théocratique le poussant à plier la réalité à ses exigences qui lui a valu le soupçon de démence. Si l'on en croit Dion Cassius (59, 26), un Gaulois interrogé par l'empereur qui lui demandait de quoi il avait l'air à son avis, lui aurait répondu « Un grand fou ».

Chez Camus aussi, alors que le début du règne avait donné pleine satisfaction aux sénateurs – « Mais tout allait trop bien. Cet empereur était parfait » (p.18) –, Caligula après une fugue de plusieurs jours consécutive à la mort de sa sœur-amante Drusilla s'en revient transformé. Suétone, sans en faire un événement fondateur comme ici, raconte que « dominé par sa douleur, il s'enfuit subitement loin de Rome, la nuit, traversa la Campanie et gagna Syracuse, d'où il revint précipitamment, sans s'être coupé la barbe ni les cheveux ; et depuis, dans toutes les circonstances, fussent-elles les plus importantes, même dans l'assemblée du peuple ou devant les soldats, il ne jura plus que par la divinité de Drusilla » (24, 4). Ce qui, aux yeux de beaucoup, est folie reçoit chez Camus une tout autre signification. Suétone raconte comme une extravagance aberrante que « les nuits où la lune brillait dans son plein, il l'invitait fréquemment à venir l'embrasser et partager sa couche, et le jour il causait secrètement avec Jupiter Capitolin, tantôt en chuchotant et prêtant l'oreille à son tour, tantôt à

voix plus haute et non sans le quereller » (Cal., 22, 8). L'empereur alors se prend pour un dieu et parle d'égal à égal avec le maître de l'Olympe. Chez Camus, l'épisode de la lune est repris, mais doté d'un sens bien différent. Le commerce lunaire de Caligula est la conséquence de son désir d'accomplissement humain absolu, qui fera de l'homme plus qu'un dieu (p. 41) : « Mais je ne suis pas fou et même je n'ai jamais été aussi raisonnable. Simplement, je me suis senti tout d'un coup un besoin d'impossible » (p. 25). « J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde » (p. 26). C'est la prise de conscience de l'absurde que lui a conférée la mort de Drusilla qui le conduit à aller jusqu'au bout de sa liberté : « Je viens de comprendre enfin l'utilité du pouvoir. Il donne ses chances à l'impossible » (p. 36). Ses actes de démesure à l'égard des sénateurs, dont on peut suivre parallèlement l'évocation chez Suétone et chez Camus, sont dans la pièce destinés à « enseigner la liberté » aux Romains (p. 38). Caligula veut montrer aux hommes « ce qu'ils n'ont jamais vu, le seul homme libre de cet empire » (p. 42). Mais ce rêve d'absolu se heurte à la finitude de la condition humaine : « Et lorsque tout sera aplani, l'impossible enfin sur terre, la lune dans mes mains, alors, peut-être, moi-même je serai transformé et le monde avec moi, alors enfin les hommes ne mourront pas et ils seront heureux » (p. 41). Et c'est pour cela qu'il tue des sénateurs, pour prouver sa liberté et montrer aux autres la voie de la révolte : ce sont des assassinats... pédagogiques, destinés à leur enseigner l'arbitraire et l'absurdité de la condition humaine.

Alors que Suétone le montrait voulant se faire dieu, le Caligula de Camus entend tuer les dieux pour qu'advienne l'homme : « Pour un homme qui aime le pouvoir, la rivalité des dieux a quelque chose d'agaçant. J'ai supprimé cela. J'ai prouvé à ces dieux illusoires qu'un homme, s'il en a la volonté, peut exercer, sans apprentissage, leur métier ridicule » (p. 94). « On ne comprend pas le destin et c'est pourquoi je me suis fait destin. J'ai pris le visage bête et incompréhensible des dieux » (p. 97). La liberté qu'il acquiert lui permet de conquérir « la divine clairvoyance du solitaire » (p. 148) ; mais, malgré le dernier mot de la pièce face à ses assassins : « Je suis encore vivant ! » (p. 151), Caligula reconnaît son échec : on ne peut lui apporter la lune : « Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas la bonne » (p. 150). Mais il aura au moins appris aux hommes la révolte puisqu'il en meurt.

Il en va tout autrement du dernier empereur que nous évoquerons aujourd'hui : Hadrien. Il est un homme qui construit sa liberté et – dans ses meilleurs moments – trouve un point d'équilibre entre l'humain et le divin : « J'étais dieu, tout simplement, parce que j'étais homme » (p. 399). « Être dieu oblige en somme à plus de vertus qu'être empereur » (p. 400).

Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar est d'une extrême richesse pour qui souhaite

s'attacher à l'alchimie littéraire de l'utilisation créatrice de la matière antique et cela qu'il s'agisse de sources littéraires ou de sources épigraphiques, numismatiques, iconographiques ou architecturales. La documentation de l'auteur est extrêmement fournie, comme en témoignent sa « Note » publiée à la fin de l'ouvrage, sa bibliothèque à Petite Plaisance, ou les dossiers qu'elle a confiés à la Houghton Library à l'Université de Harvard.

Les sources littéraires essentielles ne sont plus – et pour cause – les grands textes antiques que j'ai pu citer tout à l'heure à propos d'autres figures de l'Antiquité : la base littéraire de l'ouvrage est constituée surtout de l'Histoire Auguste et de Dion Cassius, ainsi que d'abréviateurs du IV^e siècle comme Aurélius Victor ou Eutrope, mais il y a aussi, ponctuellement, bien d'autres auteurs, et on peut suivre de manière précise le traitement de ces textes, qui sont transposés, condensés, élagués, amalgamés, voire contestés, textes dans lesquels l'auteur opère aussi des choix, ou bien qu'elle prend comme tremplin à une imagination créatrice qu'elle maintient, à de très rares exceptions près, dans le cadre du vraisemblable.

L'étude de *Mémoires d'Hadrien* peut être l'occasion d'une approche de l'épigraphie, car Marguerite Yourcenar utilise plusieurs inscriptions. La part la plus visible se trouve à la fin du texte quand Marguerite Yourcenar rassemble en les adaptant quelque peu deux inscriptions funéraires, celle de l'empereur et celle d'Aelius César, qu'il avait adopté dans l'intention de faire de lui son successeur (CIL, 984 ; 985). Mais il existe aussi une longue inscription retrouvée à Lambèse en Afrique, qui est la copie de plusieurs discours prononcés par Hadrien devant les légions (ILS, 2487 ; 9133-5), dont on repère des échos dans *Mémoires d'Hadrien* (p. 421-422). Nous possédons aussi le texte d'une inscription trouvée à Athènes (CIL, III, 150 = ILS, 308) qui relate la carrière d'Hadrien jusqu'en 112 et qu'on peut confronter à la fois avec le récit de l'Histoire Auguste correspondant à cette période de la vie du prince (Vita Hadriani, 2-4, 1) et avec *Mémoires d'Hadrien*.

Les titres des chapitres, à l'exception de deux d'entre eux, sont empruntés à la numismatique. Il est intéressant de s'interroger sur la valeur propre que Marguerite Yourcenar attribue à ces devises monétaires. *Tellus stabilita* est choisi pour caractériser le début du règne, comme symbole de l'équilibre personnel qu'a atteint le prince après de longues années de quête du pouvoir, et comme symbole aussi de l'équilibre du monde ; mais, en réalité, c'est une monnaie qui date de la fin du règne, des années 134-138. Inversement la monnaie *Saeculum aureum*, qui date de 121 et célèbre le renouveau des temps et l'apparition d'un nouvel âge d'or au début du règne, s'applique, dans *Mémoires d'Hadrien*, à une période postérieure et concerne autant la vie intérieure du prince – qui connaît, après avoir rencontré Antinoüs, la période la plus solaire de sa vie – que le destin de l'Empire. *Disciplina Augusta* a une valeur totalement intériorisée dans le récit et s'applique à l'énergie morale dont Hadrien a dû faire

preuve pour surmonter l'abatement suscité par la mort du favori et la guerre juive, alors que cette monnaie représente des soldats et désigne tout simplement le souci qu'a l'empereur de veiller à la discipline militaire. Quant à Patientia, c'est le titre choisi pour évoquer les derniers mois de la vie d'Hadrien, où l'empereur se prépare à la mort en surmontant la tentation du suicide et parvient, en dominant une grave crise, à une forme de sérénité faite de résignation lucide à la condition humaine et à la marche de l'histoire. Mais le sens effectif de la devise monétaire Patientia ne renvoyait pas à la manière dont l'empereur supportait l'adversité : elle proclamait qu'il savait se montrer bienveillant envers autrui et elle avait à près la même signification que la devise Indulgentia. On voit par là que le respect de la lettre n'implique pas forcément le respect de l'esprit. Nul reproche de cuistre ici : il s'agit seulement de mettre au jour une des modalités de la création littéraire.

La statuaire joue aussi un rôle non négligeable dans l'ouvrage : Marguerite Yourcenar aimait s'entourer de photographies des statues de ses personnages pour mieux cerner leur personnalité. Son premier contact avec le monde d'Hadrien s'est opéré par la statuaire ou l'image de la statuaire, car l'un de ses poèmes de jeunesse, « L'Apparition » met en scène une statue d'Antinoüs. En outre le thème de la statue comme tentative désespérée de substitut du vivant après la mort du favori est très présent dans le texte, l'empereur essayant de lutter ainsi contre la mort. On a ainsi quelques passages descriptifs qui font allusion à des statues qui sont identifiables, pour Antinoüs, mais aussi pour d'autres personnages, quand sont donnés certains de leurs traits physiques.

Il existe également un lien privilégié entre le texte de *Mémoires d'Hadrien* et certains sites archéologiques. À en croire l'auteur, c'est une visite à la Villa Adriana, immense palais impérial édifié à Tivoli, qui lui a donné l'envie de s'intéresser à cet empereur et d'écrire son ouvrage. C'est ainsi le vestige archéologique qui suscite le texte littéraire pour que vie soit redonnée à l'empereur, Hadrien se retrouvant fils de ses œuvres. De fait, ses nombreuses constructions sont révélatrices de sa personnalité et de sa politique et constituent des sources d'information aussi riches que les textes littéraires. Mais leur rôle ne s'arrête pas là : les monuments d'Hadrien, Villa Adriana, Panthéon, achèvement de l'Olympieion à Athènes, édification du mausolée d'Hadrien (l'actuel Château Saint-Ange) ponctuent l'œuvre et contribuent à son architecture interne, car ils sont liés à des moments de l'évolution personnelle d'Hadrien. Ainsi, pour ne donner qu'un bref exemple, le Panthéon, par la perfection de sa sphère, exprime un moment de plénitude, un point d'équilibre parfait correspondant au sommet de la vie d'Hadrien, tandis que le gigantesque Olympieion dont il ne reste plus que l'élan de colonnes brisées, est à l'image d'une période de la vie d'Hadrien où l'empereur a été saisi d'une hybris qui débouche sur la grande crise ouverte par la mort d'Antinoüs.

Mais pourquoi s'intéresser à Hadrien au XX^e ou au XXI^e siècle ? Marguerite Yourcenar a d'abord été séduite par une personnalité très riche, un être avec de multiples facettes à la manière des grands hommes de la Renaissance, incarnant la totalité du savoir et l'unité du sens : lettré, amateur d'art, architecte, musicien... Des affinités personnelles aussi ont joué : même goût pour la Grèce, même goût pour les voyages... Mais il y a plus : la dimension politique et humaine du personnage. Marguerite Yourcenar raconte dans *Les Yeux ouverts*, entretiens avec Matthieu Galey (p. 152) qu'elle a d'abord vu en Hadrien « l'artiste, le grand amateur d'art, le grand mécène, l'amant », mais que la période de reconstruction de l'Europe après la seconde guerre mondiale lui a permis de percevoir l'homme d'État. Elle dessine ainsi, sur des bases historiques solides, la figure de l'homme politique idéal à ses yeux : « Les Nations Unies, à ce moment-là, cela comptait. Enfin on pouvait imaginer un manipulateur de génie capable de rétablir la paix pendant cinquante ans, une pax americana ou europeana, peu importe. On ne l'a pas eu. Il ne s'est présenté que de brillants seconds » (YO, p. 158). L'ouvrage développe une théorie et une pratique du pouvoir, où Hadrien, en accord avec les conceptions stoïciennes, regarde l'empereur comme le premier serviteur de l'État : « Nous sommes des fonctionnaires de l'État, nous ne sommes pas des Césars » (p. 379), et considère que les provinces ne sont pas des peuples-sujets que l'on peut piller sans vergogne, mais qu'elles doivent être associées à la vie de l'Empire, conçu comme une vaste unité dont le gouvernement central doit contribuer au bonheur matériel, chaque élément collaborant par ses ressources propres à la tâche commune.

D'un point de vue plus strictement humain, Hadrien devient la figure emblématique d'une humanité qui croit en elle-même, en toute lucidité. Avec *Mémoires d'Hadrien*, l'histoire se fait mythe dans la mesure où le personnage, reconstruit sur des bases historiques fermes, devient le héros de l'humanisme. Mais il ne s'agit pas d'un humanisme béat. C'est un humanisme qui se forge dans l'épreuve, une sagesse qui intègre un certain mysticisme, et, pour reprendre une expression que Marguerite Yourcenar applique à Thomas Mann, un « humanisme qui passe par l'abîme » (*Essais et Mémoires*, p. 169), un « humanisme tourné vers l'inexpliqué, le ténébreux, voire l'occulte » (ibid., p. 193). C'est aussi un humanisme qui sait aller au-delà de l'humain ; écoutons Hadrien : « J'ai cru, et dans mes bons moments je crois encore, qu'il serait possible de partager de la sorte l'existence de tous, et cette sympathie serait l'une des espèces les moins révocables de l'immortalité. Il y eut des moments où cette compréhension s'efforça de dépasser l'humain, alla du nageur à la vague » (*Mémoires d'Hadrien*, p. 291).

Ainsi, de tous les exemples que nous venons de passer en revue, il ressort que les textes antiques et autres traces de l'histoire romaine ne sont pas inertes, mais sont revivifiés par les

écrivains modernes quand bien même c'est – dans le cas de Claude Simon – en critiquant apparemment les pratiques scolaires. L'Antiquité peut se trouver au cœur de l'écriture du présent. Dans *Mémoires d'Hadrien* il s'agit aussi d'inventer une écriture qui soit le « portrait d'une voix », d'une voix d'empereur romain, d'où le choix du genre des mémoires fictifs avec la création d'un style que Marguerite Yourcenar nomme *l'oratio togata* : le genre togé, qui rende compte d'une certaine grandeur et d'une certaine grauitas sans masquer les faiblesses passagères. Nous avons là quelque chose qui ressemble à du marbre, mais veiné de sang véritable. Avec Claude Simon, le texte de César, au contraire, comme celui du romancier, est disloqué, correspondant à un éclatement du sujet. On pourrait suivre encore cette recherche sur l'écriture de l'Antiquité avec Pascal Quignard, qui invente dans *Les Tablettes de buis d'Apronia Avitia* (1984) une patricienne de la fin du IV^e et du début du V^e siècles dont il reproduit avec toute l'apparence d'une érudition garante de véracité le journal à la prose discontinue qui n'est pas sans rappeler le style des essais de Quignard. Mais c'est une autre histoire, sous le signe de la fiction et de la mystification. D'autre part, il n'est pas indifférent que Quignard, tirant de l'oubli l'authentique C. Albucius Silus, dans *Albucius* (1990), voie dans les déclamations « d'étranges romans antiques » (p. 23), qu'il entend dévoiler dans leur discontinuité plutôt que « de dérouler comme un fil la vie d'Albucius Silus » (p. 19).

L'Antiquité sans doute est morte, l'Antiquité avec un A majuscule et le grand pan avec elle ; mais c'est pour que renaissent mieux les antiquités avec un petit a. Chaque écrivain puisant à cette source y choisit ce qui l'intéresse et réécrit à sa manière des pages de l'histoire antique non pour une reconstitution ne varietur, mais pour exprimer à l'aide de cette figure antique revisitée une vision personnelle, entretenant un rapport plus ou moins étroit avec les éléments matriciels. La diversité des points de vue, la richesse du monde intérieur de chacun multiplie ainsi les réfractions de l'Antiquité, qui tel « ce rêve étrange et pénétrant », « n'est », selon le poète, « chaque fois ni tout à fait la même / Ni tout à fait une autre » (Verlaine, *Poèmes saturniens*).

Rémy POIGNAULT

Professeur de langue et littérature latines

Université de Clermont-Ferrand II

II- Théâtre classique et poids des mots

Lorsqu'un professeur de français, est, en fait, un professeur de Lettres classiques, il me paraît particulièrement favorisé pour aborder la littérature, et notamment le théâtre du XVIIe siècle, car il dispose d'outils très efficaces. D'abord pour percevoir l'ambition des auteurs dramatiques du Grand Siècle et l'effort consenti par eux afin de réaliser le rêve un peu fou de donner à leur époque des œuvres capables de rivaliser avec celles de l'Antiquité gréco-latine ; ensuite pour mesurer, par exemple, combien, sous leur plume, le genre tragique et le genre comique ont évolué dans leur structure et dans leur fable.

Simple question de culture dira-t-on, qui peut s'acquérir par la lecture de traductions. Peut-être. Mais il faut avoir conscience que, dans le cursus d'un étudiant de Lettres modernes, l'étude d'une tragédie de Sophocle ne pourra s'effectuer – si elle s'effectue – que dans le cadre d'un enseignement de littérature générale et comparée, forcément de manière rapide et elliptique, et à la faveur d'un éclairage particulier qui pourra laisser de côté des pans entiers de l'œuvre du tragique grec. Il faut avoir conscience que, le plus souvent, si une œuvre théâtrale grecque, comédie ou tragédie, est effectivement lue en traduction, elle le sera moyennant une étude rapide des chants du chœur dans la mesure où seuls l'action et les personnages peuvent être confrontés aux textes modernes et contemporains. La méconnaissance des conditions de la représentation, par exemple du nombre de spectateurs, de l'éloignement considérable des acteurs par rapport au public assis en haut du *théatron*, implique qu'on saisit mal la nécessité absolue des effets puissants. L'oubli, facile, du port des cothurnes, qui grandissent, fait négliger l'importance de la convention dans le genre tragique et les bonnes raisons qu'avaient les lettrés de la Renaissance et du XVIIe siècle d'en percevoir l'éminente dignité et de chercher à l'imiter en revendiquant la même qualité pour leurs propres œuvres. Au XVIe siècle, on imita les chœurs dans leur aspect musical, mais leur disparition, au début du siècle suivant, constituait une perte en gravité (*gravitas*) qui devait trouver des compensations. Comment parvenir à impressionner les contemporains autant qu'on avait pu le faire des siècles plus tôt, avec des moyens matériels bien moindres, sans musique expressive, dans de petites salles mal commodes ? Comment toucher le public aussi profondément que l'avait été le public grec dans une salle de jeu de paume où l'on voyait mal, où l'acoustique était mauvaise, et sans les chœurs ? La gageure était follement ambitieuse et la réussite n'allait pas de soi. Outre l'éloignement de l'action dans les temps qu'on admirait justement, tout résidait alors dans l'écriture, qui devait être propice, par le niveau du langage utilisé, à une diction particulière, restauratrice de la dignité tragique. On voit que la culture amène vite à une sensibilité plus grande à la langue.

Que la tragédie ait été perçue comme un genre dans lequel on attendait des vers imposants, on en a la preuve dans l'accueil réservé au *Polyeucte* de Corneille. Dans la Préface du *Menteur*, Corneille signale que certains lui avaient reproché d'avoir écrit *Polyeucte* dans des vers trop peu puissants par rapport à ceux de *Cinna*. Il se défend en précisant : « J'ai écrit *Pompée* pour leur montrer que j'en saurais bien retrouver la pompe [celle des vers de *Cinna*] quand le sujet le pourrait souffrir ».

De telles considérations sur l'étroit rapport qui existe entre le sujet et la puissance des vers réveillent chez un professeur nourri de connaissances classiques le souvenir de la rhétorique des orateurs grecs et latins mais aussi celui de *L'Art poétique* d'Horace, et l'amènent à se poser des questions sur le sens de *Polyeucte*. Une tragédie sacrée qui aboutit à la mort d'un martyr constitue-t-elle un sujet qui n'a pas besoin de vers puissants ? Étonnant paradoxe qui éclaire le sens profond de la tragédie et la modernité de la démarche cornélienne. Chrétien, humain, *Polyeucte* est engagé dans une vie conjugale, dans le quotidien – où *Pauline* restera longtemps – et se caractérise, même après son baptême et le bris des idoles, qui constituent un saut vers le martyr, par sa simplicité. Association de sublime et de style bas. Sans connaître forcément toutes les Préfaces de Corneille, un habitué des tragédies grecques ou latines, pas seulement des épisodes mais aussi des chœurs, peut, par sa sensibilité au niveau de langue prendre la mesure de l'originalité de *Polyeucte*, de l'audace de Corneille, et attribuer la médiocre réussite de la pièce à autre chose qu'au fait qu'il s'agissait d'un sujet religieux. A cet égard, le regain de considération et même un retour à l'enseignement de la rhétorique à l'Université montre que l'absence de fréquentation des auteurs anciens a créé de véritables manques. Je suis passée insensiblement de la connaissance des œuvres antiques aux poétiques théâtrales françaises. J'y reviendrai ultérieurement par un autre chemin.

Il va de soi que les connaissances du professeur de Lettres classiques lui permettent de fournir presque spontanément aux élèves des précisions qui ne viendront aux autres qu'après vérification. Sévère, de même que le vieil Horace et Valère, est un chevalier romain, ce qui a des conséquences importantes dans l'action : on peut imaginer à partir de la simple liste des acteurs de certaines tragédies un prolongement dans le cours de latin et dans le cours de grec – si le professeur a la chance de pouvoir en assurer – sur les ordres et le cens dans les deux civilisations. La culture gréco-latine nourrit les cours de français mais les cours de grec et les cours de latin peuvent s'ancrer dans le cours de français. A cet égard, on peut encore faire parler plus ou moins spontanément une liste d'acteurs selon qu'on est professeur de Lettres classiques ou de Lettres modernes. Corneille indique, pour *Horace* : « La scène est à Rome, dans une salle de la maison d'Horace ». Une maison, quoi de plus insignifiant ? On passe rapidement sur ce détail sauf si l'on songe à la *domus* et à son architecture très particulière,

notamment au péristyle, qui confère de la dignité au décor et explique la circulation des personnages. Il convient de bien garder à l'esprit que les tragédies françaises donnent une idée synthétique de l'Antiquité et que, même si l'action d'Horace se déroule dans sous le règne encore quelque peu rustique de Tullius Hostilius, c'est dans la *domus* influencée par l'art grec qu'était imaginée l'action. Au théâtre Athénée, une admirable mise en scène d'*Horace* par Christian Rist exploitait la particularité d'un tel lieu, son intimité, son repli sur lui-même par rapport à la ville. A partir de cette première attention, on se rend compte que le texte lui-même évoque le renfermement des femmes dans cette maison, signale la démarche insolite qu'il consiste pour un roi à se rendre dans la demeure d'un particulier ; et l'on découvre ainsi que Corneille qui, pour un professeur de Lettres classiques, travaille à rendre dramatique et aisément représentable le récit de plein air fait par l'historien Tite-Live, a merveilleusement choisi le cadre de l'action : toutefois, contrairement à ce qui se produit pour *Le Cid*, qui précède *Horace* dans l'ordre des compositions cornéliennes, l'unité de lieu n'est pas à comprendre au sens large de la ville comme c'était le cas quand le poète composa ses comédies aristocratiques. L'action dramatique cornélienne, avec ses liens familiaux extrêmement serrés – plus que chez Tite-Live puisque Corneille, en créant le personnage de Sabine, a créé une double attache entre les maisons Horace et Curiace – avec ses attentes insupportables, est idéalement et symboliquement localisée dans la *domus*. Il convient de rappeler que cette dernière ne figurait assurément pas dans son lustre sur la scène du théâtre du Marais mais – tant vaut le spectateur, tant vaut la pièce – le caractère minimaliste des décors de tragédie, ici non pas un palais mais une *domus* à volonté¹, laissait au public lettré de quoi imaginer. « La pensée est ailée », écrit Lope de Vega.

Une dernière suggestion concernant la liste des acteurs : regarder de près leurs noms. Les principaux personnages, Cinna, Emilie, Auguste, Maxime ont des noms qui « sonnent » romain et dont on pourra commenter l'origine ; mais Polyclète, Euphorbe, Evandre, aux noms grecs, sont des affranchis...

Évidemment la culture du professeur de Lettres classiques n'a pas seulement un rôle à jouer quand il étudie une tragédie du XVIIe siècle. La comédie aussi est concernée. On ne parlera pas ici de la réécriture de *L'Aulularia* de Plaute dans *L'Avare* ni de *L'Amphitruo* dans *Amphitryon* : la réécriture est sans doute, dans la culture d'un professeur de Lettres modernes, ce qui l'amènera à acquérir des connaissances dans le domaine de l'Antiquité. On songe plutôt

¹ L'expression « palais à volonté » est employée par Mahelot, le décorateur de l'Hôtel de Bourgogne dans son fameux *Mémoire*.

à la part de la musique et des chants dans les pièces de Molière. Charles Mazouer, a mis en évidence la nécessité de lire, faire entendre, faire voir, au théâtre ou grâce à des vidéo-captations, non seulement la musique et les danses qui sont intégrés aux actes eux-mêmes mais aussi les intermèdes musicaux². On est obligé de leur prêter attention quand il s'agit de musique intégrée à la pièce, comme dans le menuet du *Bourgeois gentilhomme* ou la cérémonie orchestrée autour du fils du Grand Turc, mais le sacre musical d'Argan comme médecin dans *Le Malade imaginaire* ne retient l'attention que plus rarement parce qu'il est situé à la fin de la comédie. Or, de même que dans *Athalie*, les chœurs contribuent à l'élévation des pensées et à la perception de la grandeur des événements représentés, les chansons, la musique, contribuent à la fête du spectacle comique, à l'aspect libérateur du rire, complétant souvent par une invention un peu folle (les médecins poursuivant Pourceaugnac de leurs seringues) et leur comique « absolu » le comique « relatif³ » de l'action. Qui connaît les pièces d'Aristophane, la fonction et l'accoutrement inventif des chœurs, saura d'instinct tirer tout le parti qui convient de cette irruption de la fête, sans qu'il s'agisse de voir dans cette animation de la scène par Molière un retour à la comédie antique et encore moins à la comédie ancienne⁴. Il est très important, dans le cas de *George Dandin*, de bien situer la comédie au sein du Divertissement royal, de faire voir Dandin longuement emporté par les buveurs de Bacchus. La noyade que projette le riche paysan berné, dont une mise en scène sombre, comme celle que Jean-Paul Roussillon avait donnée à la Comédie française, pouvait faire craindre la réalisation, peut être alors perçue comme une noyade dans le vin puisqu'on l'a accusé d'être un ivrogne. Il ne s'agit pas là de manifester une sensibilité à l'aspect musical de la seule comédie du XVIIe siècle ; saisir l'importance, parce qu'on a fréquenté Aristophane, des chœurs, chantés et dansés, peut aussi bien contribuer à une meilleure perception du dénouement débridé de *La Folle de Chaillot* de Giraudoux, avec ses défilés grotesques. Être amené par sa culture antique à lire *Dandin* dans son contexte, à faire percevoir que le texte parlé n'est qu'une partie d'un tout plus complexe, qui emporte la possible gravité de la satire dans le rire, n'est pas peu de chose.

Un grand divertissement peut alors être tiré, avec les plus jeunes, des inventions linguistiques de Molière dans ces chants dansés du *Bourgeois gentilhomme* ou du *Malade imaginaire* : la manière dont sont fabriqués les mots des cérémonies permet une plongée étymologique dans le parler fantaisiste ou la parodie de la docte langue – on pourra à l'occasion les rappeler

² Charles Mazouer, « Il faut jouer les intermèdes des comédies-ballets de Molière », *XVIIe siècle*, 1989, n° 165, pp. 375-381 ; *Molière et ses comédies-ballets*. Klincksieck, 1993.

³ On emprunte ces expressions à Baudelaire (*De l'essence du rire*.)

⁴ La comédie politique par rapport à la *néa*

quand on abordera plus tard les répliques de Pierrot, Charlotte et Mathurine dans *Dom Juan* pour souligner l'intérêt porté par Molière au charme des mots en eux-mêmes.

Une culture littéraire, une culture en matière de civilisation, qui amènent à porter davantage d'attention et à la structure d'une pièce classique et au choix précis d'un niveau de langue en fonction d'un sujet, et à tous les mots, y compris les noms propres, y compris des détails de la liste des acteurs et de la mention du lieu de l'action, voilà l'aspect que nous voulions affirmer en premier.

Mais évidemment, un professeur de Lettres classiques connaît la langue et par elle, il percevra mieux le sens, non seulement des mots, mais bien de l'action.

Je m'attacherai à quelques mots : « triste », « horreur » et « frémir ».

Triste

Aujourd'hui l'épithète désigne souvent l'humeur un peu grise de quelqu'un. Elle prend un sens un peu plus grave lorsqu'elle qualifie un événement. Mais s'agissant d'un livre, d'un récit, « triste » renvoie à l'envie aisément répressible de verser quelques petites larmes. Est « triste » tout ce qui n'est pas « gai » en quelque sorte. C'est assurément le sens que donneraient les élèves au mot « triste » qu'emploie Stratonice alors que Pauline vient de lui raconter le songe qu'elle a fait la nuit précédente. Rappelons la fin du récit de ce rêve prémonitoire où interviennent son père, gouverneur d'Arménie, son époux Polyeucte, seigneur arménien, et Sévère son fiancé romain d'autrefois, mort – du moins le croit-elle – dans une guerre où il combattait pour l'empereur Décie :

PAULINE

J'ai vu mon père même, un poignard à la main,

Entrer, le bras levé, pour lui percer le sein.

Là ma douleur trop forte a brouillé ces images,

Le sang de Polyeucte a satisfait leur rage.

Je ne sais ni comment ni quand ils l'ont tué

Mais je sais qu'à sa mort tous ont contribué.

Voilà quel est mon songe

STRATONICE

Il est vrai qu'il est triste (vers 239-245).

Dans son sens actuel, le terme paraîtrait un euphémisme risible pour rendre compte de la teneur des événements vus par Pauline en rêve. Sans doute est-il difficile aujourd'hui à bien des égards de choisir d'étudier *Polyeucte* comme œuvre complète. Il n'est pas sûr que, du côté de la compréhension littérale, elle ne serait pas bien reçue : comme je le soulignais plus haut, les vers en sont plus faciles à lire que beaucoup d'autres de Corneille ; on peut par ailleurs percevoir une gradation intéressante des niveaux de langues entre le familier de la langue « conjugale » et la gravité de la langue « inspirée ». Mais on peut au moins s'appuyer sur cet exemple pour montrer que « triste » au XVIIe siècle véhicule une idée de mort et de deuil, associée à l'idée d'augure mauvais, qu'on trouve extrêmement souvent dans la tragédie de l'âge classique. Ailleurs, Pauline (vers 892) évoque les « tristes hasards » que court son époux alors qu'il s'agit bien pour lui d'un péril de mort, dans une solennelle exécution publique, qui se trouve reliée au songe de la nuit. Dans *Horace*, le mot est toujours affecté du sens qui était celui du *tristis* latin. L'exemple que je donnais est frappant parce qu'il peut faire rire. Mais l'on peut aussi évoquer Chimène, qui désigne les vêtements qu'elle porte – l'avantage de cet exemple, c'est qu'il est concret – après la mort de son père :

S'il a vaincu deux rois, il a tué mon père.

Ces **tristes** vêtements où je lis mon malheur

Sont les premiers effets qu'ait produit sa valeur (IV, 1, vers 1130-1131).

Mais elle explicite le sens de l'épithète quelques vers plus loin :

Vous qui rendez la force à mes ressentiments,

Voiles, crêpes, habits, lugubres ornements,

Pompe que me prescrit sa première victoire,

Contre ma passion, soutenez bien ma gloire (vers 1135-1138).

Vêtements sombres, vêtements de deuil, mais vêtements qui portent aussi la marque d'un malheur vécu comme un destin. Alors, quand on est pénétré de la véritable et précise valeur du mot, quand on sent le lien qui unit le texte à l'ancienne langue, on n'hésite pas sur la manière d'interpréter dans *Horace* les « tristes » discours de Camille dans la scène 2 de l'acte I, le front « triste » que montre Curiace à Flavian lorsqu'il vient lui annoncer que ce sont ses frères et lui qui, pour Albe, devront combattre les Horaces. Curiace estime avoir reçu là un « triste et fier honneur » (II, 3, vers 478). Dans cette famille où l'on doit s'entretuer, le « triste » cœur de Sabine est plein de ces coïncidences funestes que remarque aussi le peuple qui veut s'opposer au « triste sort⁵ » des deux familles. Pour Camille, qui perd son fiancé dans

⁵ la polysémie du mot sort serait aussi à exploiter.

le combat, il ne pourra être question que du « triste succès » du triple affrontement – ici, précisant le sens du mot « succès », le professeur peut montrer qu'on n'a nullement affaire à un oxymore ! Et le vieil Horace, qui aura perdu au cours de la tragédie ses cinq enfants évoquera évidemment un sentiment puissant lorsqu'il parlera de sa « tristesse » et de ses « tristes ennuis ». Corneille se montrait désireux de donner le plus de plaisir possible au public et estimait que c'était la pitié éprouvée par le biais stylisant, purifiant de l'art – autrement dit par la *katharsis* – qui le suscitait. Il a retenu de la *Poétique* d'Aristote un élément qui emportait particulièrement son adhésion, le surgissement des violences au sein des alliances.

Pour nous faciliter les moyens d'exciter cette pitié qui fait de si beaux effets sur nos théâtres, Aristote nous donne une lumière. Toute action, dit-il, se passe ou entre amis, ou entre ennemis, ou entre des gens indifférents l'un pour l'autre. Qu'un ennemi tue son ennemi, cela ne produit aucune commisération [...]. Qu'un indifférent tue un indifférent, cela ne touche guère davantage [...], mais c'est quand les choses arrivent entre des gens que la naissance ou l'affection attache aux intérêts de l'autre, comme alors qu'un mari tue ou est prêt de tuer sa femme, une mère ses enfants, un frère sa sœur, c'est ce qui convient merveilleusement à la tragédie⁶ ».

Mais là où Corneille diffère d'Aristote, c'est sur l'opportunité d'imaginer des fables où la victime et le bourreau sont conscients de ce qui se passe entre eux. Aristote pense que le plus beau (j'entends le plus efficace) pour donner du plaisir au spectateur est que, prêt de faire périr un de ses proches, un personnage le reconnaisse pour ce qu'il est et lui évite la mort ; que procure également beaucoup de plaisir une action structurée comme celle d'*Oedipe* dans laquelle le héros a tué son père sans savoir qui il est et le découvre ensuite. Les contemporains de Corneille appréciaient beaucoup ce procédé de l'agnition. Corneille, lui, pense qu'une autre espèce de tragédie est plus belle encore : c'est la tragédie dans laquelle « on agit à visage découvert et qu'on sait à qui on en veut⁷ ». Alors « le combat des passions contre la nature ou du devoir contre l'amour occupe la meilleure partie du poème et de là naissent les grandes et fortes émotions qui renouvellent à tous moments et redoublent la commisération⁸ ». La conscience d'un péril de mort, le fait qu'on en menace un proche ou qu'on en soit menacé par un proche par une maligne ironie du Destin, c'est bien tout ce que recèle le terme « triste ». Ce seul mot dit le pathétique qui caractérise bien davantage la tragédie du XVIIe siècle que la fin funeste, car on prend « plaisir » – un plaisir esthétique s'entend – aux hésitations ainsi qu'aux souffrances exprimées par les personnages et qui excitent la pitié plus qu'à la mort.

⁶ Discours de la tragédie, 1660

⁷ Pour le tuer.

⁸ Discours de la tragédie.

Si la violence est effectivement perpétrée au cœur d'une alliance , parfois d'affection parfois de sang, ou si l'on sait qu'il est impossible d'échapper à la nécessité soit de la commettre soit de la subir, une sorte de révolte peut se dire : il s'agit d'un mouvement physique du personnage, de son impression d'avoir la peau qui se hérissé de poils semblables à ceux des animaux, en même temps que la glace l'envahit devant un être, une chose, un événement , une action à venir, qui sortent de l'ordre de la nature. Il est en proie à l'horreur, *l'horror* des Romains.

Horreur

On perd également une grande partie de la force du théâtre classique si l'on prête à ce terme le sens affaibli qu'il possède de nos jours et qui, le plus souvent, évoque la laideur, ou l'aversion légère.

Dans *Horace*, où les deux populations de Rome et d'Albe sont presque entièrement parentes, où les familles Curiace et Horace se trouvent doublement liées, on comprend que le songe de Camille, dont elle ne parvient pas à détailler les éléments mais où elle voit « du sang , des morts », présente pour elle des amas « de carnage et d'horreur » ; que les deux peules, délivrés de l'obligation de se faire la guerre, n'expriment plus que « l'horreur de la bataille ». On sait que l'une des grandes beautés de la pièce réside dans la différence de la réaction de Curiace et d'Horace au triple combat singulier. Or le même Curiace qui apprend sa désignation avec un « front triste » et qui parle de « triste et fier honneur », emploie aussi le mot « horrible » pour qualifier la mission que leurs deux patries respectives ont confiée aux beaux-frères qu'ils sont. Il répète l'idée sous une autre forme : « j'en frémis d'horreur ». L'horreur éloigne de l'autre ; son prolongement consiste dans le geste de se détourner. Or Curiace, justement avoue : « Je jette un oeil d'envie/ Sur ceux dont notre guerre a consumé la vie ». Et son horreur excite la pitié, provoque ce pathétique recherché par Corneille. Les vers s'enchaînent ainsi :

Je vois que votre honneur demande tout mon sang,

Que tout le mien consiste à vous percer le flanc,

Près d'épouser la sœur qu'il faut tuer le frère,

Et que pour mon pays j'ai le sort si contraire,

Encor qu'à mon devoir je coure sans terreur,

Mon cœur s'en effarouche et j'en frémis **d'horreur**.

J'ai pitié de moi-même et jette un œil d'envie...(vers 469-474)

Au lieu de regarder vers le combat à venir, dans un sursaut, un mouvement vers la vie,

Curiace, immobilisé, glacé, ressentant dans tout son corps la chair de poule - c'est cela l'horreur -, songe aux combats et aux morts passés.

Au reste, devant le combat qui devrait se dérouler, les peuples romain et albain, qui constituent un public pour les Horaces et les Curiaces, sont pris du même mouvement : « L'un s'émeut de pitié, l'autre est saisi d'horreur ». On pourrait se demander si parfois l'horreur ne désigne pas un degré supérieur de la pitié, qui la fixe en quelque sorte dans son intensité maximale. Que des personnages disent l'éprouver renforce en tout cas celle des spectateurs. Donner au terme « horreur » toute la puissance qu'il possède en latin permet aussi de restituer à Sabine le caractère émouvant de son personnage, qui a tendance à pâtir de la comparaison avec celui de Camille. Dans la scène 1 de l'acte III, la jeune femme révèle qu'il lui sera difficile, quelle que soit l'issue du combat, de voir « les vainqueurs sans horreur ». Lorsque effectivement son époux, Horace, victorieux, a tué ses trois frères, quelle perspective pour elle ? Moins celle de passer une vie brillante avec le sauveur de Rome qu'avec l'assassin heureux de ses trois frères. L'image physique qu'elle donne de l'effet produit sur elle par cette idée paraît presque crue si l'on se souvient qu'embrasser signifie « serrer entre ses bras » et si l'on songe au sens riche que fournit l'origine latine du mot « horreur » :

Sire, voyez l'excès de mes tristes ennuis

Et l'effroyable état où mes jours sont réduits.

Quelle **horreur** d'embrasser un homme dont l'épée

De toute ma famille a la trame coupée (vers 1613-1615).

Le mot horreur est souvent employé au XVIIe siècle, et notamment par Corneille dans le syntagme « frémir d'horreur ».

Frémir

Là encore, il semble que la lecture éclairée par l'étymologie procure encore plus de plaisir parce que plus de pitié – on peut les faire partager : il n'est que de se souvenir que *fremo*, *fremere* signifie gronder, que le mot latin vient lui-même du verbe grec *bremô*, et que le grondement dont il s'agit, c'est le grondement de la mer, qui comptait tant pour les Grecs, le grondement de la vague, d'ampleur quasiment cosmique.

Les personnage desquels monte, comme une force incoercible, du plus profond de leur être, le mouvement d'horreur, ne sauraient être réduits à ces créatures moralisantes placés devant des dilemmes, souvent faux, au demeurant, puisqu'ils ne disposent d'aucune possibilité de choix. Ils portent en eux, avec la conscience de l'honneur cruel qui leur est fait par un sort acharné, même s'il est brillant, toute la puissance tragique de la pièce. Rappelons-nous que Curiace,

justement, frémit d'horreur. Mais, en réplique, Horace déclare, lui :

Notre malheur est grand ; il est au plus haut point ;

Je l'envisage entier, mais **je n'en frémis point** (vers 489-490).

On sait jusqu'où le mène sa résistance à l'ébranlement. Mais l'humaine Pauline a bien « frémi » en revoyant un Sévère menaçant et vindicatif dans ce songe affreux et sanglant qui lui a montré Polyeucte tué par son propre père.

Percevoir grâce à sa connaissance des langues anciennes quel est le poids véritable des mots, c'est, au-delà de l'attribution méticuleuse d'un sens exact à une phrase, retrouver le sens d'une poétique tragique qui pourrait – en tout cas chez Corneille – se trouver moins éloignée qu'on ne le pense de celle de Shakespeare. C'est peupler la scène classique d'êtres de chair et de sang, irréductibles à l'analyse psychologique qui a réalisé tant de ravages scolaires. Animés d'un souffle venu de vingt ou vingt-quatre siècles avant nous par les lecteurs particuliers que sont les professeurs de Lettres classiques, les personnages, alors, peuvent être incarnés et revivre pour des élèves.

Liliane Picciola,

Professeur de Littérature française du XVIIIe siècle,

Université Paris X-Nanterre

III - Les racines antiques du genre biographique

Introduction⁹

La notion de genre littéraire est-elle pertinente pour aborder la littérature antique ? Sans doute à condition de se munir de garde-fous et d'avoir à l'esprit le fait que les emprunts, les contaminations, les transgressions, les parodies caractérisent souvent mieux telle page que l'inscription dans le genre proclamé par les titres ou les préfaces¹⁰. La contamination des genres littéraires paraît ainsi une constante dans le domaine latin, au moins depuis Plaute qui, dans ses comédies, plagiait déjà le registre tragique et jouait du travestissement burlesque. Mais si la contamination est possible, c'est qu'existaient des modèles parfaitement identifiables du point de vue de leur appartenance à tel ou tel genre.

La question se complique si l'on envisage un genre moderne dans ses relations avec ses modèles antiques. Je voudrais, dans les pages qui suivent, montrer comment le genre biographique moderne s'est constitué par contaminations et greffes successives à partir des genres antiques, l'historiographie, l'épopée et l'hagiographie notamment. Pour aborder dans de bonnes conditions mon sujet et remonter jusqu'aux racines antiques du genre biographique, je dois procéder, dans un premier temps, à quelques mises au point historiques sur la formation des canons dans l'Antiquité. Il me faudra, dans un second temps, rappeler en quels termes Cicéron a défini les relations entre la rhétorique et l'historiographie afin d'établir que ce qui, à la suite du succès des textes théoriques de l'Arpinate, a fini par constituer un ensemble de règles, une espèce de code littéraire, s'est appliqué avec une belle adéquation à ce qu'on appelle le genre biographique. Une histoire rapide du genre dans l'Antiquité, une tentative de définition renouvelée – inversée même par rapport à la vulgate – de ses liens avec l'épopée permettra, dans un troisième temps, de mettre en évidence l'importance du quatrième siècle dans l'émergence d'un genre nouveau, né de la rencontre de l'historiographie, de la biographie et du christianisme : l'hagiographie. Les formes nouvelles ainsi créées à une époque de

⁹ L'étude qui suit est constituée par le texte remanié et augmenté d'une conférence présentée à Paris le 25 janvier 2006 lors du Séminaire National "Humanités et Maîtrise de la langue" à l'invitation de l'Inspection Générale, plus particulièrement de Pascal Charvet et de Patrice Soler. J'ai conservé à mon texte son caractère oral originel et j'ai volontairement allégé son appareil de références, me limitant aux titres les plus importants pour mon propos.

¹⁰ Cf. mon étude "Enseigner autrement les Humanités classiques en Europe : propositions à partir du cas français", *Anabases* 3, 2006, p. 215-233.

mutation esthétique et religieuse ne finissent pas, de nos jours encore, de s'épanouir dans la littérature contemporaine.

I. La formation des canons dans l'Antiquité

1. Aristote

Les Anciens, à la suite d'Aristote dans la *Rhétorique*, raisonnent à l'aide de la notion d'écriture (plutôt qu'à l'aide de celle de genre). On est ainsi en présence, dans l'Antiquité, de trois types d'écriture : poétique (*Poétique*), narrative (*Poétique*) et oratoire (*Rhétorique*).

On distingue ainsi la rhétorique (c'est-à-dire l'art de la communication quotidienne, du discours en public) de la poétique (ou encore l'art de l'évocation imaginaire).

La rhétorique comporte deux genres (*genê*), qui correspondent au type d'auditeurs : soit il est spectateur, auquel cas on est en présence du genre épideictique (on assiste à une exhibition, *epideixis* : représentations dramatique ou jeu) ; soit il est juge. Ce second cas se subdivise à son tour. Le juge peut l'être, en effet, soit du passé (il siège au tribunal de l'Héliée et illustre le genre judiciaire), soit de l'avenir (il siège dans l'Assemblée, l'*ecclesia*, ou le Conseil, la *boulê*) et illustre alors le genre délibératif.

Si l'on veut préciser cette description par la constitution de couples pragmatiques antithétiques, on dira que, dans le genre délibératif, on conseille, on dissuade, que, dans le genre judiciaire, on accuse, on se défend, qu'enfin, dans le genre épideictique, on loue, on blâme.

La *Poétique* est plus utile. Son chapitre 1 considère la poétique comme un genre (*genos*) qui se subdivise ainsi : épopée, poésie tragique, comédie, mais aussi art du dithyrambe, art de la flûte, art de la cithare en sont des espèces (*eidos*). Son chapitre 23 définit l'épopée comme "l'art de représenter par le récit en vers". La différence entre l'épopée et la tragédie réside en la présence ou non d'un narrateur (la tragédie est représentation et non récit). La différence entre l'épopée et le récit historique réside dans le sujet : la première comporte une action "une" ; le second "est l'exposé non d'une action une, mais d'une période unique avec tous les événements qui se sont produits dans son cours" (*Poétique* 23, 21), quelle que soit la sphère géographique. Aristote donne ainsi en exemple la bataille de Salamine et la lutte des Carthaginois en Sicile.

2. La science littéraire alexandrine

Née sous le patronage de la philosophie grecque, cette science scolaire s'est formée à l'époque hellénistique et constitue, pour ainsi dire, le fonds aristotélicien scolarisé. Les philologues d'Alexandrie ont ainsi joué un rôle considérable dans l'établissement de listes pour leurs élèves, opérant, *mutatis mutandis*, comme nos modernes Inspecteurs Généraux.

On a cherché à classer la matière littéraire. "Classer", c'est l'étymologie lointaine (cf. *infra*) de notre "classe", lieu où l'on établit des listes canoniques de "classiques".

On a classé d'après les genres. Très vite la complication est née parce qu'on a subdivisé les grands genres (épopée, tragédie, comédie) en fonctions des vers utilisés : épique, iambique, élégiaque.

Nous possédons, par exemple, une liste de l'époque hellénistique qui livre les noms de cinq tragiques, sept comiques, neuf lyriques, dix orateurs et dix historiens.

On assiste alors à l'établissement de listes d'auteurs, classés par genres.

3. Quintilien

La rhétorique aristotélicienne connaît trois moments : sa théorie (Aristote *ipse*) ; sa pratique (Cicéron) ; sa pédagogie (Quintilien).

Ce dernier a joué un rôle primordial dans la définition des genres et donc dans la hiérarchisation des classiques. Chez lui le mot "genre" désigne le classement des lectures (livre 10 de *Institution Oratoire*) imposé par le *grammaticus* au futur orateur dans son parcours de formation ou *institutio*.

Son livre 10 s'ouvre sur un catalogue commenté, une espèce de Littérature gréco-latine brièvement commentée à l'usage des *grammatici* ou professeurs du secondaire.

On y trouve un emploi singulièrement affadi du terme "genre". Les *genera lectionum* dont va parler Quintilien ne sont que des propositions :

Fateor enim plures legendos esse quam qui a me nominabuntur : sed nunc genera ipsa lectionum quae praecipue conuenire intenduntibus ut oratores fiant, existimem, persequor (10, 1) ; "Je dois reconnaître qu'il y a davantage d'auteurs à lire que ceux que je vais nommer ; mais je vais donner à présent une liste des genres de lectures qui, selon moi, conviennent le mieux à ceux qui cherchent à devenir orateurs".

Quintilien opère donc une sélection.

On peut regrouper ces listes en quatre genres (grecs et latins) : poésie ; histoire ; éloquence ; philosophie.

Chez les Grecs la poésie est représentée par : Homère, Hésiode, Théocrite ; les tragiques ; Ménandre. L'histoire l'est par Thucydide et Hérodote ; l'éloquence par les orateurs attiques. Cette liste – et c'est remarquable – respecte, dans ses grandes lignes, les genres connus et les auteurs connus de nous et parvenus jusqu'à nous, à très peu d'exceptions près (Philémon, un auteur comique ; Philistos, un historien). Quintilien n'est donc pas étranger à la sélection qu'opéreront ensuite les *scriptoria*.

Chez les latins, la poésie, est subdivisée en cinq genres :

- l'épopée en tête : Virgile ; Ovide (cité parmi les auteurs d'épopées !) ; Valerius Flaccus ; Lucain
- l'épigramme : Catulle, Tibulle, Propertius
- la satire : Horace ; Perse
- tragiques : Accius, Varius,
- comédie : Térence

Pour l'historiographie sont cités Salluste et Tite-Live. L'éloquence est illustrée par Cicéron, Asinius Pollion et Messala. Enfin, les philosophes sont représentés par Cicéron et Sénèque.

4. Qu'est ce qu'un auteur classique ?

Le terme "classique", en latin, n'apparaît qu'une seule fois et encore tardivement, chez Aulu-Gelle, sous les Antonins.

Dans un débat avec Fronton (sous Marc Aurèle dont il avait été le précepteur) sur l'emploi d'un mot (faut-il employer *quadrigae* au singulier ou au pluriel ?), Aulu-Gelle se range à l'avis de Fronton qui recommande de se plier à l'usage des auteurs les meilleurs et les plus anciens. Il faut donc, dit le texte latin, se référer à un *scriptor classicus* et non à un *scriptor proletarius* :

Quaerite an quadrigam (...) dixerit e cohorte illa dumtaxat antiquiore uel oratorum aliquis, uel poetarum, id est classicus, assiduusque aliquis scripor, non proletarius (Aulu-Gelle 19, 8, 15) ; "vérifiez si *quadriga* a été utilisé par quelque orateur ou poète qui, dans la cohorte du temps jadis, appartenait à la première classe, payait sa contribution et n'était pas un prolétaire".

Aulu-Gelle, dans une image de nature fiscale, renvoie au système censitaire des classes mis en place par le roi Servius Tullius. *Classicus* signifie "qui appartient à première classe" des contribuables, ce qu'on appellerait de nos jours "la première tranche".

Sainte-Beuve, en 1850, s'inspirera de très près d'Aulu-Gelle dans la définition qu'il fournit de l'auteur classique : "un écrivain de valeur et de marque, un écrivain qui compte [belle ambiguïté voulue ?], qui a du bien au soleil, et qui n'est pas confondu dans la foule des prolétaires" (*Causeries du lundi* 3, 39).

Le concept si fécond de classicisme trouve donc son origine dans une appréciation sociale peu correcte politiquement, dans une métaphore fiscale, remontant aux temps de la Rome royale ; elle est exprimée chez un obscur critique littéraire du second siècle après J.-C. !

Remarquons encore au passage qu'en français le mot "classique" se rencontre pour la première fois dans l'*Art poétique* de Thomas Sébillet, publié en 1548, quatre ans après la mort de Marot : "L'invention, et le jugement compris sous elle, se conferment et enrichissent par la lecture des bons et classiques poètes français, comme sont entre les vieux Alain Chartier et Jean de Meung".

II. Cicéron : rhétorique et historiographie

L'analyse de la conception cicéronienne de l'histoire, elle-même liée à la mission de l'orateur, est une étape obligée vers la définition du genre biographique.

Une grande idée traverse le *Brutus*, le *De oratore* et le *De legibus* : la connaissance du passé est indispensable à l'orateur et à l'homme d'Etat.

1. L'orator doit avoir une vaste culture générale

Cicéron estime que la connaissance technique du métier est insuffisante. Un catalogue de recettes ou une méthode *ex nihilo* ne suffisent pas pour agir et penser (c'est la même chose) efficacement. C'est la grande modification apportée par Cicéron à la *Rhétorique* d'Aristote. C'est aussi une condamnation implicite des mauvais sophistes déjà dénoncés par Platon ; c'est une condamnation avant l'heure de certaines méthodes modernes privilégiant une forme creuse sans contenu.

L'orateur doit ainsi posséder des connaissances en dialectique, philosophie, droit civil, et histoire.

2. Cicéron et Aristote

Cicéron doit tout à *Rhétorique* d'Aristote. Il modifie néanmoins l'apport du philosophe grec selon les caractères suivants :

a. Il donne du corps à la pensée Aristote et tâche de le rendre moins abstrait. Cicéron introduit dans la spéculation pure la notion de "goût" et de "naturel". La conséquence en sera visible chez Augustin qui refuse toute règle à l'éloquence (cf. le livre 4 de *La Doctrine chrétienne*). Le seul but de l'orateur est d'être clair et de s'attacher à la vérité. "Ce pseudo-naturalisme rhétorique règne encore dans les conceptions scolaires du style"¹¹.

¹¹ R. Barthes, "L'ancienne rhétorique", publié initialement dans *Communications* 16, 1970, et repris dans *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, 2002, p. 527-601, ici p. 539.

b. Cicéron pratique la collusion entre l'empirisme professionnel (l'Arpinate est avocat) et l'appel à culture générale. Cette idée connaîtra une grande fortune : la culture devient le décor de la politique. Cette conception antique fondée sur le concept plurivoque de *ciuilitas* – ou formation académique – survit de nos jours comme critère de choix du bon gouvernant.

c. Cicéron opère une espèce de nationalisation de la rhétorique ; il la romanise grâce à des batteries d'*exempla* proprement nationaux, romains.

d. Cicéron représente la victoire du style : la rhétorique cicéronienne privilégie l'*elocutio* sur l'*inuentio* (les "idées") ou la *dispositio* (le "plan").

3. L'histoire nationale

Elle est la seule digne d'intérêt aux yeux de Cicéron. Il convient, selon lui, d'écrire l'histoire des conquérants et des chefs illustres, l'histoire de l'impérialisme romain menés par des *uiri illustres*. Cicéron donne encore à l'histoire une fonction utilitaire. Il écrit à un moment où les conséquences de l'impérialisme ont changé la donne. Rome a accru son empire depuis Marius, Sylla, Pompée et César. Une réflexion s'impose désormais pour adapter les cadres institutionnels de la vieille Rome aux nouveaux horizons dessinés par les conquêtes et les crises, notamment celles qui sont nées des guerres civiles.

Ainsi s'explique l'intérêt de Cicéron pour les questions de droit, la réflexion liée à la nature et au rôle des lois, des constitutions, des traités et de la pratique administrative si développée à Rome déjà au premier siècle avant notre ère et caractéristique de cette civilisation des archives (on songera aux listes de diverses natures dressées par Auguste).

4. Les exempla

L'*antiquitas* est un outil privilégié : c'est un trésor d'*exempla*, de précédents. On y puise pour étayer ses thèses. C'est une sorte de jurisprudence politique et un catalogue qui fournit à l'homme d'Etat une *consuetudo discernendi*, une "jurisprudence des décisions à prendre". On peut considérer que l'un des modèles le plus abouti (et aussi le plus appauvri du point de vue littéraire) de cette place accordée aux recueils à usage des orateurs, des historiens, mais aussi des écoliers, sera constitué, sous l'empereur Tibère, par les *Facta et Dicta memorabilia* de Valère Maxime en neuf livres.

5. La gloire

La pensée de Cicéron se développe dans un cadre hérité de la tradition romaine. Dans le *Pro Archia* (en 62), le *Pro Sestio* (en 56) et le *De finibus* (en 45), Cicéron affirme que le but de l'homme civilisé est la gloire (*dignitas, laus, decus*) qui résulte de la *uirtus* mise au service du

bien public. Les historiens sont des stimulants à cet égard. La noblesse et la beauté morale des grands exemples du passé sont égales à ceux que propose la tragédie grecque. Les *exempla* des hommes éminents du passé constituent des instruments privilégiés du perfectionnement moral.

Mais cette morale, à la manière romaine, est vécue : il s'agit d'une éthique du citoyen d'élite appelée à gouverner ses concitoyens. A travers l'individu, c'est au service de la communauté politique que l'histoire se trouve requise. A Rome, les mérites se jugent par rapport à la collectivité civique. Que l'on songe à cet égard au rôle central des censeurs. La *censura* deviendra ainsi, plus tard, avec le *Panégyrique de Trajan* par Pline le Jeune, une vertu individuelle.

6. Histoire et philosophie

Isocrate avait déjà affirmé que rhétorique et philosophie étaient une seule et même chose, *logos*. Cicéron en vient, quant à lui, à considérer l'histoire et la philosophie comme le moyen par lequel l'homme peut perfectionner sa conduite et se situer dans le monde. Cicéron perçoit que les Romains sont plus sensibles aux aspects concrets de l'histoire qu'aux spéculations philosophiques : mais les deux sciences ont le même objectif. L'histoire n'est pas seulement "connaissance" (sens moderne et appauvri du terme) mais *magistra uitae*.

L'ambition de Cicéron est de doter Rome d'une littérature historico-philosophique qui égale celle des Grecs et qui, en plus, soit efficace.

7. La chronologie

Cicéron insiste sur la nécessité de la rédaction historique selon l'*ordo temporum* : sans la disposition chronologique l'enchaînement des causes et des effets ne serait pas visible, thèse qui est un héritage de Thucydide. C'est, pour l'Arpinate, une exigence pédagogique, dont notre système scolaire a longtemps été le dépositaire, jusqu'aux réformes des années 1975 et suivantes. Cicéron, en outre, a le sentiment très fort de la continuité historique et de l'ordre nécessaire des choses. Il faut suivre l'ordre des événements pour montrer que l'histoire a un sens : pour Cicéron et, à peine plus tard, Tite-Live, la Rome dont ils sont les contemporains est contenue en germe dans la Rome d'autrefois. C'est le second qui poussera la logique jusqu'à son terme en écrivant l'histoire de Rome non au passé, mais au futur, avec la référence de la Rome augustéenne comme acmé d'un développement progressif et ininterrompu. Après Cicéron, tous les historiens latins mettront en évidence les permanences et les continuités, plutôt que les ruptures. A leurs yeux, la Rome éternelle demeure, malgré les vicissitudes des temps.

8. Le choix

Dans l'histoire du passé tout n'est pas important. Au contraire du dogme moderne de l'"Ecole des Annales", Cicéron invite l'historien à opérer des choix significatifs et édifiants, convaincants, selon ce qu'il veut démontrer (*probare*). Le genre annalistique – la grande histoire – ne se préoccupera pas des anecdotes ni des secrets d'alcôves qui feront les délices du genre biographique.

9. Une histoire rhétorique

On a souvent débattu pour savoir si Cicéron apportait ou non sa caution à la liberté prise par les historiens avec la vérité historique. Le théoricien du genre a effectivement considéré que le rhéteur, dans la mission qui était la sienne, disposait d'une liberté très grande. Il est inutile de chercher à sauver chez Cicéron un souci de l'authenticité historique absolue qu'il n'avait nullement. Il est bien inutile, à cet égard, de tenter de voir de l'ironie dans l'affirmation d'Atticus dans le *Brutus* (chapitre 42) : *concessum est rhetoribus ementiri in historiis* (prendre en compte dans ce but les mots *At ille ridens* qui précèdent l'intervention d'Atticus ne change rien à l'affaire) : "Le droit a été accordé aux rhéteurs de 'mentir' lorsqu'ils écrivent l'histoire". Mais il faut se débarrasser de toute traduction moralisante et se rappeler que le verbe *ementiri* ne signifie pas "mentir" mais "enjoliver", "colorer".

Conclusion : un bel exemple de plaidoyer *pro domo*

Les manuels ou histoires de la littérature répètent fidèlement qu'il n'y avait pas de genre historique digne de ce nom à Rome avant que Cicéron ne l'ait codifié (même s'il n'a jamais écrit lui-même l'histoire), reproduisant en l'occurrence servilement ce que Cicéron lui-même avait voulu prouver.

Dans le *De legibus* (1, 2), en effet, Cicéron fait un historique rapide des historiens que Rome a connus pour finalement conclure qu'aucun n'est véritablement digne de ce nom. On répète cette théorie depuis des siècles, sans comprendre que Cicéron a ici un but bien précis. Il rêvait d'écrire l'histoire et fait donc un plaidoyer *pro domo* anticipé. Le portrait qu'il trace de l'historien idéal – qui se confond avec l'orateur parfait : *historia opus oratorium maxime* – est un autoportrait parfaitement ressemblant : Cicéron a coupé l'habit dans lequel il va se couler sans difficulté.

Il faut bien voir tout de même que Cicéron, dans sa revue des historiens du passé, ne cite pas moins de onze noms, dont celui de Cœlius Antipater et de Sisenna qu'il critique, afin de leur dénier le statut d'historien, avec d'autant plus de virulence que leurs mérites étaient difficiles à faire oublier. Il est trop simple de répéter la thèse de Cicéron sans s'inquiéter des raisons

inavouables pour lesquelles il l'a élaborée. On répète à l'envi qu'il a défini un genre et que le genre soudain a fleuri, que soudain Salluste vint ! Les choses sont en réalité plus subtiles et on ne saurait suffisamment mettre en garde contre les dangers d'une lecture naïve des sources.

Il convient par conséquent de bien prendre conscience que les règles de l'écriture de l'histoire ont bien changé dans le domaine historique à proprement parler depuis le positivisme du 19^{ème} siècle et l'émergence d'exigences de nature scientifique dans l'enquête depuis au moins Fustel de Coulanges. Mais les règles définies par Cicéron, telles que je les ai brièvement décrites, ne sont pas devenues caduques, mais elles ont, en quelque sorte, investi un champ nouveau et ont migré vers le genre biographique qu'elles caractérisent parfaitement.

III. Le genre biographique dans l'Antiquité

1. Ses origines

a. Le lien avec l'épopée

Il faut remarquer tout d'abord que le genre biographique a de très fortes connexions avec l'épopée.

On affirme la plupart du temps que l'histoire gonfle volontiers ses voiles du souffle épique. On évoque alors le grossissement épique chez Tite-Live ou Ammien Marcellin, dans des pages indéniablement héroïques.

Je crois qu'il convient, en réalité, de dire l'inverse : l'histoire se souvient qu'elle a été épopée. Lucain en inventant l'épopée historique dans la *Pharsale* ne fait pas évoluer le modèle virgilien : il réinvente un genre ancien !

A preuve, l'un des rares témoignages de l'annalistique ancienne (peut-être Claudius Quadrigarius¹²), cité par Aulu-Gelle¹³. Il s'agit de l'épisode du Gaulois vaincu par Valérius (Corvus ou Corvinus). Tous les éléments de l'épopée son réunis dans cette page : aristie ; intervention divine ; sentiment national romain. Tite-Live (7, 26, 1-5) n'a fait en l'occurrence que s'inspirer de son modèle, sans être contraint d'y ajouter la dimension épique qu'il possédait déjà.

En conclusion de ce chapitre sur les origines, on peut se demander où Aristote, qui ne parle pas du genre biographique, l'aurait placé dans son système. Je crois qu'on peut répondre par le

¹² Cf. H. Peter, *HRR*², I, Leipzig, 1914, frg. 12 P².

¹³ *Nuits Attiques* 9, 11, 1-9 ; sur ce sujet, cf. M. Chassignet, "Historiographie et écriture épique", *Euphrosyne* 26, 1998, p. 155-163.

tableau ci-dessous :

	Vers	Prose
Mimésis	Tragédie	Non défini par Aristote
Diégèse	Épopée	Histoire
	Genre biographique ¹⁴	

Le genre biographique relève du récit diégétique. Il emprunte, en outre, à l'histoire sa dimension prosaïque. Il emprunte, enfin, à l'épopée à la fois le fait d'être centré autour d'une action unique (l'objet de la Vie) et le fait d'être une histoire (un *muthos*) dotée d'une début, d'un milieu et d'une fin ; en outre cette histoire est toujours "construite en forme de drame" (Aristote 23, 17).

b. L'origine du mot "biographie"

Le mot "biographie" est rare en grec : je n'en ai relevé que quatre occurrences dans le thesaurus. Son premier emploi est du 6^{ème} siècle, chez Damascius, un néoplatonicien auteur d'une vie d'Isidore, scholarque d'Athènes vers 490. C'est un genre qui dérive de l'historiographie. En fait, genre annalistique (Tacite d'un côté) et genre biographique (Suétone de l'autre) sont moins éloignés l'une de l'autre que ne l'enseigne, avec une confondante régularité, la tradition scolaire, sans doute sur la foi d'un commentaire rapide de Servius à un passage de l'*Enéide*.

Saint Jérôme désigne l'œuvre historique de Tacite non pas sous le titre, dû à la tradition humaniste, d'*Histoires* ou d'*Annales*, mais des termes de *Vitae Caesarum* pour les trente livres réunis. L'auteur de l'*Histoire Auguste*, qui est un recueil de biographies impériales d'Hadrien à Carus, Carin et Numérien, parle de lui comme un auteur d'annales. Il s'agit d'ailleurs là de l'un des éléments de ma découverte récente qui m'a permis d'identifier l'auteur de cette collection jusque-là anonyme¹⁵.

On peut, en effet, considérer que des éléments propres à des *Vies* sont déjà présents chez Hérodote (Crésus, Cyrus, Thémistocle) ou chez Thucydide (Périclès). Il en est de même chez Tacite (Néron, Germanicus). Xénophon, quant à lui, avait écrit un éloge du roi de Sparte,

¹⁴ Il peut être en vers : cf. Rutilius Namatianus, *De reditu suo*.

¹⁵ Cf. St. Ratti, "L'énigme de l'*Histoire Auguste* : autopsie d'un faussaire", *Les Dossiers de l'Archéologie*, Numéro Spécial "Les faux dans l'Antiquité", dir. H. Duchêne, avril 2006, p. 64-69.

Agésilas, première manifestation du genre biographique selon A. Momigliano¹⁶.

Relevons plus tard encore le nom de Cornélius Népos, mort en 25 après J.-C., qui écrit, sous le règne d'Auguste, les *Vies des Grands Capitaines*, un recueil de vingt-cinq biographies, de Miltiade, le vainqueur de Marathon, à Atticus, l'ami de Cicéron.

2. Les caractéristiques du genre

Elles ont vraiment été définies – non pas en théorie : aucun texte théorique ne définit dans l'Antiquité le genre biographique – mais en pratique, en action, par Plutarque (45-120).

Les voici, telles qu'on peut les déduire de la lecture des *Vies parallèles*¹⁷ :

a. le sujet de la Vie doit être un personnage qui a atteint la gloire – Cicéron l'avait déjà dit – et "laissé tant de beaux exemples de vertu (*arêtê*) politique et militaire" (Comparaison Périclès / Fabius Maximus 28, 1).

b. la Vie doit respecter la règle de la concision, qui est double :

* on ne rapporte pas dans son intégralité ni en détail les actions du héros (*Alexandre* 1, 1). On choisira les plus significatives, ce que Cicéron, de son côté, avait déjà souhaité.

* on doit choisir de rapporter le détail, "le petit fait" révélateur (la parole ; l'anecdote ; l'élément privé) qui enseigne sur le caractère (*Alexandre* 1, 2), sans qu'il y ait en l'occurrence contradiction avec le point précédent.

c. la relation avec le genre de l'historiographie se noue en deux temps :

* Plutarque revendique sa liberté par rapport au genre historique (*Alexandre* 1, 2) qui consiste, selon Aristote (qui, dans la *Poétique* 23, 59 a, appelle ce genre *historiai*), à faire l'exposé "d'une période unique avec tous les événements qui se sont produits dans son cours".

* Mais le même Plutarque demeure très proche des historiographes et les utilise comme sources. Son lien de parenté essentiel avec eux (Thucydide ; Polybe notamment) est le refus du merveilleux et de la fable pour faire œuvre de raison. Une Vie repose sur les mêmes principes qu'une "Enquête" (sens premier du verbe grec *historeuô*) : la recherche de la vérité.

¹⁶ Les origines de la biographie en Grèce ancienne, trad. E. Oudot, Paris, 1991 (The Development of Greek Biography, Harvard University Press, 1971).

¹⁷ Cf. "Dictionnaire Plutarque", sous la direction de P. Payen, dans *Plutarque, Vies parallèles*, Gallimard ("Quarto"), 2001, article "Vie" (P. Payen), p. 2113-2116.

3. Un tournant esthétique : le 4^{ème} siècle

C'est un moment clef de l'histoire du genre, pour des raisons religieuses (cf. *infra*), mais aussi culturelles. La réunification de l'Empire sous Constantin, les succès militaires et la restauration de l'autorité impériale après la crise du 3^{ème} siècle (dont le sommet correspond au règne de Gallien : 260-268) font croire à un "revival" : c'est la renaissance constantino-théodosienne.

Du pont de vue littéraire on ressuscite les genres anciens et on les revivifie : ce n'est pas une décadence – on le sait au moins depuis H.-I. Marrou – mais une réécriture des canons. Pour ce qui m'intéresse ici, l'évolution des genres historique et biographique, on assiste à une hybridation croissante entre les catégories génériques.

On sait bien que, à Rome, les frontières entre les genres n'ont jamais vraiment été étanches. Un cas d'école est fourni par les *Métamorphoses* d'Ovide. Cette œuvre n'est, par exemple, classée nulle part dans *Les genres littéraires à Rome* de R. Martin et J. Gaillard. Et pour cause : écrite en vers épique (hexamètre dactylique), elle est plus une parodie d'épopée qu'une épopée sincère¹⁸. Le même problème surgit à propos des *Héroïdes* du même poète, au point que j'ai pu interroger à l'oral de l'agrégation interne sur le sujet suivant : "A quel genre littéraire appartiennent les *Héroïdes* d'Ovide ?".

Cette tendance de fonds s'épanouit littéralement au 4^{ème} siècle. L'histoire annalistique devient alors histoire ecclésiastique. La biographie se rapproche de l'histoire annalistique. L'histoire annalistique sérieuse devient, avec Ammien Marcellin, "baroque". L'épopée, avec le *De raptu Proserpinae* de Claudien, devient purement mythologique, et non plus guerrière. L'épigramme, avec Ausone, devient poésie hymnique. L'élégie et la panégyrique contaminent les genres sérieux. On assiste à l'émergence d'une esthétique rénovée : celle de la *poikilia*, ou "bigarrure", hellénistique¹⁹.

Un dernier exemple : Le *De reditu suo* de Rutilius Namatianus, rédigé en 417. Il s'agit d'un poème en distiques élégiaques, avec des passages qui respectent la tonalité du genre et d'assez

¹⁸ Cf. mon étude à paraître : "Les subversions des motifs idéologiques augustéens dans les *Métamorphoses* d'Ovide 10-12".

¹⁹ Cf. J. Fontaine, "Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV^e siècle : Ausone, Ambroise, Ammien, dans *Christianisme et formes littéraires de l'antiquité tardive en Occident*, Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève, 1977, p. 425-482" ; *id.*, "Comment doit-on appliquer la notion de genre littéraire à la littérature latine chrétienne du IV^e siècle ?", *Philologus* 132 (1), 1988, p. 53-73 ;

nombreux souvenirs de Properce ou d'Ovide. On y trouve également des insertions de morceaux rhétoriques noble, dignes des meilleurs panégyriques, tel que le fameux éloge de Rome. On y lit de violentes invectives contre Stilichon, les moines ou les juifs : le registre est alors celui de l'épigramme ou de la satire. Pourtant la tonalité d'ensemble du poème demeure celui d'un récit personnel. On parcourt le journal de voyage d'un aristocrate mélancolique, sensible à la poésie des ruines, qui raconte un épisode en apparence réel de sa vie, comme s'il s'agissait d'un voyage authentique, avec des étapes bien identifiées.

Ce beau poème est aussi un hymne païen à la vie²⁰ et un témoignage de patriotisme vieux romain²¹. En tant que récit personnel il est un parfait exemple de ce type de littérature toujours aux frontières du genre biographique.

4. La rencontre entre le genre biographique et le christianisme : naissance de l'hagiographie

Il y a un moment – dans cette brève histoire du genre biographique – où se produit un changement considérable et que je considère comme une conséquence de la victoire du christianisme. Ce moment ne correspond pas avec le règne de Constantin ni l'édit de 312 – cette date revêt un caractère artificiel puisque le paganisme est toujours toléré – mais avec le règne de Théodose (379-395).

Désormais païens et chrétiens s'affrontent, militairement d'abord, en 394, lors de la bataille du Frigidus, mais surtout par œuvres littéraires interposées. Ammien Marcellin par exemple, sous un Prince chrétien, se livre à éloge sans ambiguïté de Julien l'Apostat dans la triade 23-25 des *Res Gestae*. Ces trois livres – on doit avoir ceci en mémoire – constituent un *Bios* de Julien, rédigé par un auteur qui se revendique, dans la célèbre *sphragis* du livre 31 (16, 9) comme *graecus*.

Or, si je poursuis mon raisonnement, un auteur chrétien a raconté la rencontre du César Julien et de l'un des plus anciens héros de la littérature chrétienne hagiographique, Martin de Tours. Sa *Vita* est, en effet, diffusée par Sulpice Sévère en 397²². On lit dans la *Vita* le récit suivant :

²⁰ Cf. St. Ratti, "Le *De reditu suo* de Rutilius Namatianus : un hymne païen à la vie", *Vita Latina* 173, décembre 2005, p. 75-86.

²¹ Cf. mon étude, "Rutilius Namatianus, Aelius Aristide et les chrétiens", à paraître dans *Antiquité Tardive* 14, 2006.

²² On lira le texte dans l'édition de J. Fontaine aux "Sources Chrétiennes" (vol. n°133), Paris, 1967. L'influence de cette Vie, écrite pour l'édification du plus grand nombre (*ad multorum profectum*), dit Gennade, fut considérable ainsi que le prouve le nombre des manuscrits qui l'ont transmise. Rédigée

alors que Julien était en campagne sur le Rhin, vers 354-357, Martin, soldat de son armée, vient trouver le César devant Worms pour lui demander son congé. Il souhaite désormais renoncer aux armes pour exercer une *militia Christi* (*Vita*, chapitre 4). Son congé lui est refusé.

Cette rencontre prend, à mes yeux, la valeur symbolique d'une rupture et d'une continuité entre l'histoire édifiante et l'hagiographie naissante. D'une part Sulpice imite Salluste et Tite-Live qu'il connaît et admire : il s'inscrit donc dans une tradition historiographique païenne ; d'autre part il réoriente l'objectif idéologique vers un but apologétique, ce qui est nouveau. D'un côté donc Sulpice partage avec Ammien le même souci d'idéalisation morale d'un héros (Julien est sauveur du monde romain ; Martin est sauveur de l'Eglise en décadence morale), mais, d'un autre côté, les deux héros sont en conflit puisque Julien non seulement n'accorde pas son congé à Martin, mais encore le fait emprisonner. Comment mieux illustrer cette période de divergence des formes, issues d'un même fonds littéraire ? La biographie arétologique se greffe sur l'historiographie édifiante et le saint est l'héritier du héros, des *uiri illustres* du passé romain²³. Mais un genre nouveau est né.

du vivant de l'évêque, sous l'influence probable de Bassula, par un chrétien de relative fraîche date et encore plus récemment converti à l'ascétisme, cette biographie merveilleuse est évidemment une œuvre militante. Envoyée à Paulin en 397, elle connut des additions à partir de 400. On sait encore par une lettre de Sulpice Sévère à Desiderius que le manuscrit de la *Vita* était très demandé et que l'auteur a souhaité à son texte la diffusion la plus grande. Peut-être Sulpice était-il mu par le désir de combattre l'opposition à l'ascétisme de nombres d'évêques de son temps (sur le train de vie des évêques à la fin du quatrième siècle, qui n'avait rien d'ascétique, on relira le témoignage d'Ammien Marcellin au livre 27, 3, 14-15 des *Res Gestae* : "lorsqu'ils auront atteint leur but, <les candidats à l'évêché> auront la certitude d'être enrichis par les offrandes des matrones, de paraître en public assis dans des voitures, vêtus avec recherche, et de faire préparer d'abondants festins, au point de surpasser dans leurs banquets la table des rois" ; traduction M.-A. Marié, CUF). La *Vita Martini* de Sulpice servira de source à des biographies de Martin qui rivaliseront avec leur modèle. Au sixième siècle, Venance Fortunat, venu en pèlerinage sur la tombe de Martin en 565, écrira une épopée en 4 livres sur Saint Martin (*De uirtutibus sancti Martini*) fondée sur la biographie de Sulpice Sévère et sur celle de Paulin de Périgueux, lui-même auteur d'une épopée en six livres sur la vie de Martin inspirée de Sulpice. L'œuvre de ce dernier est ainsi le modèle de l'hagiographie médiévale.

²³ Cf. Du héros païen au saint chrétien, Actes du colloque organisé par le Centre d'Analyse des Rhétoriques Religieuses de l'Antiquité (CARRA), Strasbourg, 1^{er}-2 décembre 1995, éd. G. Freyburger et L. Pernot, Institut d'Etudes Augustiniennes, Paris, 1997.

5. La Vie de saint ou les caractéristiques de l'hagiographie

En résumé, je dirai que l'hagiographie emprunte aux Vies de Plutarque deux caractéristiques majeures : la nécessité d'opérer, dans une biographie, une sélection de faits significatifs d'une part ; la conviction profonde, d'autre part, que le héros, objet de la Vie, affiche tout au long du récit la permanence de son *êthos*. A ces deux traits hérités de la littérature païenne, l'hagiographie ajoute le merveilleux, la dimension de ce que l'on appelle désormais le miracle, et ce à des fins édifiantes. Le moralisme se voit substituer l'apologétique.

A la suite de la *Vie de saint Antoine* par Athanase et de la *Vita sancti Pauli* par Jérôme, Sulpice Sévère a largement recours au merveilleux dans la construction de la figure du saint, un "parfait". L'intention apologétique n'est jamais dissimulée et la dimension extraordinaire des *facta* de Martin vise à en faire l'égal des plus grands saints connus. Les récits de miracles étaient appréciés du public du temps et font partie intégrante du paysage littéraire chrétien et le genre s'épanouira jusqu'au sixième siècle avec Grégoire de Tours. Apologétique, souci d'édification et tonalité panégyrique sont mis au service de la peinture d'un caractère exceptionnel.

A côté de cette dimension merveilleuse, la biographie telle que la conçoit Sulpice ressemble par certains aspects à celle d'un Plutarque. Comme dans les *Vies parallèles*, il ne s'agit pas de rapporter "dans leur intégralité ni en détail chacune des actions célèbre de ces héros" (*Vie d'Alexandre* 1, 1). Sulpice aurait pu faire sienne cette déclaration de Plutarque : "il ne s'agit pas pour moi d'accumuler des documents inutiles, mais de transmettre ce qui sert à la compréhension d'un caractère et d'un comportement" (*Vie de Nicias* 1, 5, trad. A.-M. Ozanam). Comme Plutarque a choisi "les plus nobles et les plus belles des actions <de son héros> afin de la faire connaître" (*Vie de Timoléon, praef.* 2), Sulpice (*Vita* 1, 8) affirme avoir procédé à un choix : *quamquam etiam ex his, quae conperta nobis erant, plura omisimus, quia sufficere credidimus, si tantum excellentia notarentur* ("et pourtant, même parmi les faits qui nous étaient connus, nous en avons omis plus d'un, croyant qu'il suffisait de consigner seulement les plus saillants").

Comme dans la biographie antique – synthétisée pour nous dans les *Douze Césars* de Suétone, même si l'influence de ce texte précis sur la *Vita Martini* n'est pas avérée – les événements ne servent que de révélateur à un *êthos* préexistant. Martin nous est révélé tel qu'en lui-même il est constamment le même. La qualité spirituelle du héros ne peut plus être niée, elle s'impose au lecteur de la *Vita*.

Sulpice Sévère a encore puisé au vieux fonds romano-grec, sans doute aristotélicien au départ, l'idée centrale et qui caractérise toutes les biographies antiques à savoir que les actes d'un individu révèlent sa personnalité, laquelle, même complexe, est une et permanente : c'est la

notion d'*ethos*. Dans le récit de la vie de Martin, Sulpice s'attache, conformément à ces principes, aux actes d'un personnage qui, comme ceux des *Vies parallèles* de Plutarque, parle peu mais agit beaucoup. Les titres des chapitres sont toujours éclairants : "La charité de saint Martin" ; "Guérison de la jeune paralysée..." ; "Délivrance de trois possédés" ; "Comment Martin vainquit le feu"... La vie du grand homme se déduit de ses actes, comme sa valeur. La mort, enfin, vient couronner et achever la construction de l'ensemble²⁴. Comme dans les *Vies* de grands philosophes antiques – que l'on pense aux biographies de Diogène Laërce – ce moment sert de révélateur et nul ne peut prétendre avoir bien vécu s'il a manqué sa mort. Ce principe baignait déjà l'historiographie classique, de Tite-Live (mort d'Hannibal) à Tacite (mort de Sénèque) et guide encore un contemporain de Sulpice, Ammien Marcellin, dans son récit de la mort de Julien.

Mais la mort du saint n'apprend au lecteur rien de neuf sur le personnage. On peut considérer que la *uirtus* de Martin est d'emblée connue du lecteur. Martin est ce qu'il est depuis sa conversion. A dix ans il se réfugie dans une église (*Vita* 2, 3). Dès l'âge de douze ans, il rêve à ce qu'il accomplira dans sa vie future :

cum esset annorum duodecim, eremeum concupiuit, fecissetque uotis satis, si aetatis infirmitas non fuisset impedimento. Animus tamen, aut circa monasteria aut circa ecclesiam semper intentus, meditabatur adhuc in aetate puerili quod postea deuotus impleuit ; "à douze ans, il désira vivre au désert ; et il eût satisfait ses vœux si la faiblesse de son jeune âge n'y eût fait obstacle. Pourtant le cœur sans cesse tourné vers les ermitages et les églises, il songeait constamment, en cet âge encore tendre, à ce qu'il accomplit ensuite religieusement" (2, 4).

On peut donc parler d'une conception statique de la biographie, immobile dans ses évolutions (même si le personnage principal voyage et se déplace, ces déplacements ne structurent pas la *Vita*). Conformément aux principes de la biographie classique, Sulpice ne fait que multiplier les exemples du caractère de Martin (cf. 1, 8 et la conscience qu'il a lui-même du risque qu'il court d'"accumuler" les exemples : *ne quod his pareret copia congesta fastidium* ; "pour éviter de lasser <les lecteurs> par une accumulation excessive") ou les occasions de le révéler dans sa richesse (et non dans sa complexité ; d'ailleurs si Martin n'évolue pas c'est aussi parce qu'il ne songe pas au lendemain : *de crastino non cogitabat* [2, 8], lendemain qui, pour un chrétien ne saurait trouver place sur cette terre). Nous sommes aux antipodes de l'exploration psychologique et de la quête des profondeurs psychiques propres à certains romans modernes. La clef de la biographie selon Sulpice est fournie par le texte lui-même. Alors que l'ambition et les honneurs peuvent changer un être, il n'en est rien pour Martin qui demeure égal à lui-

²⁴ Cf. *Vita Martini, epist.* 2, 9-13.

même après son élection à l'épiscopat :

iam uero, sumpto episcopatu qualem se quantumque praestiterit, non est nostrae facultatis euoluere. Idem enim constantissime perseuerabat qui prius fuit ; "et maintenant quelle fut la conduite de Martin après son accession à l'épiscopat, quelle en fut la grandeur, il n'est pas en notre pouvoir de l'exposer tout au long. En effet, avec une fermeté parfaite, il restait semblable à celui qu'il avait été auparavant" (10, 1).

L'objectif de Sulpice est de décrire une nature (*qualem*) et de rendre compte d'une grandeur (*quantum*). Mais les événements ne changeront pas ces dernières, inscrites dans la personnalité profonde de celui qui a toujours été un saint fidèle à lui-même.

6. La réaction païenne

Elle avait débuté avant la publication de la *Vita Martini* en 397. En effet la mode de la biographie de saint avait déjà été lancée par Evagre d'Antioche (mort en 392), traducteur en latin de la *Vie* (en grec) *de saint Antoine* par Athanase d'Alexandrie. Ainsi l'historiographie païenne ne demeure pas sans réagir. On en trouve un bel exemple dans *L'Histoire Auguste*. Dans ce recueil, la *Vie de Bonose* (*quatt. tyr.*) parodie les canons de la biographie arétologique, par exemple le thème bien connu de "la sobre ivresse". Bonose comparé à une "outré" est une image empruntée à Jérôme et à Ambroise. *L'Histoire Auguste* répond également à Jérôme et à ses *Vies* de saint romancées, la *Vie de Paul* (374-379) et surtout la *Vie d'Hilarion* (386-390) et la *Vie de Malchus* (390). On est aujourd'hui certain que l'auteur de *L'Histoire Auguste* non seulement avait une connaissance partielle de la Bible, mais encore dialoguait, par allusions et parodies interposées, aux auteurs chrétiens²⁵. On doit donc penser la littérature de la fin du quatrième siècle, essentiellement dans son expression biographique, comme un écheveau de répliques réciproques et l'expression de convictions idéologiques ou religieuses fortes qui ne rechignaient ni à la polémique ni à l'humour.

IV. Le genre biographique dans les manuels scolaires de français

²⁵ Bon résumé de la question dans F. Paschoud, *Histoire Auguste* V 2, CUF, Paris, 2001, p. 46-49 (commentaire de *Probus* 1, 1-2, passage qui est un cas d'école) ; cf. aussi J.-P. Callu, *Histoire Auguste* I 1, CUF, Paris, 1992, p. XXXVII, note 92 et p. LXIV et St. Ratti, *Histoire Auguste* IV 2, CUF, Paris, 2000, p. XLVIII-LII. Sur la connaissance de la littérature chrétienne par l'auteur de *L'Histoire Auguste* et la polémique avec les chrétiens, cf. mon étude "Réponses de *L'Histoire Auguste* aux apologistes Tertullien et Lactance", *Museum Helveticum* 59, 2002, p. 229-237.

On me permettra cette conclusion en forme d'élargissement de mon propos. On trouve assez souvent cités, dans les chapitres des manuels de première consacrés au genre biographique, César, Plutarque, Suétone. On pourrait aussi y voir figurer Cicéron (extraordinaire metteur en scène de sa propre personne, par exemple dans l'épisode célèbre qui rapporte la découverte par l'Arpinate du tombeau d'Archimède), Sénèque (les *Lettres à Lucilius* peuvent être lues comme le récit de l'itinéraire philosophico-biographique de Lucilius), de Pline le Jeune (ses *Lettres* proposent une vie de citoyen exemplaire).

Je voudrais m'attarder un instant sur deux auteurs pour des raisons différentes.

1. Chateaubriand

Souvent cité, il l'est toujours pour ses *Mémoires*. On ne songe jamais à deux ouvrages de Chateaubriand qui mériteraient de figurer dans les manuels et qui appartiennent à ce qu'on appelle les *Mélanges historiques*, réunis en 1826. Pour Chateaubriand, il s'agissait là "de la base de <son> *Histoire de France* proprement dite". Voici ces titres :

– Essai sur les Révolutions (Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la Révolution française), publié à Londres en 1797. Il y est beaucoup question de la Grèce et des révolutions qui ont donné naissance aux "républiques" de Sparte et d'Athènes.

– Mémoires touchant la vie et la mort de monseigneur le duc de Berry.

Dans ces deux textes, qui tous deux relèvent du genre biographique, c'est Plutarque le modèle de Chateaubriand et sa source d'inspiration.

Dans l'*Essai sur les Révolutions*, l'auteur compare les héros grecs aux révolutionnaires, par exemple Pisistrate aux Montagnards de la Convention ou encore Critias, l'oligarque de 405, à Robespierre. Le dernier couplet de la Marseillaise est encore mis en parallèle avec les vers cités par Plutarque dans la *Vie de Lycurgue* sur l'éducation des jeunes gens²⁶. Les révolutionnaires rêvaient d'appliquer les lois de Lycurgue et de Solon à la France du 18^{ème} siècle. Dans le livre de Chateaubriand les notes qui sont des emprunts à Plutarque, dans la traduction d'Amyot, abondent. Même si Chateaubriand n'était pas dans le camp des révolutions, on doit voir là un bel exemple de permanence littéraire.

Dans le chapitre 4 de la *Vie du duc de Berry*, Chateaubriand explique lui-même son idée :

"La France pleurera longtemps Monseigneur le duc de Berry ; elle peut dire de lui ce que

²⁶ Cf. "Dictionnaire Plutarque" (note 11), article "Chateaubriand" (Cl. Mossé), p. 1973-1975 et article "Révolution française" (Cl. Mossé), p. 2075-2078.

Plutarque dit de Philopœmen – le vainqueur de Sparte à Mantinée en 206, le dernier des Grecs – par rapport à la Grèce : ‘La Grèce l'aima singulièrement comme le dernier homme de vertus qu'elle eût porté dans sa vieillesse’.

Et suit le début d'une Vie : "Il naquit à Versailles le 24 janvier 1778..." L'ancrage antique du genre biographique ne saurait être démontré de manière plus éclatante.

2. De Gaulle

Il est assez souvent présent dans les manuels que j'ai consultés. On trouve par exemple dans plusieurs manuels cette page fameuse des *Mémoires de Guerre* dans laquelle Ch. de Gaulle décrit, au moment de la Libération de Paris, la descente des Champs Elysées le 26 août 1944.

Cette page participe de plusieurs genres littéraires. Elle relève de l'historiographie, de l'histoire des révolutions pour être plus précis, la Libération étant un soulèvement contre le régime de Vichy. Elle emprunte aussi à l'épopée la description lyriques des mouvements de foule, qui ne sont pas rappelés les élans alternés de joie et de crainte que décrit Tite-Live à la fin de son livre 27 lors de l'annonce de la victoire du Métaure à Rome. De l'épopée on peut isoler ainsi les deux ingrédients majeurs : le récit en vers (la prose gaullienne) de l'aristie d'un héros (qui dit tantôt "je", tantôt "il") ; la constitution d'une identité nationale, d'un sentiment de communauté retrouvée : la France. Enfin, l'objectif du narrateur n'est pas sans point commun avec celui de toute bonne hagiographie. Le cortège gaullien ne ressemble-t-il pas à certains égards à celui qui entoure saint Martin – celui qui "ranime" les morts – lors de son entrée à Tours ? Le premier sera porté par le peuple à la tête du pays ; le second le sera à l'évêché de sa ville. Sans forcer outre mesure une analogie volontairement approximative, ne doit-on pas encore relever que la figure gaullienne ainsi mise en scène – le Général "ranime" la flamme sous l'Arc de Triomphe et le cortège aboutit non au Capitole, mais sur "le parvis de la Cathédrale" Notre-Dame ! – est dotée de la force divine qui donne la vie ?

On pourra discuter cette lecture. Mon propos n'est ici, que de suggérer la permanence des formes littéraires et leurs transformations. En ce qui concerne le genre biographique, le détour par l'Antiquité demeure, plus qu'en toute autre matière, éclairant. J'aurai atteint mon objectif si cette étude a permis de le suggérer.

Stéphane Ratti

Professeur de langue et littérature latines

Université de Dijon

IV- Nouvelles lectures de l'*Enéide*

Depuis une vingtaine d'années, les études virgiliennes ont connu des renouvellements spectaculaires de perspective. Les travaux se sont multipliés. La mise sur pied de l'*Enciclopedia virgiliana* en Italie²⁷, plus récemment, la parution, dans la collection des Companions de Cambridge d'un volume consacré à Virgile²⁸ permettent, grâce à un immense travail de dépouillement de la bibliographie, de s'orienter plus commodément. Pour ce qui concerne plus spécifiquement l'*Enéide*, d'excellentes éditions italiennes²⁹, de monumentales éditions anglo-saxonnes, notamment celles de Horsfall pour les chants 7³⁰ et 11³¹, donnent une idée de l'activité insatiable que les commentateurs contemporains consacrent à un texte dont la richesse et la complexité épuisent tous les efforts. Il n'est bien évidemment pas question ici de rendre compte de l'ensemble des approches : l'application de théories littéraires modernes au texte de Virgile, avec un certain nombre de précautions, a permis de progresser dans des domaines comme la narratologie, la réflexivité ou l'étude de l'intertextualité ; dans un sens plus traditionnel, la recherche met patiemment à jour tout le substrat antique d'un texte d'une prodigieuse érudition, que ce soit dans le domaine des antiquités italiennes ou dans celui de l'influence philologique grecque et hellénistique. On met aussi en lumière l'influence de la poétique hellénistique, notamment des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes sur l'*Enéide*³², celle des épicuriens d'Herculanum et de Philodème de Gadara, grâce aux progrès dans la lecture des papyrus, de la physique et de la théologie stoïciennes sur les dieux de l'*Enéide*³³. Il semble préférable de choisir trois types d'approches importants, qui ont marqué les études virgiliennes ces dernières années. Et de donner un rapide échantillonnage des résultats

²⁷ *Enciclopedia Virgiliana*, sous la direction de Fr. Della Corte, 6 t. en 5 vol., Rome, 1982-1991

²⁸ Martindale, Charles. *The Cambridge Companion to Vergil*. Cambridge. 1997.

²⁹ Par exemple Cova Pier Vincenzo; *Virgilio. Il libro terzo dell'Eneide*, Milan, 1994.

³⁰ Nicholas Horsfall, *Virgil, Aeneid 7: A Commentary* (Mnemosyne Supplement 198). Leiden/Boston/Köln: Brill, 2000. Pp. xlv, 567.

³¹ Nicholas Horsfall, *Virgil. Aeneid 11. A Commentary*. Mnemosyne Supplement 244. Leiden: Brill, 2003. Pp. xxvii, 505.

³² Damien Nelis, *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds, Fr. Cairns, 2001 (Arca. Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs, 39)

³³ Voir par exemple l'ouvrage fondamental de Feeney, D. C. *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford. 1991. Reprint. 1993

qu'elles avaient pu dégager, sans toutefois rentrer dans le détail de la démonstration. On exposera, rapidement et donc de façon inévitablement simplificatrice, trois approches assez représentatives des tendances actuelles de la recherche. L'une explore le champ de la réflexivité, la seconde s'attache aux thèmes cosmologiques dans l'Enéide la troisième enfin explore la complexité de l'intertextualité par rapport à Homère.

1. La réflexivité

Un champ important dans la recherche sur la poésie augustéenne en général et plus particulièrement Virgile et Ovide est celui de la réflexivité, de l'auto-référence. Largement exploités par les spécialistes de la poésie hellénistique, ces concepts ont donné lieu, dans les deux dernières décennies, aussi bien dans le domaine anglo-saxon qu'en Italie ou en France, à bien des ouvrages consacrés en tout ou partie aux deux grands poètes augustéens. Il s'agit d'observer les procédés par lesquels les œuvres disent leur propre genèse, exhibent de façon nette les procédés qu'elles mettent en pratique et pour le dire plus simplement « montrent qu'elles montrent. »

Parmi ces lectures, j'ai choisi de partir d'un exemple lillois, développé par mon collègue Alain Deremetz, dans son ouvrage *Le Miroir des Muses, essai sur la poétique de la réflexivité à Rome*³⁴, concernant la lecture de la descente d'Enée aux enfers au chant 6 de l'*Enéide*. La catabase de l'*Enéide*, cheminement initiatique amenant le héros jusqu'auprès de son père Anchise qui l'initie aux mystères de la migration des âmes, présente un certain nombre de traits autorisant son interprétation comme un itinéraire poétique qui dit métaphoriquement la genèse du poème, particulièrement sa seconde partie. On rappellera que la structure du poème virgilien est clairement identifiée depuis l'antiquité à une *Odyssée* suivie d'une *Iliade*. L'ensemble des errances d'Enée, qui occupent les six premiers livres, étaient placées sous le signe de la mémoire de la Muse qu'invoquait le poète et faisaient l'objet d'un récit rétrospectif. La catabase est, quant à elle, le lieu où le héros s'entend annoncer ses futures épreuves par la Sibylle et Anchise ; d'une certaine manière, les six derniers chants du poème naissent donc de cette annonce. Ceci contribue à rapprocher la position de la Muse vis-à-vis du poète d'une part, celle de la Sibylle et d'Anchise vis-à-vis d'Enée d'autre part. Partant, l'hypothèse peut être proposée que la catabase du héros sert d'*analogon* pour l'itinéraire de création entrepris par le poète.

C'est d'abord le paradigme monumental, hérité de la lointaine lyrique grecque archaïque, qui

³⁴ Alain Deremetz, *Le miroir des Muses, essai sur la poétique de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq, 1995.

est mis à contribution. Avant d'entreprendre sa descente aux Enfers, Enée fait vœu d'ériger un temple à Apollon et Diane Trivia (6, 69-70). Ce temple, qui couronnera l'achèvement de la mission du héros, correspond donc à l'achèvement du récit narrant cette mission. Il peut servir d'image à la réalisation de l'œuvre poétique elle-même, selon une métaphore parfaitement identifiée dans l'antiquité depuis Pindare et dont use Virgile lui-même dans les *Géorgiques*, au livre 4, où le poète annonce qu'il érigera un temple au centre duquel il placera César. Si le temple sert de métaphore à l'épopée, Enée vouant un temple et Virgile vouant un temple sont donc dans une situation de proximité : « pour que le poème-temple puisse se dresser, resplendissant et éternel, il faut que le poète accompagne Enée dans le labyrinthe ombreux des enfers. » (*Le Miroir des Muses*, p. 157). La catabase est donc un itinéraire poétique.

Précisément, la descente aux enfers est précédée d'une description d'un temple qu'Enée découvre à Cumès, alors qu'il chemine pour se rendre auprès de la Sibylle (*En.* 6, 13-30) :

« Déjà, ils approchent des bois de Trivia et des toits où brille l'or. On raconte que Dédale, fuyant les royaumes de Minos, comme il avait osé sur des ailes hardies se confier au ciel, par une route inexplorée s'échappa, nageant vers les ourses glacées et se posa enfin, léger, sur la citadelle chalcidienne. Rendu ici seulement à la terre, il te consacra, Phébus, l'appareil de ses ailes et fonda un temple colossal. Sur les portes, la mort d'Androgée ; alors, les Cécropides astreints, ô misère ! à en payer la peine : chaque année, sept de leurs fils ; l'urne est là, les sorts sont tirés. En face, haute sur la mer, la terre de Cnosse y répond : ici, c'est le cruel amour d'un taureau ; en ce furtif accouplement, c'est Pasiphaé, leur sang mêlé, leur fruit difforme, le Minotaure – il est là, monument d'une Vénus affreuse, puis cette demeure qui coûta tant d'efforts et son lacinex inextricable ; mais prenant en pitié l'amour d'une reine, Dédale dénoue lui-même les artifices et les ambiguïtés du palais, guidant d'un fil les pas aveugles. »

A. Deremetz souligne que, comme sur le temple de Junon à Carthage, sont inscrits sur les murs du temple de Cumès les épisodes d'une épopée, d'une *Théséide*. Le *monumentum* est ainsi décrit pratiquement exclusivement comme le support d'un récit épique. Quant au labyrinthe, il peut être considéré comme une métaphore de l'écriture poétique. L'affrontement du labyrinthe peut servir de modèle à la descente d'Enée par les obscurs chemins infernaux, où il sera conduit par la Sibylle comme Thésée l'avait été par Ariane, et l'on pourrait multiplier les parallèles. Dans les deux cas un artiste, un *artifex*, que ce soit le constructeur du labyrinthe ou le poète, mène le héros à travers une route aux détours inextricables. Selon A. Deremetz, la représentation du labyrinthe renvoie ici à une esthétique alexandrine, dans la lignée de Catulle notamment. L'art minutieux qui a présidé à la représentation de l'histoire de Dédale sur un temple aux dimensions colossales correspond par ailleurs aussi à cette esthétique. L'*ekphrasis* du temple de Cumès apparaît donc, en dépit de distorsions évidentes, comme l'image même de l'*Enéide* et son mode d'emploi.

Il est clair que le caractère auto-réflexif de la catabase proprement dite apparaît encore dans la mesure où le héros rencontre lors de son cheminement souterrain des personnages comme Orphée ou Musée, fondateurs mythiques de la poésie. Pour pousser cette lecture plus avant, il est possible de considérer que, d'une manière plus générale, la géographie des Enfers est une géographie symbolique ; les morts y sont classés selon des catégories qui permettent en fait à Enée de remonter le cours de l'histoire littéraire grecque (on a là la mise en œuvre d'une espèce d'histoire littéraire immanente, procédé typiquement hellénistique auquel ont fréquemment recours les auteurs romains). Ainsi, passant dans les champs des pleurs, le héros aperçoit, en une sorte de catalogue mythologique et littéraire, les héroïnes victimes de leur amour et parmi elles la malheureuse Didon). A l'arrivée au champ des guerriers, sont catalogués des héros épiques : guerriers de Thèbes, de Troie et troupe de guerriers grecs, âmes fantomatiques qui s'enfuient à l'arrivée du héros troyen, mais représentent sans doute aussi les vieux cycles épiques de la Grèce. Après une série de catalogues littéraires concernant les héros de la mythologie grecque, apparaît la galerie de portraits des héros de la future Rome. Tout se passe comme si Rome se substituait au monde mythologique. Il y a une opposition très nette entre le personnel littéraire de la littérature grecque, puni ou récompensé aux enfers, mais destiné à y rester, le vieux domaine héroïque et divin et d'autre part les héros de la future aventure mythico-historique de Rome, sorte de nouveau personnel littéraire, comme stocké aux Enfers, et qui remontera petit à petit au cours des siècles pour écrire l'épopée romaine, destinée à remplacer les fables de la Grèce. L'enfer virgilien peut ainsi s'interpréter comme le lieu où s'opère le relais entre les héros grecs de la fable et les héros romains d'une nouvelle mythologie "historique". Le mythe de Rome va remplacer la mythologie traditionnelle. Il s'agit en somme d'un programme littéraire qui s'annonce ici, où se donne à lire l'innovation latine (prépondérance de l'histoire, dimension historique de l'épopée, transformation de l'histoire en épopée), en tant que mutation de la littérature antique. Enée, quant à lui, opère, en tant que lointain précurseur de l'histoire de Rome, la jonction entre les héros de la mythologie grecque et la mythologie historique romaine. Il participe des deux mythologies. Anchise énonce d'abord à Enée la mission de Rome, puis il procède à l'énumération des futurs héros de la ville. Le catalogue s'organise chronologiquement, comme un programme littéraire, une série de sujets épiques : les rois d'Albe, successeurs d'Ascagne Iule, le fils d'Enée, les deux fondateurs de Rome, les rois de Rome, une série de héros guerriers de l'époque républicaine, vainqueurs de peuples italiens, des Gaulois, des Grecs et des Carthaginois : la liste se termine avec Fabius Maximus Cunctator, qui, lors de la deuxième guerre punique sera le vainqueur d'Hannibal, vengeur appelé de ses vœux par Didon à la fin du chant IV.

Bref, on voit que ce type d'étude reposant sur l'analyse de métaphores de l'écriture poétique comme des éléments de figuration de l'œuvre poétique, sans oublier la dimension d'une

histoire littéraire immanente, intégrée dans l'œuvre elle-même, permet de mieux cerner les procédés, nombreux et traditionnels, de l'auto-référence.

2. Mythologie et cosmologie dans l'Enéide

Une perspective différente s'est attachée à rechercher les schèmes mythologiques et cosmologiques à l'œuvre dans l'*Enéide*. Les travaux de Philip Hardie, dans un des livres les plus importants consacrés au poème dans les deux dernières décennies (*Vergil's Aeneid cosmos and imperium*) ont eu pour propos de mettre à jour les thèmes cosmologiques sous-jacents dans l'*Enéide*, la manière dont un discours scientifique se trouvait intégré à l'*epos*, genre totalisant³⁵. Pour bien comprendre de quoi il s'agit, il faut rappeler le lien étroit existant, dans la poésie archaïque, entre poésie et science ; les premiers physiciens sont des poètes, mais cette tradition se perpétue jusqu'à Virgile. Les Anciens ont considéré Homère comme père de tous les savoirs, en matière de géographie et de cosmologie aussi bien qu'en matière de sagesse ou de rhétorique. Cette conception d'un poète qui est en même temps un savant se développe aussi à propos d'Hésiode, notamment avec la *Théogonie*. Pour nombre d'interprètes antiques, mythologie et cosmologie sont par ailleurs liées. Généalogies divines et guerres primordiales entre Olympiens et géants ont été interprétées en termes allégoriques comme une histoire physique du monde. Les pré-socratiques, Empédocle notamment, consacrent quant à eux leur poésie à une histoire de la nature et sont considérés dès Aristote davantage comme des physiologues que comme des poètes (*Poét.* 1447 b, 17 sqq.)

C'est ensuite la période hellénistique qui consacre la cosmologie comme sujet poétique ; certes, à l'époque hellénistique, science, religion et poésie ont largement entamé le processus de leur dissociation, et faire de la cosmologie sous forme de poésie tient apparemment de l'exercice de style. Néanmoins, les conceptions philosophiques et notamment stoïciennes de la nature influencent une poésie consacrée aux phénomènes naturels, astronomiques, météorologiques. De fait, cette poésie accompagne l'émergence d'une nouvelle religion cosmique qui résulte de la synthèse de la science, de la philosophie, de la religion. L'*Hymne à Zeus* de Cléanthe (v. 331 – v. 232 av. J. C.), qui célèbre Zeus comme force cosmique en est un exemple remarquable.

³⁵ Les pré-socratiques, Empédocle notamment, consacrent quant à eux leur poésie à une histoire de la nature et sont considérés dès Aristote davantage comme des physiologues que comme des poètes (*Poét.* 1447 b, 17 sqq.)

Du fait du naufrage des textes poétiques antérieurs au dernier siècle de la République, il est bien difficile de se faire une idée précise des modalités exactes de l'influence hellénistique sur la littérature romaine ; néanmoins, ce type de poésie où la science joue un rôle important a sans nul doute influencé dès longtemps la poésie latine, vraisemblablement depuis Ennius (239-169). A l'époque tardo-républicaine cette tendance est forte, comme en témoigne, par exemple, la traduction par Cicéron des *Phénomènes* du poète Aratos. Quant à Lucrèce, il avait déjà renoué clairement avec la tradition présocratique des poètes physiologues, dans la lignée d'Empédocle.

A cette double tradition archaïque et hellénistique vient se superposer un élément notable qui relève de certaines vieilles conceptions du poète. Les sophistes considéraient déjà que les premiers poètes, intermédiaires entre les dieux et les hommes, étaient les fondateurs de la *sapientia*. (cf. Horace, *Ars* 391 sqq.) Les *veterrimi poetae*, Orphée, Musée, Homère, Hésiode, étaient ainsi des savants, cachant leur savoir sous la forme poétique, en somme, des allégoristes. De ce fait, seule une interprétation allégorique de leur poésie pouvait en extraire le contenu scientifique, cosmologique ou philosophique. Ces poètes sont considérés comme des *theologi*. Il existe, au sein même de l'*Enéide*, un poète qui incarne cette conception ancienne, il s'agit d'Iopas, l'aède du banquet de la cour de Carthage. Il chante une poésie cosmologique : les errances de la lune et les éclipses du soleil, l'origine des hommes et des bêtes, les causes de la pluie et des éclairs ; les constellations, le rythme de la révolution des astres... (*En.* 1, 740 sqq.)³⁶.

³⁶ Le fait que l'aède Iopas a été modelé sur la figure des *veterrimi poetae* physiologues était déjà bien identifié dans l'antiquité ; cf. Quintilien, I. O. 1, 10, 9-10. *Nam quis ignorat musicen, ut de hac primum loquar, tantum iam illis antiquis temporibus non studii modo verum etiam venerationis habuisse ut idem musici et vates et sapientes iudicarentur, mittam alios, Orpheus et Linus: quorum utrumque dis genitum, alterum vero, quia rudes quoque atque agrestes animos admiratione mulceret, non feras modo sed saxa etiam silvasque duxisse posteritatis memoriae traditum est. X. Itaque et Timagenes auctor est omnium in litteris studiorum antiquissimam musicen extitisse, et testimonio sunt clarissimi poetae, apud quos inter regalia convivia laudes heroum ac deorum ad citharam canebantur. Iopas vero ille Vergili nonne canit "errantem lunam solisque labores" et cetera? Quibus certe palam confirmat auctor eminentissimus musicen cum divinarum etiam rerum cognitione esse coniunctam.* « Je pourrais m'en tenir ici au jugement des anciens. Qui ignore, en effet, que la musique, pour parler d'abord de cet art, était, dans l'antiquité, non seulement cultivée, mais en si haute vénération qu'Orphée et Linus entre autres étaient indistinctement appelés musiciens, poètes et sages? N'a-t-on pas cru qu'ils étaient tous deux de la race des dieux, et que le premier attirait à lui non seulement les bêtes féroces, mais jusqu'aux rochers et aux forêts, parce qu'il adoucissait les mœurs d'une multitude ignorante et sauvage? (10) Timagène avance que de tous les arts littéraires, la musique est le plus ancien; et si nous

Dépositaire d'une longue tradition dont bien des intermédiaires ont pour nous disparu, Virgile incorpore dans l'*Enéide* toutes ces conceptions de la poésie et, de même qu'Homère est considéré comme le père des savoirs, Virgile lui aussi devient chez ses interprètes anciens, un exemple de *polymatheia*, de savoir universel. Il faut dire qu'à l'époque de Virgile d'intenses recherches ont lieu sur le contenu scientifique de la poésie homérique dans les milieux intellectuels grecs. Il suffit, pour s'en rendre compte, de lire le livre 1 de la *Géographie* de Strabon ; mais on considère généralement que c'est la philologie pergaménienne qui a joué le rôle le plus important dans l'interprétation cosmologique et géographique d'Homère. Pergame est très proche de Rome et le royaume attalide est légué en 133 au peuple romain par son dernier souverain. Cratès de Mallos grand interprète d'Homère et rival du bibliothécaire alexandrin Aristarque de Samothrace, est présenté par la tradition comme l'initiateur des Romains aux études littéraires à l'occasion d'une ambassade à Rome en 168 av. J.-C. Pergame était apparemment spécialisée dans l'interprétation allégorique de la mythologie hésiodique et homérique. Selon Philip Hardie, Virgile aurait puisé à cette source exégétique une partie de son inspiration.

L'un des exemples les plus frappants de ce processus de récupération des interprétations allégoriques grecques ou hellénistiques est celui du thème de la gigantomachie comme opposition entre les forces du cosmos et celles du chaos. Ce motif sous-tend un certain nombre d'épisodes de l'*Enéide* et sert de paradigme à l'avènement de la puissance romaine et particulièrement du pouvoir augustéen, ainsi déjà préfiguré dans le passé homérique qui est – il ne faut pas l'oublier –, le temps de l'*Enéide*. Ce thème de la Gigantomachie est particulièrement à la mode à l'époque augustéenne. Il a été utilisé à l'époque hellénistique par les successeurs d'Alexandre pour célébrer leurs propres victoires, par exemple contre les Galates ; ce modèle mythique est transposé aux réalités historiques. Il n'est dès lors guère étonnant que la guerre des dieux contre les géants ou les titans serve de modèle à l'instauration du pouvoir augustéen. L'étude de Philip Hardie consiste à mettre en lumière la manière dont Virgile intègre de façon diffuse des thématiques liées à la gigantomachie dans son poème. C'est notamment le cas quand il s'agit d'évoquer les adversaires de Rome ou d'Enée, géants mythiques terrorisant le peuple du roi Evandre, comme Cacus, au chant 8, le Cyclope Polyphème poussant un cri cataclysmique au chant 3, mais aussi les adversaires plus

en croyons le témoignage des poètes les plus célèbres, c'était l'usage de chanter sur la lyre, à la table des rois, les louanges des héros et des dieux. Iopas, dans Virgile, ne chante-t-il pas *la lune errante et les phases laborieuses du soleil* ? Par où ce grand poète nous confirme manifestement que la musique est inséparable de la connaissance des choses divines. »

humains d'Enée comme le tyran étrusque Mézence ou Turnus lui-même dont les évocations comportent de discrètes mises en relation avec des thématiques gigantomachiques.

Au-delà d'une réactivation de vieux modèles mythologiques, c'est l'interprétation allégorique de ces schémas en termes scientifiques qui est utilisée par Virgile. C'est par exemple le cas de la tempête du début du chant 1, qui n'est pas une simple reprise de la tempête essuyée par Ulysse dans l'*Odyssée*. L'origine de cette tempête et le déchaînement des vents d'Eole à la demande de Junon contre la flotte troyenne. La description des vents enfermés sous la garde d'Eole (*En.* 1, 50 sqq.) ne s'inspire de la description homérique de l'île d'Eole au chant 10 de l'*Odyssée* que de façon indirecte. Eole y est évoqué comme l'intendant des vents. En revanche, dans l'*Enéide*, il est donné pour leur gardien, alors qu'ils sont enfermés dans une prison souterraine, comme les géants le furent à l'issue des guerres primordiales contre les dieux. Les physiologues antiques considéraient que les vents souterrains avaient un lien avec les phénomènes telluriques et volcaniques (cf. *De rerum natura* 6). Ici s'opère une fusion étroite entre mythe et science. Comme le montre Philip Hardie, la prison des vents virgiliens correspond à ce type de spéculations scientifiques puisqu'ils sont présentés comme capables d'ébranler l'univers, de même que les luttes engagées par les géants contre les dieux menacent l'équilibre même du cosmos. Par ailleurs, leur emprisonnement correspond au modèle mythologique de l'emprisonnement des Titans dans la *Théogonie* hésiodique (729 sqq.) Ces deux emprisonnements sont le fait de Zeus / Jupiter et la fureur des vents virgiliens correspond à la colère des Cent-bras d'Hésiode (*Théogonie* 621-623.). A cela s'ajoute un lien généalogique puisque, dans la tradition archaïque, les vents sont enfants d'Eos et du Titan Astraeus (*Théogonie*, 378 sqq.). Cette double tradition mythologique et scientifique concernant les vents se trouve donc récupérée par Virgile et débouche sur une association allégorique étroite entre les vents et les forces de chaos (cf. *Théogonie* 693 sqq. ; 842 sqq.) Ce type de procédé est typiquement virgilien, il consiste en une allusion aux explications scientifiques relatives aux vents au sein d'un contexte mythologique. Ceci est en lien avec l'interprétation allégorique stoïcienne des épisodes mythologiques comme renvoyant à l'histoire naturelle, une interprétation allégorique désignée, en latin, sous le nom de *physica ratio* avec, en arrière-fond, l'idée que l'univers repose sur un équilibre précaire maintenu par la providence divine.

Ce mélange de *physica ratio* et de mythologie est également sensible dans d'autres épisodes. C'est le cas de la lutte d'Hercule contre le géant Cacus, sur le futur site de Rome (*En.* 8, 190-267). Cette lutte revêt à plus d'un titre un caractère gigantomachique. Hercule, qui participa aux luttes primordiales des dieux contre les géants représente ici l'ordre olympien luttant contre le mal. En fait, cet affrontement prend modèle de la lutte contre Typhée : Cacus et Typhée sont tous deux liés au monde souterrain, mais surtout, ils respirent tous deux le feu et

peuvent à ce titre être assimilés à des volcans ; en outre, les effets de la destruction par Hercule du repère souterrain de Cacus exprimés en termes hyperboliques, renvoient à des secousses telluriques. On trouverait le même type d'associations dans le cas du cyclope Polyphème. Hercule purifie ainsi le futur site de Rome en supprimant un monstre qui est en même temps un volcan. Ainsi s'effectue une sorte de reprise mythologique de certains thèmes d'histoire naturelle, dans une démarche inverse de celle adoptée par Lucrèce, qui « démythologise » l'histoire naturelle. En poète physiologue, Virgile raconte cette histoire naturelle tout en mettant en œuvre des schémas mythologiques. De nombreux autres épisodes correspondent à ce type de problématique.

3 L'intertextualité homérique

Le champ de l'intertextualité a été l'un des plus féconds dans les approches de la poésie latine de ces dernières années. Les conditions de réception d'un texte poétique dans l'antiquité sont fondamentalement différentes de celles que nous connaissons : le poète s'adresse à un public qui a la mémoire des textes, particulièrement des textes essentiels du répertoire poétique gréco-romain (gréco-hellénistico-romain), mais un public qui a également étudié les grands auteurs sous la direction du *grammaticus* à la lumière des commentateurs anciens. Cette double compétence que le public partage avec le poète le met à même de saisir des allusions subtiles qui échappent la plupart du temps au lecteur moderne et rendent difficile la compréhension du type de plaisir esthétique que pouvaient éprouver les Anciens dans le repérage de ces réseaux denses d'intertextualité.

Une des approches les plus prometteuses a consisté à examiner le travail de Virgile sur le texte homérique, lequel constitue pour l'*Enéide* comme pour toute la tradition épique gréco-latine un modèle, notamment avec ses scènes types (scènes d'armement, combats singuliers, banquets, conseils des dieux, fabrication d'armes par Héphaïstos ou Vulcain, etc.). Ces scènes types sont reprises et corrigées par toute la tradition. Les travaux d'Alessandro Barchiesi³⁷ ont montré comment le texte homérique constituait pour Virgile une sorte de grammaire avec ses codes (c'est la notion de *modello codice* développée par Gian Biagio Conte) auquel le poète empruntait tout en apportant de subtiles modifications qui pouvaient altérer profondément la signification de tel ou tel type de scène. C'est ainsi le cas du combat d'Enée avec le jeune Lausus (*En.* 10, 789-832). Le chant 10 de l'*Enéide* est consacré à une suite de duels à la manière d'Homère. Il correspond grosso modo aux exploits de Patrocle dans l'*Illiade*. Le

³⁷ Barchiesi A., *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Giardini, Pisa 1984

combat entre Enée et Lausus, fils du tyran Mézence, introduit dans cette phase du récit le pathos de l'affrontement entre un tout jeune homme et un guerrier expérimenté. Scène de duel homérique type, en apparence, ce combat se caractérise néanmoins lors de sa phase finale par un geste qui n'a rien d'homérique. Dans la tradition, les combats, selon la codification épique, connaissent des phases stéréotypées et la dernière d'entre elles est constituée par les paroles triomphales que prononce le héros vainqueur, insultant le mort et ses compagnons. Ici, Enée, ému par la *pietas* du jeune homme qui veut défendre son père, s'adresse à lui, le prend en pitié et soulève son corps, rendant hommage à son courage, lui accordant une sépulture. Ce geste définit en fait un nouvel idéal héroïque qui se substitue à la morale archaïque de l'exploit personnel et du *kleos*. Il faudrait en outre, comme le fait Barchiesi, resituer cette scène dans une série d'opposition et de jeux de contrastes savamment ménagée par Virgile, mais cet exemple, dans sa simplicité, suffit à montrer comment le poète, tout en s'inscrivant très nettement dans la tradition, opère une sorte de correction de celle-ci. La démonstration pourrait s'effectuer de façon analogue pour nombre de scènes qui corrigent subtilement le modèle homérique.

Du point de vue du rapport intertextuel à la tradition homérique, un pas important a encore été franchi ces dernières années qui permet de mieux en saisir le caractère lettré et érudit. Les poètes antiques, depuis l'époque hellénistique, sont aussi des philologues et, depuis Philétas de Cos, qui fut le maître d'un des grands savants de la bibliothèque d'Alexandrie, Zénodote d'Ephèse, ils revendiquent la qualité de *poiètès hama kai kritikos*, poète et en même temps critique. Les poètes romains, depuis au moins Ennius, revendiquent également cette double compétence poétique et philologique.

Cela se traduit notamment par le fait que les poètes romains lisent Homère à la lumière des commentaires grecs et hellénistiques qui ont été élaborés soit par le Lycée (il suffit de lire la *Poétique* pour voir avec quelle acribie Aristote s'était penché, après les Sophistes, sur le texte d'Homère), soit par le Portique et notamment les premiers scholarques du stoïcisme, Zénon et Chrisyppe, soit par les grands éditeurs et commentateurs d'Homère des bibliothèques d'Alexandrie et de Pergame. A l'époque même de Virgile, la critique homérique ou les interprétations diverses du texte sont extrêmement développées, y compris à Rome. Virgile lit donc son Homère à travers toute une strate d'explications qu'elles soient allégoriques, comme on l'a vu tout à l'heure à propos de l'influence pergaménienne ou plus étroitement littéraires et philologiques, comme c'est le cas dans la tradition alexandrine. Des études récentes³⁸ ont

³⁸ On renverra essentiellement à Feeney, *Gods in epic*, cité plus haut et Schmit-Neuerburg Tilman : *Vergils Aeneis und die Antike Homerexegese. Untersuchungen zum Einfluß ethischer und kritischer Homerrezeption auf imitatio und aemulatio Vergils*, Berlin, New York, 1999

montré que le texte virgilien, dans son *imitatio* du texte homérique, s'inspire étroitement des commentaires et critiques et opère une subtile correction du modèle fondée sur une pratique érudite des commentateurs. Sans rien ôter au texte de sa puissance poétique, cet aspect des choses indique d'une part la remarquable continuité existant entre la poétique hellénistique et la poétique romaine, d'autre part, le degré d'érudition d'un texte dont le public est constitué de lettrés qui, eux aussi, ont lu Homère à l'aide de commentaires. Une analyse minutieuse des commentateurs d'Homère parallèlement à celle du texte de l'*Enéide* permet de déceler à quel point la critique d'Homère a pu représenter une sorte d'autorité pour Virgile dans son élaboration d'une épopée destinée à concurrencer, dans le monde romain, le texte essentiel de la civilisation grecque. Ceci, dans le détail, peut se vérifier dans des domaines divers comme celui de l'économie narrative ou des usages héroïques, sur le plan éthique comme dans le domaine de l'allégorie.

Ces quelques aperçus, nécessairement superficiels, auront permis, nous l'espérons, de souligner la vitalité des études virgiliennes, vitalité qui se fonde notamment sur une approche du texte prenant en compte les conditions de sa production, l'univers mental, scolaire, philologique et littéraire dont il se trouve être le reflet, le lien intrinsèque entre la littérature hellénistique et les lettres latines. Un des grands progrès des études classiques, au vingtième siècle, est d'avoir dégagé la philologie d'une approche des textes fondée trop étroitement sur des critères grammaticaux ou lexicaux pour les éclairer à la lumière d'un contexte culturel au sens large. Les progrès réalisés dans la compréhension de Virgile sont, de ce point de vue, exemplaires.

Jean-Christophe Jolivet

Université Lille 3

UMR 8164 HALMA-IPEL

V - Littérature et oralité : pour que le texte ne soit plus (pas) un corps sans voix

"Quand on reproduit telle quelle, sur le papier, une intervention orale, le texte ne tient pas. Quand, à l'inverse, on rédige d'abord le texte par écrit, sa lecture à haute voix ne trompe personne : il n'est pas fait pour être écouté par des auditeurs ; il est extérieur à l'oralité³⁹".

Ces propos de Jean-Pierre Vernant, situés à la fin de son introduction de *L'Univers, les dieux, les hommes*, nous avertissent de la difficulté à faire « écouter » un texte préalablement écrit, mais ils nous invitent aussi à penser différemment l'écoute des interventions orales de l'antiquité, devenues des textes « qui tiennent » : ces textes étaient écrits après avoir été dits et testés par des oreilles attentives. L'oralité ne leur était pas extérieure. Toutefois, nous sommes bien conscients que la situation d'écoute des récepteurs immédiats n'était pas celle impartie aujourd'hui à ceux qui lisent des textes anciens, quand bien même ils sentent la nécessité de recourir à « la lecture à voix haute », , comme le recommande le nouveau guide pédagogique de langues anciennes, au premier paragraphe du chapitre intitulé « les différentes lectures du texte ».⁴⁰

Pour répondre au mieux à cette recommandation, il convient donc de différencier d'abord les postures respectives d'un récepteur moderne et d'un récepteur ancien et immédiat : aujourd'hui le texte ancien est généralement cueilli par les yeux et l'esprit, cette cueillette étant presque toujours finalisée par une traduction écrite ; chez les Romains, avant d'être inscrit, le message proféré n'avait d'autre finalité que d'être cueilli par les oreilles et l'esprit d'un auditeur - *lector* - qui, dans une interlocution d'homme à homme, percevait une voix - une *uox* - et ce qu'elle produisait, des *uoces*. Alors que nous entendons aujourd'hui - et à juste titre - faire découvrir aux élèves cette *uox* de l'auteur ancien, dont l'enseignant est invité à prendre le relais en oralisant son texte, nous devons dépasser la seule oralisation et redonner chair et vie à la langue qui sous-tend ces textes en repos, rendre à cette langue sa corporéité,

³⁹ J.-P. Vernant, *L'Univers, les dieux, les hommes*, Seuil, Points, Paris, 1999, p. 13.

⁴⁰ « Il suffit de se rappeler la prégnance à Rome du modèle de la parole oratoire (étymologiquement rattachée à *os*, la bouche) dans la réception des œuvres, pour mesurer l'urgence de refonder dans nos enseignements la lecture à voix haute. A l'échelle de la séance de cours, on fera donc en sorte que la lecture ne soit pas une formalité préalable mécanique, mais qu'elle ait à chaque fois une finalité précise. »

sa matière organique. Certes, un tel dépassement a ses limites, surtout en l'absence d'un locuteur témoin, mais nous pouvons cependant établir, non pas des règles intangibles, mais des « principes » susceptibles de fonder une sorte de compromis entre des pays linguistiquement différents, mais ayant le même objectif : faire apprendre le latin par ses textes.

Je me propose donc de développer ici plusieurs concepts inhérents à la *uiuua uox* des Latins, concepts que des locuteurs indigènes ont eux-mêmes définis ; j'invoquerai des auteurs classiques, véritables théoriciens de langue et littérature latines, mais aussi des commentateurs et grammairiens du IV^{ème} et du V^{ème} siècles ; en rendant audibles et lisibles des textes devenus inaccessibles - car, si la langue latine se pratiquait toujours, la culture classique était l'apanage d'un tout petit nombre - ces commentateurs et grammairiens nous ont légué des préceptes utiles tant du point de vue de la diction (de l'*enuntiatio*) de ces textes que de leur retranscription (*orthographia*) ou encore de leur *enarratio* ou « explication ».

Après avoir aperçu le sens prêté aujourd'hui à l'oralité, comparativement à l'oralisation, je vais sonder la perception qu'avaient les Anciens de cette oralité en me référant à quelques termes relatifs à notre réflexion et spécifiques de la parole à Rome, la *litteratura*, la *uox* et le *uerbum* ; puis je rappellerai les règles édictées par les théoriciens de la langue en matière de composition littéraire, règles qui, pour nous, sont essentielles aujourd'hui si nous voulons entendre les messages dont tous les auteurs latins étaient bien persuadés qu'ils se transmettraient « en voletant sur les bouches des hommes⁴¹ ».

Oralisation et oralité

Les définitions de l'oralisation et de l'oralité, dans le *Trésor de la langue française*, attestent, sinon une confusion, du moins un manque de clarté qui interdit véritablement de distinguer les deux termes. Notons au préalable que ces deux termes n'ont pas droit à une rubrique autonome dans le dictionnaire, mais sont définis seulement dans celle de l'adjectif « oral » - entendu à son second niveau - et, qui plus est, dans la rubrique « Remarques ».

L'adjectif « oral » est présenté en premier lieu comme antonyme d'écrit, puis comme caractéristique de ce « qui a rapport à la bouche », son emploi, dans ce sens, relevant autant de la biologie, de la pharmacologie, de la physiologie, de la phonétique, que de la psychologie

⁴¹ Cette expression d'Ennius est citée par Cicéron (*Tusculanae disputationes*, I, 34) : *uolito uiuos ora uirum*, puis reprise par Virgile (*Géorgiques*, III, v. 9), le vers virgilien étant lui-même cité par Pline le Jeune (*Lettres*, V, 8) ; sa permanence depuis Ennius traduit la conviction, partagée par bien d'autres auteurs, de l'« immortalité » et de la « redite » des compositions littéraires.

(et de ses parèdres). C'est à ce second sens que se rattachent les Remarques où sont explicités et illustrés les deux substantifs dérivés qui nous intéressent :

1. Oralisation, subst. fém. Expression orale, transposition orale. Quant aux « exercices d'oralité et d'oralisation » quels sont-ils [dans le texte ministériel fixant le programme de la 1^{re} année des collèges]? : des exercices de diction et de récitation (J. PEYTARD dans *Pratiques*, 1977, n° 17, p.15).

Faut-il comprendre que la diction se réfère au premier dérivé cité dans l'exemple (oralité) pour désigner une manière de dire, de prononcer, d'articuler, et que la récitation, rapportée au second (oralisation), se réduit à une lecture à voix haute ou au fait de dire un texte de mémoire ? Peut-on vraiment, dans un exercice scolaire, distinguer ces deux postures de l'expression orale ?

2. Oralité, subst. fém. Caractère oral (du discours, de la parole, du langage). Dès que les sociétés ont dépassé le stade de l'oralité, apparaissent auprès des institutions de droit public des hommes de plume chargés de mettre par écrit les décisions des chefs responsables (L'Hist. et ses méth., 1961, p.633).

Cette fois l'oralité n'est plus seulement une manière de dire ; elle est envisagée, de façon dépréciative, comme un stade de l'évolution du langage humain, les sociétés « ayant dépassé ce stade » au profit de l'écrit.

L'ambiguïté de la première définition, la dépréciation de la seconde demeurent dès lors qu'on entre en littérature car les textes littéraires, presque toujours aperçus comme des écrits, sont voués en tout premier à une approche intellectuelle et sémantique dont, éventuellement, l'expression par la bouche peut rendre compte : le sens devance la voix.

De toute évidence, même dans l'oralisation d'un texte, l'oralité est seconde un peu comme la littéralité est seconde en regard de la littérarité. En effet, le terme littéralité suppose le plus souvent une réception superficielle alors qu'il peut - et doit - signifier une dynamique profonde si l'on veut bien entendre la « lettre » ou *littera* non plus seulement comme un graphème entrant dans la constitution d'un « mot » - muet par nature - mais comme un phonème dont la dimension acoustique est essentielle autant à la perception des oreilles qu'à celle de l'esprit. Saussure rappelle en effet que cette dimension acoustique est inhérente à la langue. « La langue est un système de signes où il n'y a d'essentiel que l'union du sens et de l'image acoustique, et où les deux parties du signe sont également psychiques⁴² ». Le sens et l'image acoustique par l'intermédiaire du psychisme fondent tout échange linguistique. Or, le

⁴² F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot et Rivages, Paris, 1995, p. 32.

problème de tout texte écrit, non supporté par une langue qui résonne à l'esprit du lecteur, est celui qui affecte les textes des langues anciennes, dites mortes : l'image acoustique a disparu, au profit de la seule image graphique. La langue a été absorbée par l'écriture. On peut voir là une des raisons qui rendent difficile la rencontre avec tout texte ancien dont la langue a perdu sa vocalité et donc sa vitalité : ce texte est un corps « mort », que l'on range dans ce qu'on appelle un « corpus » sémantique ou thématique et qu'on dissèque, tel un cadavre sur lequel on s'autorise bien des expériences.

Or, chez les Anciens, l'oralité primait dans l'échange individuel et collectif, souvent appelé à devenir texte, et mettait en mouvement le corps physique et tous les organes indispensables à la voix. Même si sur le plan philosophique, la matérialité de cette voix n'était pas reconnue par tous, Lucrèce la revendique, attestant la définition épicurienne de cette voix qui n'a rien du simulacre⁴³.

⁴³ Cf. le long développement que Lucrèce, dans le chant IV de son *De rerum natura* (vv. 524-614), consacre à la voix et à sa nature corporelle, dont les quelques vers inscrits ci-dessous donnent un aperçu :

Hasce igitur penitus uoces cum corpore nostro exprimimus rectoque foras emittimus ore,

mobilis articulatur neruorum daedala lingua, formaturaque labrorum pro parte figurat. 550

Hoc ubi non longum spatiumst unde illa profecta perueniat uox quaeque, necessest uerba quoque ipsa plane exaudiri discernique articulatim ; seruat enim formaturam seruatque figuram.

At si inter positum spatium sit longius aequo, 555

aera per multum confundi uerba necessestet conturbari uocem, dum transuolat auras.

Ergo fit, sonitum ut possis sentire neque illam internoscere, uerborum sententia quae sit ;

usque adeo confusa uenit uox inque pedita. 560

Lucrèce, *De rerum natura*, IV, 547-560

Ainsi donc ces « voix », lorsque, du plus profond de notre corps, nous les exprimons et qu'en ligne droite, nous les émettons (dehors) avec notre bouche, mobilisant ses nerfs, industrielle, la langue les articule et la conformation des lèvres en partie les façonne. Lorsque l'espace n'est pas long entre son point de départ et son arrivée, toute « voix » et les mots eux aussi sont obligatoirement entendus de façon claire et sont distingués selon leur articulation ; en effet chaque mot conserve sa conformation et sa forme. Mais si s'interpose un espace plus long qu'il ne convient, les mots, à travers l'air, sont considérablement confondus - c'est obligatoire - et la « voix » est altérée tout en s'envolant à travers les airs. Il arrive donc que l'on est capable de percevoir une résonance sans reconnaître la voix ni <quel est> le sens des mots, tant la voix qui parvient est confuse et embarrassée. Traduction littérale

Assurément, c'est la transcription graphique des échanges vocaux qui a Sauvegardé les textes latins et les a pérennisés, mais pour reprendre le constat de J.-P. Vernant « l'écriture ignore ce qui donne chair et vie au récit oral : la voix, le ton, le rythme, le geste⁴⁴ ». Il nous faut donc retrouver l'efficacité organique de ces échanges oraux ou conçus comme tels. Nous devons pour cela tenter de pratiquer la *litteratura* antique, substitut de la *grammaticè* grecque, pratiquer cette étude des *litterae* ou *grammata* pour laquelle les *grammatici* et les *rhetores*, praticiens et théoriciens, nous ont légué des règles trop longtemps mises en sommeil ; nous devons aussi accepter de reléguer la grammaire, essentiellement descriptive, à son rôle second, voire à son rôle d'auxiliaire de la *litteratura*.

La *litteratura*

La *litteratura*, domaine du *grammaticus*, ne s'envisage pas en dehors de supports textuels – à observer ou à graver ; sa fonction consiste à évaluer la justesse du texte dit et commenté, de façon à l'inscrire dans les mémoires ou sur les tablettes (ancêtres éditoriaux) ou à lui redonner vie en testant par le biais des oreilles ce que les yeux perçoivent. L'oreille est constamment sollicitée ; elle est seule autorisée à authentifier la parole inscrite ou proférée.

La *litteratura*, terme dérivé de *littera*, repose précisément sur l'observation de chaque *littera*, considérée comme le substitut d'un son articulé, d'une *uox articulata*. La *uox* peut n'être qu'un simple son ondulatoire (sans corps) ou un son matériel (un corps) ; c'est une séquence phonique avec ou sans contenu. C'est lorsqu'elle est décomposable en lettres qu'elle est dite *articulata* et que, de ce fait, elle se prête à l'écriture. La *uox* textuelle est donc ce son articulé dont la plus petite partie est la *littera*, à la fois phonème et graphème. Autrement dit, cette *littera*, qui relève de la parole humaine et de l'intelligence, peut être transcrite par un signe graphique.

Ces textes « inscrits de signes graphiques », observés par les *grammatici* et que nous continuons d'observer, sont des auxiliaires de la « mémoire » dans la mesure où l'écriture qui les supporte a autorisé leur durabilité et leur transmission. Mais substituts de la mémoire, ils peuvent donner lieu à des appropriations aussi bien par des hommes éclairés et honnêtes que par des sots qui peuvent se croire savants, car l'écriture peut donner l'illusion du savoir. Tel est le danger dénoncé, dans le *Phèdre* de Platon, par le mythe de Teuth que rapporte Socrate et qui insinue le doute sur l'authenticité et sur la sincérité du message que l'écriture transmet. Socrate met en garde contre les dangers dont le texte écrit peut menacer la parole humaine :

⁴⁴ op. cit. p. 14.

comme la peinture, l'écriture « garde le silence » et donne lieu à toutes sortes d'interprétations dès lors que son géniteur est absent pour la défendre ; bien plus, elle menace la connaissance car, substitut de la mémoire, elle ne fait que réveiller ce que l'âme a peut-être su mais a volontiers oublié en se reposant sur elle. Plutôt que la connaissance, c'est la ressouvenance et le divertissement qu'elle procure à l'homme.

De Platon à Cicéron, le concept d'écriture/mémoire a évolué. L'écriture est désormais acquise et admise, notamment en rhétorique. Et Cicéron, dans le *De partitione oratoria*, définit la *memoria* comme la soeur jumelle de la littérature, *gemina litteraturae*⁴⁵. C'est un même constat qu'il établit dans le *De oratore* lorsqu'il expose l'invention de la mnémonique par Simonide de Céos⁴⁶. Pour lui, quand bien même mémoire et littérature appartiennent à des genres différents, elles se ressemblent car si la littérature repose sur des lettres (*notae litterarum*, signes graphiques de lettres phonétiques) et si ces lettres sont imprimées sur un support (*imprimuntur*), la mémoire repose sur des lieux (*loci*) - sorte de cire (*cera*) - sur lesquels s'impriment des images, identifiables aux lettres d'une tablette.

Ces quelques références à la *litteratura* et à la mémoire invitent à bien prendre conscience de la dualité de la parole - vive et authentique d'une part, rapportée d'autre part, et dans ce dernier cas envisagée hors de son contexte de production ; elles invitent également à distinguer la mémoire dialogique active, instigatrice de la connaissance, et la remémoration ou ressouvenance qui donne l'illusion de la science et freine la recherche spontanée. Le texte écrit a des limites ; il n'interdit cependant pas une communication vraie et constructive si les parties concernées par la communication passent un « pacte » selon lequel la parole proférée et son signe - la *littera* - sont reçus avec leur double dimension, orale et écrite, phonique et graphique.

La littérature latine, qui porte en elle toutes ces modalités de communication, est trop souvent approchée sans cette dualité de la *littera*. Le graphié a pris le pas sur la voix, pourtant essentielle à l'émission d'une parole, mais aussi à sa retranscription, à sa lecture. Saint

⁴⁵ A son fils qui lui demande ce qu'il reste de l'orateur, Cicéron répond (*De partitione oratoria*, 26) : *Nihil sane praeter memoriam, quae est gemina litteraturae quodammodo et in dissimili genere persimilis. Nam ut illa constat ex notis litterarum et ex eo in quo imprimuntur illae notae, sic confectio memoriae tamquam cera locis utitur et in his imagines ut litteras collocat.* Il ne reste rien assurément, hormis sa mémoire, qui est d'une certaine façon la sœur jumelle de la littérature et qui, dans un genre très différent, lui est tout à fait semblable. En effet, de même que la littérature repose sur des signes de lettres et sur ce qui supporte l'inscription de ces signes, de même la formation de la mémoire recourt à des lieux, sorte de cire, et, en ces lieux, place des images qui sont comme les lettres.

⁴⁶ Cicéron, *De oratore*, II, 86.

Augustin en témoigne en bien des endroits de son œuvre.

A propos de la lecture, on connaît le morceau célèbre des *Confessions* où il dit son étonnement de voir Ambroise pratiquer une lecture silencieuse prolongée : ses yeux parcouraient les pages, son cœur en scrutait la signification, *uox autem et lingua quiescebant*, mais sa voix et sa langue restaient en repos⁴⁷. Moins connus peut-être sont les endroits où Augustin souligne également le rôle de la voix dans l'écriture. Ainsi, dans le préambule de ses *Soliloquia*, il établit un dialogue entre Raison et lui. Raison lui suggère d'écrire les réponses aux questions qu'il se pose plutôt que de les confier à la mémoire – trop vaste – mais il ne peut suivre ce conseil du fait de sa santé : en effet, il est enrôlé et doit ménager sa voix ; ce qui rappelle que, comme tout écrivain de l'antiquité, lorsqu'il écrit, il use de sa voix, il dit ou dicte ses pensées. Cet usage de la voix est d'autant plus impérieux qu'Augustin entend conserver dialogues et conversations, par le « recours à un sténographe », afin que les vents ne dispersent pas les fruits de l'effort de ceux avec qui il s'entretient (*Contre les Académiciens*, I, 1, 4), car les paroles recueillies sur des tablettes grâce au style (*stilus*), lorsqu'elles sortent de la bouche, ne tombent pas à terre : « elles pourront être lues » et Augustin d'insister sur l'utilité et le plaisir d'avoir sous les yeux les efforts d'une « dispute » (*Ibidem*, II, 7, 17). L'écriture est le complément de la voix qu'elle pérennise. Mais la voix est indispensable à la graphie de la parole ; elle mérite donc d'être retrouvée pour redonner au message son authenticité, message dont la retranscription s'est fondée sur l'oralité, quand bien même l'inscription l'a organisé, grandi, voire dépassé. Il faut retrouver les marques d'oralité du texte : celles-ci, souvent explicites ou probables, peuvent être discrètes et suspendre la lecture afin de mieux faire entendre la voix qui dicte le sens au regard. Il est aussi des marques que l'œil ne saisit pas, tel le rythme qui épouse la pensée ou voix intérieure. Pour mieux les retrouver, attardons-nous sur deux termes explicites qui donnent corps à cette parole articulée et vive, productrice des textes que nous lisons.

Uox et uerbum : la « voix » et le « mot »

Persuadé de l'efficacité de l'écriture et de la lecture en matière de dialectique, l'auteur du *De dialectica*⁴⁸ procède à un long développement sur le *uerbum*⁴⁹ - que nous traduisons par

⁴⁷ Augustin, *Confessions*, VI, 3 : cum legebat, **oculi** ducebantur per paginas et cor intellectum rimabatur, **uox autem et lingua quiescebant**.

⁴⁸ Ce traité est communément attribué à Saint Augustin.

⁴⁹ Verbum est uniuscuiusque rei signum, quod ab audiente possit intellegi, a loquente prolatum. Res est quidquid uel sentitur uel intellegitur uel latet. Signum est quod et se ipsum sensui et praeter se

« mot » (équivalent français qui étymologiquement est plus proche du mutisme que d'une émission vocale) - constitué de *litterae*, de signes (*signa*) au sens propre du terme, c'est-à-dire d'éléments qui demandent à être décodés. A ce sujet, il écrit : « Tout mot (*uerbum*) résonne (*sonat*). Quand il est dans un écrit, il n'est pas un « mot » mais le signe d'un mot. Bien plus, quand celui qui lit a regardé les lettres, arrive à son esprit ce qui jaillit de la voix (*quid uoce prorumpat*). Que sont les lettres écrites sinon des lettres qui en plus d'elles-mêmes – qui se révèlent aux yeux et à l'intelligence – sont des *uoces*... Ce que nous lisons, ce ne sont pas des mots mais des signes de mots. Alors que la lettre est la plus petite partie d'un son articulé, d'une *uox articulata*, nous abusons du terme « lettre » en désignant ainsi ce que nous voyons écrit car cette lettre est muette : aucune partie de *uox* n'est manifeste mais seulement le signe d'une partie de *uox* ; de la même façon, nous parlons de *uerbum* à l'écrit bien qu'il soit clair qu'il s'agit d'un signe de *uerbum*, c'est-à-dire d'un signe de voix signifiante. Ainsi donc, comme j'ai commencé de le dire : *omne uerbum sonat* ».

Nous découvrons ici la *uox* entendue comme enveloppe d'un *uerbum* porteur d'un sens, d'un signifié (l'union saussurienne de l'image acoustique et du sens n'est rien d'autre). Et lorsque le terme *uoces* se substitue à celui de *uerba* dans un écrit latin, c'est pour signifier explicitement la résonance de ces *uerba*.

L'auteur du *De dialectica*, poursuit ainsi sur la résonance ou le son du *uerbum* : « On parle de son du mot quand on cherche ou qu'on remarque en vertu de quelle disposition des voyelles, ce mot est doux, ou bien se brise ; même chose pour les consonnes qui assurent un certain liant si elles sont intervocaliques, donnent de la rudesse si elles s'accumulent ; on regarde sur combien et sur quelles syllabes le mot repose, on observe le rythme poétique et l'accent, considérés par les grammairiens comme la tâche des seules oreilles ». A partir de là sont évoquées différentes étymologies du mot *uerbum* dans lesquelles il y a toujours une résonance⁵⁰, à laquelle la voix est inhérente.

aliquid animo ostendit. Loqui est articulata uoce signum dare. Articulatam autem dico quae conpraehendi litteris potest. (...) Omne uerbum sonat. Cum enim est in scripto, non uerbum sed uerbi signum est; quippe inspectis a legente litteris occurrit animo, quid uoce prorumpat. Quid enim aliud litterae scriptae quam se ipsas oculis et praeter se uoces animo ostendunt, et paulo ante diximus signum esse quod se ipsum sensui et praeter se aliquid animo ostendit. Quae legimus igitur non uerba sunt sed signa uerborum. Sed ut, ipsa littera cum sit pars minima uocis articulatae, abutimur tamen hoc uocabulo, ut appellemus litteram etiam cum scriptam uidemus, quamuis omnino tacita sit neque ulla pars uocis sed signum partis uocis appareat. Ita etiam uerbum appellatur cum scriptum est, quamuis uerbi signum, id est signum significantis uocis, eluceat. Ergo ut coeperam dicere omne uerbum sonat.

⁵⁰ *Verbum*, c'est :

Le *uerbum* n'est pas un acte de parole mais le résultat de cet acte ; unité syntagmatique, il recouvre une *res* (une chose, une pensée) qui peut exister sans lui ; si l'esprit la perçoit, elle peut être dite, elle est *dicibile* ; s'il y a un mot pour lui donner sens, il y a *dictio* c'est-à-dire qu'il y a *proruptio uocis*, émission d'une voix. Ainsi le mot *arma* est-il un *uerbum* ; prononcé par Virgile, il est une *dictio* ; s'il n'est pas prononcé mais seulement pensé comme recouvrant l'idée de guerres, d'armes, ou d'exploits... il est *dicibile* ; s'il n'est rien de tout cela, il est *res*.

Le *uerbum* semble n'être alors qu'une désignation grammaticale hyperonymique du « mot », substitut de la *res*, pensée et signifiée. Néanmoins, il ébranle toujours l'oreille. Sa force se mesure à la reconnaissance de ce qu'il vaut. Il vaut autant qu'il peut émouvoir l'auditeur : il peut l'émouvoir en lui-même ou pour son sens ou pour les deux...

- ce que les oreilles mesurent, la raison le signifie et le nom (partie du discours) l'établit : quand on dit *optimus*, une fois que la syllabe longue et les deux brèves de ce nom ont frappé l'oreille, l'esprit reconnaît aussitôt un dactyle.

- c'est non pas en lui-même mais selon sa signification que le mot émeut quand, une fois le signe perçu par l'oreille, l'esprit n'envisage rien d'autre que la *res* dont il est le signe que l'oreille a reçu.

- toutefois les deux perceptions (acoustique et sémantique) peuvent émouvoir simultanément ; ainsi un terme sordide, du point de vue de ses sons, peut-il offenser l'oreille ou ne pas l'offenser, selon le contexte dans lequel il est perçu : tel le mot *meretrix* (la courtisane) qui n'est pas entendu de la même façon, selon l'accoutrement avec lequel la courtisane se tient habituellement devant un juge ou celui avec lequel elle reposerait dans un lit de débauche.

Enfin, le *uerbum*, s'il est privé de la voix, s'il est seulement écrit, est ambigu. Trois paramètres signalent cette ambiguïté :

- le *spatium syllabarum* ou longueur des syllabes (*productae*, longues, ou *correptae*, brèves). Soit la forme *uenit*, du verbe *uenio* (je viens) : à quel temps est-elle ? Au présent ou au parfait (il vient ou il est venu ?). Si son *e* est bref, elle est au présent, si son *e* est long, elle est au parfait.

ce qui frappe les oreilles (*uerberat aures*)

ce qui frappe l'air (*uerberat aera*)

un dérivé de *uerum*, la vérité, auquel on a ajouté un *b* sonore, qui fait entendre cette vérité.

un dérivé de *uerbum boare* : crier la vérité.

- l'*acumen* ou prononciation aigue ou grave d'une syllabe. Quintilien (*Institution oratoire*, I, 5, 22) rappelle les critères d'accentuation recommandés par les grammairiens notamment celui qui consiste à donner un ton aigue à la dernière syllabe d'un mot pour le distinguer d'un autre : ainsi en va-t-il de **circúm*, la préposition (autour de) - utilisée par Virgile en fin de vers - à distinguer de **círcum*, accusatif de *circus* (le cirque).

- les deux à la fois (le *spatium syllabarum* et l'*acumen*). Soit l'ablatif *lepore*, si sa syllabe *po* est allongée et accentuée (**lepóre*), il vient de *lepos* (le charme) ; si sa syllabe *po* est brève, l'accent frappe alors la première syllabe *le* (**lépore*) : c'est l'ablatif de *lepus*, le lièvre.

Toutes ces observations confirment la perception acoustique qu'interdit la lecture muette, et attestent la nécessité de prendre en compte, dans un texte, la dimension vocale des mots. La graphie moderne des textes anciens aide considérablement dans cette prise en compte, ne serait-ce que parce qu'elle associe les mots en *membra* ou *caesa*, en *periodi*, parce qu'elle indique par des blancs les intermots ou soupirs discrets, parce qu'elle ajoute des signes de ponctuation qui attestent un *acumen*, une montée de la voix, ou bien sa suspension, sa réticence. Cette disposition cependant ne suffit pas. Sachant que chaque langue a ses propres critères de vocalité, nous devons connaître autant que possible les critères propres aux langues anciennes en sus de celui que partage tout passage de l'oral à l'écrit : la chair de la parole disparaît avec le souffle qui la supporte. Bien conscients que nous ne pouvons reproduire à l'identique la musique des mots latins, nous pouvons néanmoins retenir les préceptes donnés par les locuteurs d'autrefois, tant du point de vue de ce que nous nommons la prononciation (l'*enuntiatio*) que du point de vue de la mélodie, partagée autant par l'expression familière, affective et sociale que constitue le *sermo* que par celle, plus esthétique et politique, plus stylisée qui est celle de l'*oratio*. Je ne développerai pas ici les différentes acceptions de ces deux termes indispensables à une approche stylistique des textes ; je m'intéresserai seulement à la dimension orale et rythmique qu'ils infèrent l'un et l'autre, en m'appuyant sur les préceptes de Cicéron et de Quintilien.

Pour ce qui est de la phonétique des mots, il nous suffit d'entendre le texte de Marius Victorinus (*de enuntiatione*)⁵¹ et de mettre à l'épreuve, selon ses préceptes, nos capacités phoniques afin, non seulement de dresser l'alphabet en usage mais encore d'entendre la force (la *uis*) de chaque *littera*, voyelle ou consonne. Le même auteur nous livre également des règles relatives à l'élision. (*de concursu et collisione uocalium*)⁵². Avec Servius, nous sommes à même de mesurer la dimension des mots et de les accentuer selon les règles qu'il établit

⁵¹ Annexe 1.

⁵² Annexe 2.

dans le commentaire qu'il a laissé sur l'*Ars* de Donat (*de accentibus*)⁵³. Sortes de *compendia* de règles élémentaires, ces textes de M. Victorinus et de Servius se suffisent à eux-mêmes pour que tout un chacun élabore une liste de principes à respecter lors de la diction des textes.

Plus complexe est le critère prépondérant qui autorise la lecture que le guide pédagogique définit comme « une découverte du texte dans son flux et son déroulement » : il s'agit du *numerus*, le laissé pour compte dans l'apprentissage de la langue, surtout dans l'appropriation des textes en prose dont il est pourtant spécifique.

Le numerus

Cicéron et Quintilien font reposer la composition du discours sur trois règles : la *collocatio* ou *ordo*, la disposition des mots dans la phrase, la *concinnitas*, la symétrie et l'harmonie ou *iunctura*, le *numerus*, le nombre oratoire, Quintilien, précisant que si un seul de ces éléments vient à manquer le *sermo* n'est pas *felicissimus*⁵⁴.

C'est dans la seconde partie de l'*Orator*⁵⁵ que Cicéron se présente tel un didacticien qui éclaire ce qui nous paraît si souvent obscur – l'arrangement des mots – et souligne le naturel de cette pratique oratoire, trop souvent jugée aléatoire et artificielle.

Il considère, dans l'agencement des mots (*de uerbis componendis*), la mesure des syllabes, à la hauteur de leur prosodie, utilisant alors les verbes *dinumerare* et *dimetiri*⁵⁶ pour souligner la diversité du nombre (rythme) et de la dimension (mètre) des mots. Pour justifier cette considération, élémentaire en soi, il utilise une image qui identifie tous les « grands arts » à des arbres « dont la hauteur impose leur charme, alors qu'on fait fi de leurs souches et de leurs racines ». Il engage donc à regarder de près « les souches et racines » de l'*oratio*.

La *collocatio uerborum* repose sur une alliance de (*uoces*) empruntés à la langue courante et qui sonnent bien⁵⁷ car c'est le son qui garantit l'emboîtement (= harmonie) d'un mot à l'autre ; elle repose également sur le rythme (*numerus*) qui accommode un ensemble de mots, chacun conservant sa dimension propre. Il ne s'agit pas pour le « compositeur » de calculer artificiellement la longueur des syllabes mais d'associer des mots de façon qu'aucune béance

⁵³ Annexe 3.

⁵⁴ C'est dans le livre IX (ch. 4) de son *Institutio oratoria* que Quintilien s'attarde sur les trois critères qui, selon lui, fondent un texte particulièrement réussi.

⁵⁵ Traité composé en 46 avant J.-C.

⁵⁶ Le nombre relevant plutôt de la quantité, le mètre de la qualité.

⁵⁷ *Orator*, 163, 3 : *potissimum bene sonantia*.

ne s'installe (pas de *hiulcae uoces*) ni que quelque rugosité (*asperae uoces*) vienne blesser l'oreille ; autrement dit, les *uitia* à éviter sont le hiatus et la cacophonie. L'*artificium* n'est pas nécessaire puisque, alors que la langue latine de l'origine était raboteuse (*horrida*), l'usage a gommé tous les défauts pouvant offenser l'oreille, car le juge le plus sourcilleux dans tout échange linguistique est bien l'oreille : la *consuetudo* s'est montrée *auribus indulgens*, l'usage s'est abandonné aux oreilles, l'art a retenu cet usage puis l'a parfait.

Si le choix des pensées (*res*) et de leur expression (*uerba*) revient à l'esprit, celui des sons (*uoces*) et du rythme (*numerus*) revient à l'oreille. Intelligence et raisonnement d'un côté, plaisir (*uoluptas*) et sentiments de l'autre. Lorsqu'on veut convaincre son récepteur, peut-on négliger le plaisir ? ne vaut-il pas mieux le combiner avec la raison ?

Nous entendons assez bien les mots latins que nous prononçons, nous sommes familiers de l'analyse des sonorités, mais nous sommes plus réticents, voire plus ignorants, du nombre oratoire. Ainsi donc, écoutons ce qu'en dit Cicéron :

Le *numerus* que les Grecs nomment « rythme » est inhérent à la nature humaine : tout homme digne de ce nom y est sensible quand bien même il ignore la prosodie⁵⁸ ; de fait, si mes prédécesseurs n'ont pas pris en compte ce principe majeur dans leurs traités, c'est qu'ils le possédaient, sans le rechercher ; rythme et cadence étaient là car il y avait conspiration de l'oreille et de l'esprit. Nos oreilles, ou plutôt l'esprit alerté par les oreilles, possèdent la mesure naturelle de tous les sons : l'oreille est pour l'esprit un messenger, un *nuntius*. Elle s'oppose au moindre larcin, à la moindre surcharge : c'est vrai depuis longtemps en poésie, cela s'affirme depuis quelques temps en prose.

⁵⁸ Cicéron, De Oratore, III, 195. Illud autem ne quis admiretur, quonam modo haec uulgius imperitorum in audiendo notet, cum in omni genere tum in hoc ipso magna quaedam est uis incredibilisque naturae. Omnes enim tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione quae sint in artibus ac rationibus recta ac praua diiudicant ; idque cum faciunt in picturis et in signis et in aliis operibus, ad quorum intellegentiam a natura minus habent instrumenti, tum multo ostendunt magis in uerborum, numerorum uocumque iudicio; quod ea sunt in communibus infixis sensibus nec earum rerum quemquam funditus natura esse uoluit expertem. Que personne ne s'étonne de voir comment la foule des non instruits reconnaît le nombre oratoire à la seule écoute : pour toute sorte de perception et surtout pour celle-ci grand et incroyable est l'instinct naturel. Tous les hommes en effet, inconsciemment, sans aucun art ou calcul, jugent ce qu'il y a de beau et de bon dans les arts et les sciences : ils le font pour la peinture, la sculpture et autres œuvres d'art, alors que la nature leur a donné peu d'instruments pour les comprendre ; et pour les mots, pour juger de leur nombre et de leur sonorité, ils montrent plus d'aptitude parce que tout cela participe des sens donnés à tous et que la nature n'a pas voulu que quiconque soit dépourvu de ces capacités.

Le nombre oratoire, qui n'est pas à confondre avec la *collocatio uerborum* - quand bien même cet arrangement des mots permet le *numerus* - ne s'identifie pas davantage à la seule harmonie des mots. C'est lui qui établit la distinction entre le *sermo uulgaris*, dont le débit épouse la capacité respiratoire, et l'*oratio*, qui cherche à user au mieux de toutes les ressources rythmiques et sonores du mot mises à disposition par la nature. L'ignorant débite au rythme de son souffle, l'orateur impose à l'expression de sa pensée, un agencement harmonieux et cadencé, une structure métrique, un rythme et des inflexions dans une armature suffisamment libre - *soluta* - pour que les mots puissent être associés de façon variée. Car le langage est suffisamment flexible pour fournir toutes sortes de rythme, autoriser que les mots soient aussi malléables que la cire et que le tout satisfasse la *uoluptas aurium* (le plaisir des oreilles) et les *motus animi* (les émotions). La cadence de la prose ne repose pas tant sur des frappes ou *ictus* (comme dans la poésie) que sur des règles générales, des principes d'ensemble dont la règle d'or est la *uoluptas aurium*.

Je ne peux ici rapporter toutes les combinaisons possibles qui garantissent le mélange et la variété métriques de périodes réussies. Je ne puis qu'inviter à relire l'*Orator* et à observer les passages que Cicéron analyse lui-même du point de vue du nombre oratoire, dénonçant ici une maladresse rhétorique de Tiberius Gracchus, justifiant là une période à lui, bien réussie. Ce qui est sûr, c'est que la scansion de la prose où le mot, commun à la poésie, conserve sa dimension métrique propre, est une ressource capitale pour mettre en voix le texte et simultanément alerter l'esprit, autrement dit faire sens. En effet, elle fait entendre concrètement l'activité respiratoire du locuteur, qui accélère (avec les dactyles ou les tribraques) qui ralentit (avec les spondées) qui, en reprenant son souffle, en effectuant une *pausa*, constitue une unité sémantique, qui, usant de la réticence, suspend sa voix en même temps que l'esprit de son auditeur, qui, distribuant des homéotéleutes ou polyptotes, met sa propre voix en écho... Il n'est pas possible d'énumérer ici et davantage tous ces gages d'harmonie qui satisfont les oreilles et informent l'esprit des pensées que recouvrent les mots.

Quintilien, dont l'objectif affiché est plus pédagogique que théorique, confirme le rôle de l'oreille⁵⁹ dans la perception d'un message et, dans son exposé sur le *numerus*, précise le rôle

⁵⁹ Quintilien, Institution oratoire, IX, 4, 116. Optime autem de illa iudicant aures, quae plenasentiunt et parum expleta desiderant, et fragosis offenduntur, leuibus mulcentur, [et] contortis excitantur, et stabilia probant, clauda deprendunt, redundantia ac nimia fastidiunt. Ideoque docti rationem componendi intellegunt, etiam indocti uoluptatem. Ce sont les oreilles qui en jugent le mieux ; elles qui sentent ce qui est plein et regrettent l'incomplétude, sont blessées par les rugosités, charmées par ce qui est léger, réveillées par ce qui bouillonne ; elles qui approuvent ce qui est stable, interceptent

de ce nombre oratoire dans les différentes parties de la période. En effet, s'il accorde de l'importance aux qualités d'harmonie liées à la synalèphe, à la synérèse, au détriment du hiatus, il insiste surtout sur le nombre, régisseur de toute construction (*structura*), de toute mesure (*dimensio*), de toute liaison (*copulatio*) et qui, pour la prose, se fait surtout sentir dans la clausule : c'est au moment où se conclut la pensée que l'oreille est à même d'émettre son jugement. C'est la clausule qui autorise le *iudicium*, le jugement, car, après avoir suivi un flot continu de paroles, s'être pour ainsi dire laissé conduire par le fleuve du discours, l'oreille « juge », surtout quand le mouvement s'interrompt et que le temps lui est donné de contempler⁶⁰.

Mais il faut tenir compte également du début de la période car c'est lui qui sollicite l'attention : la liberté est assez grande puisque ce début ne dépend pas de ce qui précède alors que la clausule doit être en cohérence avec le rythme initial et poursuivi.

Quant au milieu, il n'est pas à négliger car il doit garantir un souffle à la hauteur de la pensée, une gradation qui, tout en gardant le lié de cette pensée, ménage des suspensions rythmiques propres à la rendre souple, « car tout comme le début et la clausule sont les plus importants, puisque le sens commence et prend fin, il y a, au milieu également, des temps forts qui se succèdent avec souplesse, comme le pied du coureur qui, sans s'attarder, imprime sa trace »⁶¹. Quintilien multiplie les exemples en matière de *numerus* et, là encore, je vous invite à lire le chapitre 4 du livre IX de son *Institution oratoire*.

Il faut entendre le texte latin comme un « parler », et, quand bien même, les textes que nous lisons peuvent n'avoir pas été dits – c'est le cas de la seconde Philippique de Cicéron – ils l'ont été pour être entendus ; assurément ceux qui ont été dits, avant d'être publiés, ont été « re-traités », élagués et transformés au détriment des circonstances qui les ont réellement produits. Sénèque dit bien la différence qu'il fait lui-même entre une réception immédiate par les oreilles et la lecture d'un texte donné à lire⁶². Quoiqu'il en soit, les préceptes généraux qui

ce qui est boiteux, condamnent le redondant et l'excessif. C'est la raison pour laquelle si les doctes comprennent les règles de la composition, même les ignorants éprouvent du plaisir.

⁶⁰ Ibidem., IX, 4, 61.

⁶¹ Ibid., 67 : Nam ut initia clausulaeque plurimum momenti habent, quotiens incipit sensus aut desinit, sic in mediis quoque sunt quidam conatus iique leuiter insistunt, ut currentium pes, etiam si non moratur, tamen uestigium facit.

⁶² Sénèque (*Lettres à Lucilius*, 100, 3) : *Et fere quae impetu placent, minus praestant ad manum relata* : Et généralement ce qui nous plaît par sa vitalité impétueuse a bien moins d'effet lorsque c'est manuscrit.

nous sont donnés sur la *composition* accordent à l'oreille un rôle prépondérant, donnant raison à la nature des locuteurs, à leur usage.

Car l'oralité que partage le *sermo* et l'*oratio* ne se situe pas plus du côté de la parole pragmatique que du côté de la parole stylistique, pas plus qu'elle ne se différencie lorsqu'elle est vocale ou graphiée. Ainsi le barbarisme, qu'il soit surcharge littérale ou manque, se perçoit à oral comme à l'écrit. Il en va de même du solécisme qui fait grincer l'oreille dès lors qu'il rend boiteuse la prosodie. Et c'est bien ce que les *grammatici* ont voulu faire entendre à leurs étudiants, mettant en évidence dans ces textes « lus » le mode articulatoire des mots, leur accent, leur agencement harmonieux, leur nombre oratoire. Ces inscriptions textuelles où les « blancs » s'entendaient sans se voir – c'était l'accent et la prosodie qui guidaient l'oreille et l'esprit – n'étaient assorties de signes diacritiques que lorsqu'il fallait alerter le lecteur sur une délimitation de vers ou sur une pause nécessaire à l'harmonieuse articulation de l'ensemble⁶³. La lecture était essentiellement orale, aidée des lettres muettes, signes de voix à décoder.

Nous en revenons à cette connaissance des lettres, à la *litteratura* qui entretenait un lien constant entre la lettre muette et le son qu'elle recouvrait. Cette double fonction de la *littera*, fonction efficace, a permis aux Latins de parfaire leur langue et de jouer sur différents registres. Pour cela, ils usaient bien sûr de l'écriture dans la mesure où celui qui avait « dit »

⁶³ Servius (*In artem Donati*, 427) précise les signes de ponctuation au service de la diction d'un énoncé complet, et, dans le même temps, identifie à des schémas rhétoriques les pauses qu'ils infèrent :

DE POSITVRIS

Tres sunt positurae uel distinctiones quas θ»σεij Graeci uocant, distinctio, subdistinctio, media. Distinctio est, ubi finitur plena sententia : huius punctum ad summam litteram ponimus. Subdistinctio est, ubi non multum superest de sententia, quod tamen necessario separatum mox inferendum sit : huius punctum ad imam litteram ponimus. Media est, ubi fere tantum de sententia superest, quantum iam diximus, cum tamen respirandum sit : huius punctum ad mediam litteram ponimus. In lectione tota sententia perihodos dicitur, cuius partes sunt cola et commata. Colon quidam dixerunt membrum, comma caesum. Les signes de ponctuation

Il y a trois signes de ponctuation ou de pause que les grecs appellent *theseis* : le point, la virgule, le point virgule. Il y a *distinctio* quand s'achève complètement la pensée à exprimer : nous plaçons son point en haut de la lettre. Il y a *subdistinctio* quand il ne reste pas beaucoup de la pensée à exprimer : cependant ce qui a nécessairement été séparé doit être bien vite achevé : nous plaçons son point tout en bas de la lettre. Il y a *media distinctio* quand il reste presque autant de pensée à exprimer que ce que nous avons déjà dit, et qu'il faut cependant respirer : nous plaçons son point au milieu de la lettre. Dans le cas de la lecture, l'ensemble de la pensée exprimée est appelée période ; les parties qui la composent sont les *cola* et les *commata*. Certains disent *membre* pour le *colon*, et *incise* pour le *comma*.

tout en écrivant ou en faisant écrire, « écoutait » ensuite ce qui avait été inscrit après avoir été « dit ». L'écriture interpellait son imagination, selon une dimension acoustique, dans le même temps qu'elle le faisait réfléchir à une parfaite adéquation des *res* et des *uerba*. En ce sens, elle faisait de la *litteratura* ainsi pratiquée, la sœur jumelle de la mémoire, empêchant de laisser « tomber à terre » des paroles qui méritaient d'être confiées à la postérité... Toujours ces paroles « volèteraient » sur les bouches des hommes.

La littérature latine est riche de textes qui attestent leur dimension orale et acoustique et qui sont considérés à tort comme des productions muettes. Elle peut, de ce point de vue, servir de référence à la littérature dans son ensemble qui, lorsqu'elle est objet d'étude, se confond trop souvent avec l'écriture de mots muets.

Pour attester la prise de conscience actuelle des traces que laisse la voix vive dans la littérature française, je vous propose d'entendre l'avant-dernier paragraphe de l'introduction d'un ouvrage dans lequel Michel Collomb a réuni de nombreux articles de professionnels de la « voix », littéraires, musiciens, chanteurs, acteurs, réalisateurs de cinéma, plasticiens...

« Ce sont finalement trois formes de traces que laisse la voix vive dans l'œuvre littéraire : en surface, les rythmes, les cadences, les pauses impriment dans la langue du texte une certaine image sonore et corporelle que le lecteur aura parfois l'impression de réanimer en revocalisant le texte ; d'autre part, « sous-entendue » par la cohérence d'un texte et se dénonçant dans ses moments d'ironie et de contradiction, une voix « habite » le silence de l'écrit et, lorsqu'il s'agit d'un roman, constitue l'indispensable indice qui transforme la prose en fiction ; enfin, par delà les vestiges de la voix de l'auteur et la métaphore de la voix narrative, il y a sans doute une troisième trace vocale, que l'on pourrait désigner avec Marc Chénétier, comme celle qui « passe à travers le texte sans être lui-même »⁶⁴. Cette voix ne relève plus ni de la langue, ni de la régie narrative, mais de la rencontre entre un univers particulier – réel ou imaginaire – et une volonté de mise en forme artistique (un *Kunstwollen*). Elle est plutôt une atmosphère fluctuante, une série de modulations que l'on ne saurait désigner que par des images empruntées au domaine du vent, du souffle, de la spirale et de l'esprit ». M. Collomb cite ensuite Mallarmé, sur qui je rebondis d'une certaine façon en lui associant Valéry, ce « tripoteur de mots » toujours à l'affût de réveiller des « groupes endormis » et qui réentend les vers de Mallarmé, les observe, les dépèce au point qu'ils ne sont plus qu'un squelette consonantique et revêtent une structure toute phonique⁶⁵. En les souscrivant aux siens, en les

⁶⁴ Marc Chénétier, « Repères pour l'étude d'une voix fantôme » in *Revue française d'études américaines*, n° 54, 1992.

⁶⁵ « Je me reconstruisais le constructeur d'une telle œuvre ».

réduisant à une « grille » sur laquelle il distribue partiellement des séquences phoniques, Valéry invite alors son hasard mental à retrouver, dans ses propres vers, des résultats analogues en même temps que ce hasard se laisse contraindre ou contrarier par un travail scrupuleusement anatomique. C'est ainsi qu'il renouvelle constamment sa recherche créatrice, distribuant les mots plutôt que le sens : ce sont les exigences phoniques et harmoniques des mots, les contraintes du vers qui produisent les idées.

Tout enseignant de lettres connaît bien d'autres témoignages de ce genre.

En conclusion, je propose, pour appuyer autrement la réflexion sur la voix et son écoute, un possible « pont » entre les littératures anciennes et la littérature française, celui des traductions de textes anciens, jugées le plus souvent à l'aune de leur littérarité. Leur comparaison avec les textes sources suffit en effet à montrer qu'il est peu de traducteurs à respecter la voix et la mélodie de ces sources : cela s'explique du fait de la langue française elle-même mais aussi du fait de l'objectif « sémantique » de ces traducteurs, soucieux qu'ils sont de la réception de publics bien ciblés, qu'il s'agisse d'informer leurs destinataires (étudiants) ou de dépasser, voire de surpasser les traducteurs qui les ont précédés. Une telle comparaison en effet devrait faire apparaître que souvent « tout, à peu de chose près, tout de <l>instrumentation incantatoire disparaît, dès lors que l'on se restreint au sens rationnel du discours ». Ces mots, je les emprunte à P. Klossowski qui, dans la préface de sa traduction de l'*Enéide*, affirme que « la seule raison de l'action humaine » c'est la « résonance ». Selon lui, relativement à l'épopée virgilienne, « le mouvement vrai n'est pas dans l'action, mais dans la mélodie interne, le tableau dans des accords et des images contrastées, mais les images elles-mêmes jaillissent du choc des mots, non pas en ce qu'ils désigneraient quelque chose, quand même il s'agirait de « boucliers entrechoqués », mais en ce que les syllabes d'un mot à l'autre se heurtent ou copulent pour une valeur de coloris ou de sonorité ».

Plus que l'oralisation, c'est la revocalisation de ces syllabes et de ces mots qui vraisemblablement autorise la mise en voix des textes littéraires.

Monique BOUQUET,

Université de Rennes 2

CELAM

Annexe 1

<p><i>DE ENVNTIATIONE LITTERARVM</i></p> <p>Placuit autem, antequam de natura syllabarum, quae nunc longae nunc breues in metris adseruntur, dicere incipiam, prius de enuntiatione singularum litterarum et sono, qui in ore nostro uario quodam uocis ictu nisique formatur, exordium sumere. Non solum autem uox sonusue icto aere, ut audimus, exprimitur, sed et omne corpus uerberatum et impulsus sonum confusae uocis dabit, et quidem uarium ac multiplicem pro qualitate plagarum. Diximus igitur litteras in duas species, id est uocales consonantesque, discerni, quarum alias, sine quis syllaba coire uix potest, uocales, alias, quae coniunctae superioribus uocis sonum adiuuent et sensum auribus ex utriusque coniunctione uelut geminum adferant, consonantes appellari¹ ; eas quoque in duas partes, id est semiuocales mutasque, digeri. E quis semiuocales in enuntiatione propria ore semiclusio strepunt, mutae autem nec rictu² oris nec linguae nisu sonum edere nisi coniunctae uocalibus queunt. Igitur singulae qua oris nostri sede conceptae, quo spiritu nisusue formatae, uocis suae uim potestatemque exprimant, ut potero, explicabo.</p> <p>a littera rictu patulo suspensa neque impressa dentibus lingua nuntiatur. e, quae</p>	<p><i>La diction des lettres de l'alphabet</i></p> <p>J'ai décidé, avant de me mettre à parler de la nature des syllabes qui, tantôt longues tantôt brèves, entrent dans la composition des mètres, de commencer par la prononciation de chaque lettre en particulier et du son que, dans notre bouche, produit diversement frappe et efforts vocaux. Or, non seulement une voix ou un son sont exprimés quand l'air est frappé, quand nous l'entendons, mais encore tout corps, frappé et ébranlé, rend le son d'une voix confuse, celui-ci étant bien sûr varié et multiple selon la qualité des coups. Nous avons donc dit que les lettres étaient réparties en deux catégories, les voyelles et les consonnes : les voyelles sans lesquelles une syllabe peut difficilement se constituer, et les autres qui, combinées aux précédentes, soutiennent le son vocal et apportent aux oreilles une perception qu'on pourrait dire doublée du fait de la combinaison des deux, d'où leur nom de consonnes ; celles-ci aussi sont classées en deux catégories : les semi-voyelles et les muettes. Les semi-voyelles, dans leur diction propre, retentissent alors que la bouche est à moitié fermée, les muettes ne peuvent rendre un son ni avec l'ouverture de la bouche, ni avec l'appui de la langue, si elles ne sont pas combinées à des voyelles. Ainsi donc, pour chacune, je vais expliquer, autant que je le pourrai, selon quelle position de notre bouche elle est conçue, avec quel souffle ou quel effort elle est produite, exprimant ainsi la force et la puissance de son émission.</p> <p>La lettre a, suspendue par une large ouverture de la bouche, se prononce sans que la langue soit appliquée sur les dents ; le e, qui vient en</p>
---	--

<p>sequitur, depresso modice rictu oris reductisque introrsum labiis effertur. i semiclusore impressaque sensim lingua dentibus uocem dabit. o, ut e, geminum uocis sonum pro condicione temporis promit. Vnde inter nostras uocales h et w Graecorum ut superuacuae praetermissae sunt. Igitur qui correptum enuntiat, nec magno hiatu labra reserabit et retrorsum actam linguam tenebit. Longum autem productis labiis, rictu tereti, lingua antro oris pendula sonum tragicum dabit, cuius obseruationis et in e littera similis paene ratio. u litteram quotiens enuntiamus, productis et coeuntibus labris efferemus. Et ne y conexam graecis uocalibus praetermiserim, cuius frequentem usum quaedam uerba seu nomina desiderare noscuntur, ipsam quidem graecis uocabulis, cum inciderint, reseruabimus ; loco autem huius u litteram aptam nostris uocibus finximus, quam nisi per ou coniunctam Graeci scribere ac pronuntiare non possunt. Nunc de consonantibus, quae sibi uocis sonore atque ipsa oris expressione sunt proximae, ut sese obtulerint enarrabimus. E quibus b et p litterae coniunctione uocalium quasi syllabae (nam muta portio penitus latet : neque enim labiis hiscere ullum meatum uocis exprimere nisus ualet, nisi uocales exitum dederint atque ora reserarint) dispari inter se oris officio exprimuntur. Nam prima</p>	<p>suiuant, est exprimé avec une ouverture de la bouche légèrement diminuée tandis que les lèvres sont ramenées vers l'intérieur. Le i produit un son avec la bouche à demifermée alors que la langue est légèrement appliquée sur les dents. Le o, comme le e, produit un son vocal double, selon sa quantité. Voilà pourquoi, dans nos voyelles, on a négligé le <i>êta</i> et le <i>oméga</i> grecs, jugés superflus. Ainsi donc celui qui prononce le o bref, sans ouvrir la bouche en grand, va entrouvrir les lèvres et tenir sa langue poussée en arrière ; le o long, tandis que les lèvres sont en avant, que l'ouverture de la bouche est arrondie, que la langue est suspendue dans la cavité buccale, rend un son tragique, ce qu'on observe également pour le e long, en vertu d'une règle quasi identique. Lorsque nous prononçons le u, nous l'exprimons avec les lèvres avancées et qui se rejoignent. Je n'oublie pas le y, associé aux voyelles grecques, dont on sait que certains noms et verbes réclament souvent l'emploi ; nous le réservons essentiellement pour les mots grecs, à l'occasion ; à sa place nous avons imaginé le u qui ressortit à nos sons, et que les Grecs ne peuvent ni écrire ni prononcer s'il n'est pas partie prenante de la diphtongue <i>ou</i>. Maintenant pour ce qui est des consonnes, qui sont très proches entre elles par le son phonique et par l'articulation même de la bouche, parlons-en comme elles se présentent. Les lettres b et p, du fait d'une association vocalique sont comme des syllabes (car une part muette se cache en profondeur : en effet, parler avec les lèvres ou entrouvrir un passage ne permet pas d'exprimer un effort vocal si des voyelles n'ont pas autorisé l'émission et fait ouvrir la bouche) ; le rôle de la bouche les distingue dans leur expression. En effet, la première se déploie avec un son lancé du milieu des lèvres, la seconde avec la bouche</p>
--	--

<p>explosio e mediis labiis sono, sequens impresso ore uelut introrsum attracto uocis ictu explicatur. c etiam et g, ut supra <i>scriptae</i>, sono proximae oris molimine nisiue dissentiunt. Nam c reducta introrsum lingua hinc atque hinc molares urgens haerentem intra os sonum uocis excludit : g uim prioris pari linguae habitu palato suggerens lenius reddit. d autem et t, quibus, ut ita dixerim, uocis uicinitas quaedam est, linguae sublacione ac positione distinguuntur. Nam cum summos atque imos coniunctim dentes suprema sui parte pulsauerit, d litteram exprimit. Quotiens autem sublimata partem, qua superis dentibus est origo, contigerit, t sonore uocis explicabit. k et q superuacue numero litterarum inseri doctorum plerique contendunt, scilicet quod c littera harum officium possit implere. Nam muta et otiosa parte, qua c incipit, pro qualitate coniunctae sibi uocis supremum exprimit sonum.</p> <p>[Non] nihil tamen interest, utra earum prior sit, c seu q siue k. Quarum utramque exprimi faucibus, alteram distento, alteram producto rictu manifestum est. h quoque inter litteras otiosam grammatici tradiderunt, eamque adspirationis notam cunctis uocalibus praefici, ipsi autem consonantes tantum quattuor praeponi, quotiens graecis nominibus latina forma est, persuaserunt, id est c p r t, ut <i>chori Phyllis rhombos thymos</i> :</p>	<p>serrée comme si la frappe vocalique l’attirait vers l’intérieur. c et g également, comme elles ont été écrites ci dessus, ont des sonorités très voisines et se différencient par l’effort et l’appui de la bouche. En effet c, tandis que la langue est ramenée vers l’intérieur, tout en pressant d’un côté et de l’autre les molaires, fait sortir un son vocalique qui s’accroche à l’intérieur de la bouche ; le g exprime avec plus de douceur la puissance qu’il y a dans le c, avec un même positionnement de la langue, placée sous le palais.</p> <p>Quant à d et t qui ont, comme on l’a dit, une proximité de son, c’est l’élévation et la position de la langue qui les différencient. En effet, quand la langue, de sa pointe, frappe ensemble les dents du haut et du bas, elle exprime la lettre d. Chaque fois que placée tout en haut, elle touche la partie qui est à la racine des dents du haut, elle déploie la vocalité du t. La plupart des savants discutent sur le fait que k et q sont inutilement comptés au nombre des lettres, tout simplement parce que la lettre c peut remplir leur fonction.</p> <p>En effet, du fait de la partie muette et inutile, qui commence le c, cette lettre, selon la qualité de la voyelle qui se combine à elle, exprime la plus haute sonorité.</p> <p>Toutefois il n’importe nullement de savoir à quelle lettre accorder la primauté entre c, q, ou k. Il est évident que les unes et les autres sont gutturales, l’ouverture de la bouche étant large pour l’une, avancée pour l’autre. Les grammairiens enseignent le h également comme une lettre inutile parmi les autres - c’est le signe d’une aspiration préposé à toutes les voyelles – et affirment que seulement quatre consonnes lui sont préposées, dans le cas de noms grecs qui reçoivent une forme latine ; il s’agit de c p r t, comme dans <i>chori Phyllis rhombos thymos</i> ; cette aspiration est rendue par un souffle profond, un halètement</p>
--	---

quae profundo spiritu, anhelis faucibus,
 exploso ore fundetur. Superest ut septem
 reliquas semisonas spiritu quodam strepentes
 ordine [quodam] persequamur. E quis **f**
 litteram imum labium superis imprimentes
 dentibus reflexa ad palati fastigium lingua
 leni spiramine proferemus. Sequetur **l** quae
 ualidum nescio quid partem palati, qua
 primordium dentibus superis est, lingua
 trudente, diducto ore personabit. At **m**
 impressis inuicem labiis mugitum quendam
 intra oris specum attractis naribus dabit. **n**
 uero sub conuexo palati lingua inhaerente
 gemino naris et oris spiritu explicabitur.
 Sequetur **r**, quae uibrato uocis palatum
 linguae fastigio fragorem tremulis ictibus
 reddit. Dehinc duae supremae, **s** et **x**, iure
 iungentur. Nam uicino inter se sonore
 attracto sibilant rictu, ita tamen, si prioris
 ictus pone dentes excitatus ad medium lenis
 agitetur, sequentis autem crasso spiritu
 hispidum sonet, quia per coniunctionem **c** et
s, quarum et locum implet et uim exprimit,
 ut sensu aurium ducemur, efficitur. **z** apud
 nos ultimam, in qua non sonus litterae, sed
 uocabulum et duplex syllaba est, graecis
 tantum, cum in usum uenerint, aptam
 uocibus, ut **y** superius, propter peregrina
 uocabula recipiemus.
 Marius Victorinus³ *Ars grammatica*, I, 5.
 (éd. Keil)

guttural, sans ouverture de la bouche. Il reste à considérer,
 dans l'ordre, les sept semi-voyelles restantes et qui
 retentissent avec un certain souffle. Nous proférons avec
 un souffle léger la lettre **f** en appuyant la lèvre inférieure
 sur les dents du haut, alors que la langue est recourbée vers
 le haut du palais. Vient ensuite le **l** qui fait retentir je ne sais
 quoi de vigoureux, la langue heurtant la partie du palais où
 prennent racine les dents du haut, et la bouche étant
 ouverte. Quant au **m**, une fois les lèvres frappées l'une
 contre l'autre, il émet une sorte de mugissement dans le
 creux de la bouche, les narines étant contractées. Le **n**, alors
 que la langue est fixée sur la voûte du palais, se développe
 avec un double souffle, du nez et de la bouche. Suit le **r**
 qui, tandis que le haut de la langue a vibré à l'intérieur du
 palais, suite à des frappes tremblantes, rend un son éclatant.
 Enfin les deux dernières, le **s** et le **x** sont à juste titre
 associées. En effet, dotées d'une sonorité qui les rapproche,
 elles sifflent, tandis que la bouche est contractée ; toutefois,
 il en est ainsi si la frappe de la première, produite à l'arrière
 des dents, s'ébranle légèrement vers le milieu, et si la
 frappe de la seconde, du fait d'un souffle épais, fait
 entendre un son rude, car elle résulte de l'association de **c**
 et de **s**, qu'elle remplace, et dont elle rend la puissance,
 autant que nous l'indique notre perception auditive. Le **z**,
 qui chez nous est la toute dernière lettre, n'est pas un son
 de lettre mais un vocable dissyllabique, relatif seulement
 aux mots grecs, quand on en use, tout comme le **y** évoqué
 plus haut ; nous les retenons pour les mots étrangers.
 Traduction littérale
 .

1 Cf. le dictionnaire étymologique de Ernout-Meillet selon qui ce terme traduit le grec *sumphônôn* (qui résonne avec) et s'oppose à *uocalis.*, Diomède donne l'explication suivante : *consonantes appellantur quod interdum proiactae, interdum subiectae uocalibus consonant* : on les appelle consonnes parce que, émises tantôt avant tantôt après les voyelles, elles résonnent avec elles. Pour mieux comprendre cette distinction, on peut se reporter à la rubrique *littera* que Servius développe dans son commentaire de l'*ars* de Donat.

2 = le fait de montrer les dents.

3 Marius Victorinus (né à la fin du III^{ème} siècle, mort après 363) est plus connu pour sa pensée philosophique dont il a marqué l'époque de Constance ; traducteur de Plotin et de Porphyre, il a fourni les fondements d'un néoplatonisme chrétien auquel se rattache la réflexion de penseurs célèbres, tels Ambroise et Augustin... Mais il est aussi un grammairien qui a vraisemblablement enseigné la grammaire avant d'être titulaire d'une chaire publique de rhétorique à Rome sous Constance. Ainsi est-il l'auteur d'une *ars grammatica*, claire et riche qui, au-delà du chapitre que vous lisez et dont l'aspect est essentiellement définitoire, nous informe sur l'exigence d'un maître qui entend faire bien prononcer ses étudiants de façon à leur apprendre avec rigueur la lecture et la transcription (cf. son article *orthographia*) des textes qui fondent leur étude. Il faut bien retenir que dans la classe du *grammaticus*, le maître parle, les élèves parlent et s'exercent à parler, car la lecture, loin d'être silencieuse et solitaire, repose sur des échanges oraux. Les commentaires de ces textes, auxquels nous avons accès, qu'ils aient pour objet une composition littéraire ou un traité philosophique visent moins à exposer une pensée personnelle du *grammaticus* ou de l'étudiant qu'à retranscrire un ensemble de remarques orales. Nous concevons alors aisément que le *recte loqui* est prioritaire et qu'il précède la retranscription d'un texte appelé à être correctement orthographié et ponctué.

Annexe 2

<p><i>DE CONCVRSV ET COLLISIONE</i></p> <p><i>VOCALIVM</i></p> <p>Observanda praecipue in metris litterarum uocalium inter se collisio, quae trifariam euenit, id est per συναλοι..ν, .κλιψιν, συνεκφ.νησιν uel συνα.ρεσιν, quarum inter se differentia talis est. Nam συναλοι.. est, cum inter duas loquellas duarum uocalium concursus alteram elidit, id est cum duae partes orationis ita coeunt, ut altera in uocalem desinat et altera incipiat a uocali, ut</p> <p><i>hic hasta Aeneae stabat</i>¹</p> <p>item</p> <p><i>Priamique euertere gentem</i>².</p> <p>Nec tamen putaueris quamlibet de duabus eximi posse : illa enim quae superuenit priorem semper excludet, non prior sequentem. .κλιψις autem uel .κλιψις fit, cum duae inter se dictiones dure concurrentes aliquam pluresue uocalium cum consonanti dumtaxat exprimunt, ut</p> <p><i>multum ille et terris iactatus et alto</i>³</p> <p>item</p> <p><i>circumdat nequiquam umeris et inutile ferrum</i>⁴.</p> <p><i>surekfnhsij</i> uero, cum duae uocales in unam syllabam coguntur, quae possunt duarum syllabarum locum diuisae complere, nulla dumtaxat interposita consonante, ut cum Phaeton in metro sic enuntiatur, ut ex trisyllabo</p>	<p><i>De la rencontre et de l'élision des voyelles</i></p> <p>On doit être attentif, surtout quand il s'agit de mètres, à l'élision des voyelles qui se produit de trois façons : par synalèphe, par ellipse, par syncophonèse ou synérèse.</p> <p>Voici ce qui les distingue :</p> <p>Il y a synalèphe quand entre deux mots il y a rencontre de deux voyelles et que l'une s'élide, c'est-à-dire quand deux parties du discours s'associent de façon telle que l'une se termine par une voyelle et que l'autre commence par une voyelle comme dans</p> <p><i>hic hasta Aeneae stabat</i></p> <p>ou dans</p> <p><i>Priamique euertere gentem</i></p> <p>N'allez cependant pas croire qu'on peut élider n'importe laquelle de ces deux voyelles, car c'est la seconde qui exclut toujours la première, et non pas la première qui exclut la suivante. Il y a ellipse ou ectripse dans le cas où l'association de deux mots est difficile et qu'ils font alors entendre une ou plusieurs de leurs voyelles avec seulement une consonne, comme dans</p> <p><i>multum ille et terris iactatus et alto</i></p> <p>ou dans</p> <p><i>circumdat nequiquam umeris et inutile</i></p> <p>Il y a syncophonèse (= synérèse) quand deux voyelles associées en une seule syllabe peuvent être séparées et tenir lieu de deux syllabes, aucune consonne bien sûr ne s'interposant ; ainsi dans un mètre, nous prononçons</p> <p>Phaeton de telle façon que d'un trisyllabe nous faisons un</p>
---	---

<p>nomine disyllabum faciat ita, <i>cum te flagranti deiecit fulmine Phaeton</i>⁵ et illud Maronis <i>uillis onerosum atque unguibus aureis</i>⁶. <i>aureis</i> enim pronuntiandum est. In scandendo autem <i>reis</i> syllaba non diuiditur, sed e littera in unitatem cum i deducta per diphtongon graeco more et ratione scripta enuntiatur. Sed et nostri ueteres eas syllabas, in quibus i productum inuenitur, e anteposito scriptitabant, ut in antiquis libris inuenimus. Consimili ratione quaeritur, <i>Orpheus</i> in metro, ut <i>non me carminibus uincat nec Thracius</i> <i>Orpheus</i>⁷ utrum trisyllabum an disyllabum sit, an idem nomen duplici enuntiatione promatur, aut sine a littera, ut <i>Peleus Pentheus</i>, aut cum a, ut ita declinetur <i>Orphaeus</i>, ut <i>Aristaeus</i>. Visum est tamen hoc posse discerni, ut illa sine a littera graeca sit enuntiatione, haec latina, quae per diphtongon effertur. Sed ut ad propositum reuertamur, quidam superioribus tribus quartam speciem addiderunt, quam Graeci dicunt κρ.σιγ, id est cum unius litterae uocalis in duas syllabas fit communio, ut <i>audire est operae pretium procedere recte</i>⁸ item <i>quaecumque est fortuna mea est</i>⁹. Quae ueluti per contrarium συνεκρ.νησιγ in metris imitatur. Hae figurae sollicite obseruandae sunt tam in heroicis quam iambicis ac ceteris metrorum generibus, ne</p>	<p>dissyllabe, comme suit <i>cum te flagranti deiecit fulmine Phaeton</i>. même chose pour de ce vers de Virgile <i>uillis onerosum atque unguibus aureis</i> il faut prononcer <i>au-reis</i>. Dans la scansion nous ne divisons pas la syllabe <i>reis</i> et le e associé au i pour ne faire qu'un est prononcé avec diphtongaison, comme en grec et comme c'est écrit. Nos ancêtres eux aussi, pour les syllabes, où nous rencontrons un i long, écrivaient souvent en antéposant un e ; nous trouvons cela dans les livres anciens. C'est selon le même critère qu'on s'interroge sur <i>Orpheus</i> dans un mètre, comme dans <i>non me carminibus uincat nec Thracius Orpheus</i> S'agit-il d'un trisyllabe ou d'un dissyllabe ? un même nom peut-il être exprimé selon une double diction, sans la lettre a comme <i>Peleus</i> et <i>Pentheus</i> ou avec la lettre a comme quand on écrit <i>Orphaeus</i>, <i>Aristaeus</i> ? Il semble toutefois qu'on peut établir la distinction suivante : sans la lettre a, il s'agit d'une prononciation grecque ; la prononciation latine est celle où il y a diphtongaison. Mais pour revenir à notre propos, il en est qui ont ajouté à ces trois modes d'élision, un quatrième qui se dit crase en grec : une seule lettre vocalique est mise en commun avec deux syllabes, comme dans : <i>audire est operae pretium procedere recte</i> ou dans <i>quaecumque est fortuna mea est</i> C'est à l'image, <i>a contrario</i> pourrait-on dire, de la synèrèse dans les mètres. Ces phénomènes doivent être observés avec soin, autant dans les vers héroïques que dans les vers iambiques et tous les autres genres de</p>
--	--

<p>nobis per neglegentiam obrepant maximumque errorem adferant.</p> <p>Marius Victorinus, <i>Ars. Gram.</i> I 19, 15.</p>	<p>mètres, afin qu'ils ne nous surprennent pas dans notre négligence ni ne nous induisent complètement en erreur.</p> <p>Traduction littérale</p>
---	---

1 Virgile, *Aeneis*, XII, 772.

2 Virgile, *Aeneis*, III, 1.

3 Virgile, *Aeneis*, I, 3.

4 Virgile, *Aeneis*, II, 510.

5 P. Terentius Varro Attacinus, *Argonautae*, IV, fg. 10, v.1.

6 Virgile, *Aeneis*, V, 352.

7 Virgile, *Bucolica*, IV, 55

8 Horace, *Sermones*, I, 2, 37.

9 Virgile, *Aeneis*, XII, 694.

Annexe 3

<p><i>DE ACCENTIBVS</i></p> <p>Accentus dictus est quasi adcantus secundum Graecos, qui <i>πρὸς ὄδον</i> uocant. Nam apud Graecos <i>πρὸς ὄδον</i> dicitur <i>ad, cantus</i> uero <i>ὄδον</i> uocatur. Plane siue accentum dicas siue tonum siue tenorem, idem est [aut hoc est]. Omnis accentus aut acutus est aut circumflexus. Acutus dicitur accentus, quotiens cursim syllabam proferimus, ut <i>arma</i> ; circumflexus uero, quotiens tractim, ut <i>Musa</i>. Nam grauis accentus in Latino sermone paene usum non habet, nisi quod uel cum acuto uel circumflexo poni potest, in his scilicet syllabis, quae supra dictos accentus non habent. Vnus autem sermo unum recipit accentum, uel acutum uel circumflexum ; utrumque autem simul habere non potest.</p> <p>Accentus in ea syllaba est, quae plus sonat. Quam rem deprehendimus, si fingamus nos aliquem longe positum clamare. Inuenimus enim naturali ratione illam syllabam plus sonare, quae retinet accentum, atque usque eodem nisum uocis ascendere. Accentus autem computantur non a prioribus syllabis, sed ab ultimis, id est retrorsum, nec possunt ascendere nisi usque ad tertiam syllabam a fine. Graeci acutum accentum in tribus syllabis ponunt, id est in ultima et paenultima uel antepaenultima ; circumflexum uero in duabus, id est in ultima et paenultima. Latinitas autem in ultima syllaba nullum ponit accentum. Vnde fit ut acutus</p>	<p><i>Les Accents</i></p> <p>On utilise le mot accent, conformément, pourrait-on dire, aux <i>adcantus</i> grecs que ceux-ci appellent « prosodie ». En effet, chez les Grecs, on dit <i>pros</i> pour <i>ad</i>, et <i>cantus</i> se dit <i>ôdè</i>. Vraisemblablement, que l'on dise <i>accentus, tonus</i> ou <i>tenor</i>, c'est la même chose. Tout accent est soit aigu soit circonflexe. On dit d'un accent qu'il est aigu chaque fois que nous prononçons une syllabe rapidement – ex. : <i>arma</i> - et qu'il est circonflexe chaque fois que nous la prononçons de façon prolongée – ex. : <i>Musa</i>. Quant à l'accent grave, il n'a pratiquement pas cours dans la langue latine sauf qu'il peut être placé, comparativement à l'aigu et au circonflexe, sur des syllabes, bien évidemment, qui n'ont pas les accents précités. Il n'y a qu'un accent par mot, aigu ou circonflexe ; en effet on ne peut avoir les deux en même temps. Il y a accent sur la syllabe qui retentit davantage, ce que nous saisissons pour peu que nous imaginions que nous appelons à grands cris quelqu'un qui se trouve loin. Nous remarquons en effet, selon un principe naturel, que résonne plus la syllabe qui contient l'accent et que l'intensité de la voix monte au même niveau. Les accents sont calculés non pas à partir des premières syllabes mais à partir des toutes dernières, c'est-à-dire, à rebours ; ils ne peuvent remonter au-delà de la troisième syllabe en partant de la fin. Les Grecs placent l'accent aigu sur trois syllabes - la dernière, la pénultième et l'antépénultième - et le circonflexe sur deux syllabes - la dernière et la pénultième. Or la langue latine ne met aucun accent sur la dernière syllabe. Il en résulte que l'accent aigu, chez les Latins, peut occuper deux places –</p>
---	--

<p>accentus apud Latinos duos possideat locos, paenultimum et antepaenultimum, circumflexus unum paenultimum tantum. In monosyllabis partibus orationis quotiens syllaba naturaliter longa est, circumflexum habet accentum, ut <i>res dos</i> ; quotiens uero uel naturaliter breuis est uel positione longa, acutum habet accentum, ut <i>nec nix nox</i>. Nam in accentibus syllaba siue naturaliter breuis siue positione longa indifferenter accipitur. In dissyllabis uero unus modus est, qui circumflexum ostendit accentum, quotiens prior naturaliter longa est et ultima naturaliter breuis, ut <i>meta Creta Roma</i>. Aliter uero acutum habet, siue ambae naturae longae fuerint, ut <i>leges</i>, siue positione longae, ut <i>princeps</i>, siue naturaliter breues, id est duae syllabae, ut <i>ego</i>, ut ait Virgilius « <i>ast ego quae diuum incedo</i> ». Sic et siue prior positione longa sit, ut <i>arma</i>, siue posterior, ut <i>Arabs</i>, ubique acutus, ut diximus, accentus est. In trisyllabis et tetrasyllabis et deinceps nam necesse est ut trisyllaborum rationem omnia posasyllaba sequantur, eo quod usque ad tres syllabas a fine ascendit accentus tertia a fine syllaba acutum semper habebit accentum. Numquam enim ad ipsam circumflexus ascendit. Tunc autem supra dictum habebit accentum, cum secunda a fine fuerit naturaliter breuis, ut <i>Romulus</i> : nam ideo Ro habet accentum, quia mu syllaba breuis est. Quotiens autem paenultimo loco longa est, ipsa habebit accentum ; quem autem habeat, de dissyllaborum ratione cognoscimus. Quattuor</p>	<p>pénultième et antépénultième - et que le circonflexe ne se trouve que sur la pénultième. Pour les parties du discours monosyllabiques, chaque fois que leur syllabe est longue par nature, elle porte l'accent circonflexe, <i>res, dos</i> ; mais chaque fois qu'elle est brève par nature ou longue par position, elle porte un accent aigu, <i>nec, nix, nox</i>.. En effet, quand il s'agit d'accentuer, une voyelle est entendue, indifféremment, comme brève par nature ou longue par position. Pour les dissyllabes, il n'y a qu'un cas qui fait apparaître un circonflexe : c'est lorsque leur première syllabe est longue par nature et que leur dernière syllabe est brève par nature : <i>meta, Creta, Roma</i>. Autrement, le dissyllabe porte un accent aigu, que ses deux syllabes soient longues par nature, comme <i>leges</i>, ou par position, comme <i>princeps</i>, ou bien qu'elles soient brèves par nature - soit deux syllabes - comme <i>ego</i>, quand Virgile dit « <i>ast ego quae diuum incedo</i> ». Ainsi donc, que la première soit longue par position, comme <i>arma</i>, ou que ce soit la dernière, comme <i>Arabs</i>, il y a toujours, comme nous l'avons dit, un accent aigu. En ce qui concerne les trisyllabes et tétrasyllabes (etc.), inéluctablement tous ces « polysyllabes » suivent la règle des trisyllabes : l'accent remonte jusqu'à trois syllabes en partant de la fin et c'est la troisième en partant de la fin qui porte un accent aigu. Jamais le circonflexe ne remonte jusqu'à cette syllabe. Elle a l'accent aigu, comme nous l'avons dit précédemment, seulement quand la seconde, en partant de la fin, est brève par nature, comme dans <i>Romulus</i> : Ro a l'accent parce que mu est une syllabe brève. Mais chaque fois que la pénultième est longue, c'est elle qui porte l'accent ; nous savons quel accent elle a d'après la règle des dissyllabes. Il y a quatre particules qui, dans la</p>
---	---

<p>sunt particulae, quae corrumpunt in pronuntiando regulas accentuum hae, ue ne que ce. Nam quotienscumque istae particulae sequuntur, faciunt accentus in ultimis syllabis superiorum esse sermonum, ut <i>Musaque Musane Musaue illiusce huiusce</i>. Graeca uerba tunc Graecis accentibus proferimus, cum Graeca fuerit declinatio. Hos Arcades quoniam Latina declinatio est, prior syllaba habebit accentum, id est tertia a fine ; quando autem dicimus hos Arcadas, media, quoniam declinatio Graeca est. Itaque pars orationis quaeritur utrum correpta media an producta dici debeat. Scire debemus quoniam tunc corripitur media, [id est] cum una pars fuerit orationis ; tunc uero producitur, cum duae. Hoc intellegere ex elocutionibus possumus. Nam siqui dicat <i>itaque fecit, itaque dixit</i>, pro duabus <est>, nec in aliqua elocutione potest esse pro duabus, nisi in ea ubi pro simplici ponitur.</p> <p>Quotienscumque quaerimus, quae consonantes in scribendo sibi cohaereant uel cui syllabae inputentur, utrum priori an sequenti, similitudo aliorum nominum hunc soluit errorem. Vt puta si dicamus <i>aspice et</i> dubitemus, utrum s et p diuidendae sint consonantes et s danda priori syllabae, p sequenti, intellegimus hoc fieri non posse, sed ambas consonantes sequenti tantum modo dare nos debere, eo quod inuenitur sermo qui a duabus istis consonantibus inchoetur, ut <i>spica</i>. Similiter <i>amnis</i> : debemus m et n sequenti</p>	<p>prononciation, altèrent les règles accentuelles : ue ne que ce. Chaque fois qu’elles sont postposées, elles instituent des accents sur la dernière syllabe du mot qui les précède : <i>Musaque, Musane, Musaue, illiusce, huiusce</i>. Les mots grecs, nous les prononçons avec les accents grecs, quand leur déclinaison est grecque. Soit Hos Arcades : puisque la déclinaison est latine, c’est la première syllabe qui porte l’accent, mais quand nous disons Hos Arcadas, c’est la syllabe médiane qui est accentuée, car la déclinaison est grecque. En ce qui concerne le mot itaque, on se demande si la syllabe médiane doit se prononcer comme une brève ou comme une longue. Nous devons savoir qu’elle se prononce telle une brève quand itaque correspond à une seule partie du discours, mais qu’elle est allongée si elle correspond à deux parties du discours. Ce que nous pouvons comprendre à partir d’expressions. En effet, si on dit <i>itaque fecit, itaque dixit, itaque</i> équivaut à deux mots et dans une expression il ne peut être l’équivalent de deux mots sauf dans celle où il se substitue à un mot simple.</p> <p>Quand nous cherchons à savoir quelles consonnes, lors de leur transcription, s’accrochent, ou à quelle syllabe on les attribue – la précédente ou la suivante – c’est l’analogie avec d’autres mots qui évite qu’on se trompe. Par exemple, si nous disons <i>aspice</i> et que nous nous demandons si p et s doivent être séparés et si s doit être attribué à la syllabe précédente et p à la suivante, nous voyons que c’est impossible et que nous devons les attribuer toutes les deux uniquement à la syllabe postérieure du fait qu’on trouve des mots commençant par ces deux consonnes : tel <i>spica</i>. Même chose pour <i>amnis</i> : nous devons attribuer m et n à la syllabe postérieure lors</p>
---	---

<p>syllabae dare in scribendo, quoniam inuenitur sermo qui ab his consonantibus inchoetur, ut <i>Mnestheus</i>. Attulit : non possumus duo t sequenti syllabae dare, quia nullus sermo inuenitur, qui a duabus t consonantibus inchoetur. Et hoc in ceteris consonantibus obseruabimus. Plane <scire debemus>, conexiones quod dico consonantium non eas quae Latinis syllabis congruunt, sed etiam quae Graecis, excepta scilicet ea syllaba quae constat de b et d, quae in Latinum sermonem numquam ita transit, ut cohaereat, ut est $\beta\delta\epsilon\lambda\lambda\alpha$. Quando enim scribimus <i>abditur</i>, non possumus a in una syllaba ponere, et b et d in sequenti.</p> <p>Servius¹, <i>Commentarius in artem Donati</i></p>	<p>de leur transcription, du fait qu'on trouve des mots qui commencent par ces consonnes, comme <i>Mnestheus</i>. Soit <i>attulit</i> : nous ne pouvons attribuer les deux t à la syllabe postérieure parce qu'on n'a aucun mot à commencer par deux t. Et nous constatons cela pour toutes les autres consonnes. Nous devons bien savoir que les assemblages de consonnes dont je parle ne sont pas seulement ceux qui se rencontrent dans les syllabes latines mais aussi dans les syllabes grecques, à l'exception de cette syllabe qui repose sur b et d qui n'est jamais transférée en latin de façon qu'on les attache, comme dans $\beta\delta\epsilon\lambda\lambda\alpha$. Car quand nous écrivons <i>abdimus</i>, nous ne pouvons détacher a dans une syllabe, b et d dans la suivante.</p> <p>Traduction littérale</p>
--	---

1 Ce *grammaticus* du Vème siècle - bien connu pour ses commentaires des poèmes de Virgile, et dont Macrobe, lorsqu'il le met en scène dans ses *Saturnales*, nous dit qu'il était à la fois érudit et réservé - a commenté l'*Ars* de Donat qui définissait les parties du discours et les deux *uitia* que sont le barbarisme et le solécisme. Il a consacré, à l'occasion de ce commentaire, plusieurs rubriques spécifiques de la diction des textes, s'intéressant respectivement à la *littera*, à la *syllaba*, aux *pedes*, aux *accentus* et aux *positurae*.