

La condition du poète dans la Grèce antique

Autor(en): **Lasserre, François**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **5 (1962)**

Heft 1

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869866>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA CONDITION DU POÈTE DANS LA GRÈCE ANTIQUE ¹

Monsieur le Chef du Département,
Monsieur le Recteur,
Monsieur le Doyen,
Messieurs les Professeurs, mes chers Collègues,
Mesdames et Messieurs,

Au moment d'inaugurer officiellement mon enseignement dans cette Faculté, je tiens à vous dire combien je me sens honoré d'y avoir été reçu en qualité de privat-docent, et quel plaisir j'éprouve à m'y retrouver vingt ans après la fin de mes études. Ce qu'on doit à une Faculté, on le mesure le jour où l'on reprend contact avec ses étudiants, avec ce que l'on était soi-même quelques décennies plus tôt : vide de toute connaissance spéciale mais disponible pour acquérir celles qui doivent correspondre à des préférences encore mal reconnues. Je m'essaie aujourd'hui à cette mesure, par comparaison, et je trouve que la Faculté m'a nanti de trois certitudes que je pouvais acquérir seulement par elle.

Elle m'a premièrement fait connaître que l'intérêt de n'importe quel sujet d'étude se révèle seulement à partir du moment où on le fait sien, c'est-à-dire où l'on reprend soi-même aux sources la matière que l'enseignement a livrée sous la forme déjà élaborée et sélective du cours ou de l'exercice de séminaire. Tout, alors, devient intéressant. Elle m'a appris en second lieu que la découverte de la vérité, qui peut être aussi bien vérité d'histoire que sincérité de jugement, ne tolère ni nonchalance, ni complaisance. Elle m'a enseigné

¹ Leçon inaugurale prononcée le 25 janvier 1961 en qualité de privat-docent. Depuis lors, M. François Lasserre a été chargé d'un enseignement à la Faculté des lettres avec la qualité de professeur associé.

enfin le rudiment d'une méthode de travail, en situant ses exigences assez haut pour que cette méthode dût être mise en action dès le temps des études, assez bas cependant pour ne pas en décourager les premières expériences.

Dire les noms des maîtres qui ont veillé à cette formation serait nommer tous ceux qui ont régné de 1937 à 1941 sur le français, le vieux-français, le latin, le grec et la philosophie. Si ma mémoire les sépare, ma reconnaissance les regroupe. Mais la Faculté m'a conduit aussi plus spécialement vers l'étude de l'antiquité classique, et si son programme lui permettait mal de favoriser une spécialisation, ses maîtres savaient en reconnaître le prix et tenaient à en créer le goût. Je dois pourtant remonter plus loin qu'eux pour évoquer le souvenir de celui qui m'a véritablement initié à l'antiquité et qui m'a donné par elle ce choc dont l'humaniste ne se guérit jamais : Etienne Reymond, professeur à l'Ecole Nouvelle, latiniste autant qu'helléniste, voyageur et conteur autant que lecteur, historien autant que philosophe — et j'ajoute : préférant les réalités aux apparences et les idées aux mots. Il n'y a pas de doute dans ma mémoire : son approche de l'antiquité classique m'a été de tout temps exemplaire.

Mes années de Faculté m'ont formé aux disciplines antiques principalement par deux maîtres : le professeur Frank Olivier et le professeur André Bonnard, personnalités éminemment dissemblables mais admirablement complémentaires, à qui je me sais redevable d'une égale dette de gratitude.

Enfin je ne puis dissocier des maîtres dont l'influence a marqué le plus vivement le temps de mes études le professeur Peter Von der Mühl. En un semestre, sous sa férule, assez vain d'une licence fraîchement acquise — et d'ailleurs sans lauriers — j'ai tout rattrapé : à lire, à documenter, à commenter. Si court qu'ait été ce contact, prolongé plus tard par de nombreuses rencontres, il me semble qu'il a été déterminant à la manière d'une contre-épreuve, et tonique dans la mesure même où il mettait en cause une sécurité laborieusement gagnée. L'omettre serait une injustice autant qu'une ingratitude.

Il faudrait encore citer tous les collègues de Suisse et de l'étranger, les bibliothécaires de bien des bibliothèques et les aides divers sans lesquels je n'aurais jamais pu même commencer un travail sérieux. Ce serait une longue revue. Leur bienveillance et leur collaboration ne cessent de m'être précieuse et je tiens à leur exprimer aujourd'hui collectivement, absents ou présents, pour terminer, ma reconnaissance.

Le terme de condition du poète évoque d'abord l'idée d'une situation matérielle. Il suggère par exemple une enquête sur la pratique de la poésie en tant que ressource financière, ou sur les autres moyens d'existence éventuels des poètes, ou encore sur leur rang économique et social. Cette enquête serait non seulement légitime, mais aussi nécessaire et même, dans certains cas, primordiale : la production littéraire n'a pas le même caractère quand elle est autonome ou quand elle est commandée, et les œuvres doivent être lues différemment selon qu'elles sont travail de métier, travail d'amateur, propagande, concours, libre création ; bref, selon leur occasion. La poésie antique n'échappant pas à ces contingences, il n'y a pas de raison de la soustraire à ce type d'enquête.

Il se trouve cependant que notre information dans ce domaine est insuffisante, notamment pour les poètes grecs et surtout pour les meilleurs d'entre eux. Cela tient en partie au hasard de la conservation des documents, en partie à une certaine pudeur qui retient généralement le poète de s'exprimer sur l'aspect utilitaire de son art, en tout cas de le faire avec précision, en partie encore et surtout à une conception antique de la poésie qui pousse les biographes à isoler l'œuvre et l'auteur de la réalité historique. Oui, Aristophane ironise sur Euripide, « fils de la marchande de légumes », mais il n'associe nullement ce pedigree fâcheux à l'idée qu'Euripide aurait composé des tragédies pour gagner sa vie et celle de sa mère ; c'est une façon de le traiter de campagnard ¹. On rencontre ici et là des renseignements utilisables sur les honoraires versés à tel poète ou sur les honneurs officiels qui lui ont été décernés ; ils restent cependant rares et dispersés et n'encouragent pas l'enquête. Ou alors, comme le discours de Cicéron *Pro Archia poeta*, ils concernent des poètes obscurs et tardifs. Il faut donc se résigner à renoncer pour la poésie grecque à définir la condition matérielle et sociale de ses auteurs.

Une autre sorte de condition se prête mieux à l'étude : la condition du poète face à son public, sa situation réelle entre son ambition et son succès. Car s'il est en général impossible de déterminer les ressources financières d'un poète grec et s'il arrive trop rarement que les distinctions publiques qu'il aurait obtenues nous soient

¹ Les faits et les textes allégués dans cet exposé étant, pour la plupart, bien connus ou faciles à atteindre, il n'a pas paru nécessaire d'en indiquer les sources. On ne trouvera de références bibliographiques que sous les citations textuelles et dans quelques notes relatives à des textes moins accessibles.

connues, il est en revanche presque toujours aisé de mesurer sa notoriété et d'établir les motifs de ses réussites ou de ses échecs. Cette étude peut aussi être prolongée sur la destinée de son œuvre *post mortem*, révélant alors autant les variations du goût d'une génération à l'autre que la genèse et la formation de la notion de classicisme. Toutefois cet aspect posthume de la condition du poète ne nous retiendra pas, étant déjà trop étranger à ce qu'il s'agit de situer : le poète dans son temps. Mieux encore : tel poète dans tel temps.

Le propos est moins modeste qu'il n'en a l'air. Demander quel accueil la Grèce, ou une cité, ou seulement une confrérie ont ménagé à un poème, c'est fixer le fait historique qui permet d'apprécier ensuite la situation de la poésie dans un cadre donné et par répercussion la condition du poète. Mais définir cette condition, et celle de la poésie, c'est aussi en discerner les raisons, tant du côté du poète que du côté de son auditoire ; c'est finalement juger de l'importance de la poésie dans la vie hellénique. A ce point, le propos est déjà ambitieux.

Je vais plus loin encore. Vue d'ici, vue d'aujourd'hui, la poésie grecque se distingue de la plupart des créations littéraires de l'Occident par son extraordinaire vitalité. Seule, ou presque seule, elle survit à son temps autrement que comme une curiosité archéologique ou folklorique. Elle n'est pas une langue morte. J'insiste sur ce privilège qui, pour n'être pas unique, lui assure aujourd'hui une existence de plus de deux mille ans et a eu pour effet, unique celui-là, de provoquer d'autres littératures à désirer se survivre qui sans cet exemple n'eussent probablement pas eu ce dessein. Car l'helléniste ne cesse de se rappeler que son activité l'installe au centre d'une civilisation qui demeure en permanence à la fois européenne et moderne et qui s'est imposée exemplairement à l'élaboration de tous les classicismes postérieurs, de Cicéron et Virgile jusqu'à Goethe et Giraudoux, ne perdant du terrain que dans les époques que je me permets d'appeler, au sens étymologique, moyenâgeuses. Or je crois que prendre conscience de ce que la poésie a voulu être et de ce qu'elle a été pour la Grèce antique conduit à mieux comprendre pourquoi elle persiste à être *en fait*, en dépit des sceptiques, pour nous aussi quelque chose d'irremplacé et, probablement, d'irremplaçable. C'est pourquoi je sollicite aujourd'hui votre attention, Mesdames, Mesdemoiselles et Messieurs, sur la condition du poète grec.

Définir cette condition, qui se situe au point où sa visée rencontre l'approbation de son public, va nous entraîner à aller et venir

entre ce public et lui. Du côté du poète nous avons à prendre acte des moyens par lesquels il s'est exprimé, du souci qu'il a eu — ou n'a pas eu — de se faire entendre. Il peut rechercher le langage du temps pour atteindre un public étendu, ou s'enfermer dans l'hermétisme quand il perd ou dédaigne son audience. Il peut s'exprimer par un genre poétique plutôt que par un autre et son choix peut alors obéir à deux mobiles différents, soit que tel genre lui ouvre un public qu'il n'atteindrait pas autrement, soit que son génie propre lui conseille tel genre. La poésie grecque est, en effet, avant tout véhicule, comme le langage : elle est parfois monologue, presque jamais soliloque, jamais archive. Aussi, par exemple, toute enquête sur les modes de publication est-elle révélatrice de sa condition. La récitation épique, la représentation tragique, l'inscription, le livre en rouleaux ou le livre à pages pliées sont en eux-mêmes des documents à verser à ce dossier. Enfin, heureusement pour nous, le poète s'explique souvent sur ce qu'il ambitionne. De fait, c'est lui d'abord que nous interrogerons, les autres moyens d'approche ne nous renseignant jamais aussi sûrement que son propre témoignage.

Du côté du public, notre enquête sera surtout de statistique. Elle visera à déterminer la fréquence des occasions où la présence du poète a été souhaitée, l'accueil fait à sa production, les raisons qui l'ont fait appeler. Elle portera aussi sur la nature de son public, sur son caractère privé ou populaire, sur son étendue, sur sa dispersion géographique. Elle pourrait être plus complète encore, toucher aux dialectes poétiques, à la diffusion par le livre, étudier le passage du poème dans le domaine public, c'est-à-dire ce processus fréquent en Grèce qui fait que le poème est repris sous forme de chanson populaire ou de classique scolaire. Mais nous risquerions de nous égarer et de perdre de vue que le poète doit rester plus que son œuvre au centre de notre préoccupation.

Ces considérations statistiques dégagent un certain ennui. Aussi les séparerai-je le plus possible de l'enquête menée du côté des poètes. Pour les trois premières époques envisagées, celle de la poésie épique, celle de la poésie lyrique et celle de la poésie dramatique, nous suivrons d'abord, d'une époque à l'autre, les témoignages relatifs aux poètes ; nous reviendrons ensuite, en vue d'un premier bilan, sur les statistiques relatives au public. Pour la quatrième époque, qui embrasse le IV^e siècle entier sans distinction importante entre les genres, les deux enquêtes seront combinées. Pour la cinquième époque, l'époque alexandrine, elles seront de nouveau séparées. Mais je me suis assez expliqué sur l'objet et la méthode de cette leçon : le moment est venu de faire parler nos poètes.

Ils vont le faire pour la plupart assez loquacement. Ils sont Grecs ! Mais le premier d'entre eux, Homère, est un homme qui, d'abord, écoute.

« Chante, déesse, la colère du fils de Pélée, Achille... »

(*Iliade* I, 1)

« Chante, déesse, les princes venus d'Argos, de sa plaine assoiffée... »

(*Thébaïde* I, 1)

« Raconte-moi, ô Muse, l'homme aux mille artifices... »

(*Odyssée* I, 1)

L'*Iliade*, la *Thébaïde*, l'*Odyssée* ont donné le modèle à la poésie épique de ces préambules où le poète s'efface devant la poésie et pendant des milliers et des milliers de vers, tout en relançant de temps à autre sa Muse, s'abstient de toute allusion à lui-même et paraît ignorer la présence de ses auditeurs. Que signifie cette attitude réservée et l'absence même d'une signature au bas de ces poèmes monumentaux ? En vérité, il est impossible d'en donner une explication démontrable, mais il s'en présente plusieurs plausibles et je me risque à préférer l'une d'elle à titre d'hypothèse : si le poète laisse parler la déesse à sa place, c'est qu'il ne conçoit pas d'autre publication de son épopée que celle qu'il fera lui-même, dans une récitation rhapsodique, signant en quelque sorte par sa présence le chant qu'il donne comme dicté par une puissance divine. L'épopée n'existe, à ses yeux, que dans son exécution. La langue épique n'a pas d'autre vocable pour désigner le poète que justement celui de chantre, d'aède ; elle saisit son existence dans son activité publique et ne sépare pas de cette activité le moment antérieur de la création. J'en veux pour preuve la description que nous lègue Homère lui-même du poète épique lorsque, dans l'*Odyssée*, il fait célébrer par Démococ la prise de Troie :

« La Muse a dû t'instruire — s'exclame Ulysse — la fille de Zeus, ou c'est Apollon, car tu chantes parfaitement la destinée des Achéens... »

(*Odyssée* VIII, 487)

La légende qui montre Homère allant chanter de ville en ville ses épopées illustre encore au VI^e siècle cette situation. Et l'auteur inconnu du *Margitès*, vers 720 avant Jésus-Christ, se le représente de la même manière quand il écrit :

« Il vint à Colophon un vieillard, un divin chantre, serviteur des Muses et d'Apollon l'archer. Il vint, tenant entre ses bras sa lyre harmonieuse. »

(*Margitès* 1)

On peut imaginer plusieurs conséquences pratiques à l'usage qui faisait exécuter au poète son œuvre. Par exemple celle-ci qu'il restait libre de l'abréger, de l'interrompre, de l'allonger selon les circonstances ou selon la réaction de son auditoire. Ou celle-ci, plus grave, qu'il ne prévoyait pas que son œuvre dût lui survivre, du moins dans la forme qu'il lui avait donnée. Ces conséquences sont cependant hasardeuses parce qu'elles se fondent sur le silence du poète. Ce que nous savons, en revanche, parce que le poète le dit avec force, c'est qu'il prétend parler avec l'autorité d'un protégé des dieux. Seuls les oracles osent parler ainsi. Voici donc qu'au seuil de l'histoire de la littérature grecque la poésie s'affirme parole divine. Cette prétention supporte, dans le contexte épique, une seule interprétation, et qui doit être prise au sérieux : la parole du poète est parole de vérité. Elle révèle. Aussi celui qui la proclame jouit-il des honneurs d'un roi : Démodocos, dans l'Odyssée, est escorté d'un héraut, Ulysse lui fait servir la meilleure part des viandes :

« Car tous les hommes doivent aux aèdes honneur et respect, eux que la Muse a instruits dans l'art des chants et dont elle chérit la race. »
(*Ib.* 479)

On a souvent dit que ce tableau ne devait pas correspondre à la réalité du temps d'Homère et qu'Homère, ici, plaide pour sa corporation. L'observation est peut-être juste, mais elle ne diminue en rien le rang de dignité qui lui paraît devoir être le sien. Telle est, à ses yeux, la condition à revendiquer. Nous allons retrouver la même superbe dans toute l'histoire de la poésie grecque, c'est pourquoi elle est si remarquable. Il faut ajouter qu'elle lui est particulière : ni Lucrèce, ni Virgile, ni Lucain, ni aucun des poètes épiques des littératures plus tardives ne se sont situés si haut.

Après Homère il faudrait s'arrêter à Hésiode et citer les 115 premiers vers de la *Théogonie*. Cette station nous retiendrait pourtant trop longtemps, et pour un résultat relativement peu considérable malgré l'ampleur et l'intérêt de ce fameux prologue. Hésiode, en effet, ne fait sur l'essentiel que dire explicitement ce que les courtes formules d'Homère expriment implicitement. Il veut les Muses filles de Mémoire, et par là détentrices de toute science ; il se fait accorder par elles le sceptre qui consacre son autorité royale ; enfin il reçoit d'elles le don d'un chant oraculaire — θεσπις ἀοιδή. Je n'insiste donc pas et passe à la période suivante, celle des deux siècles illustrés pour nous par la poésie lyrique, le VII^e et le VI^e.

Nous y verrons jusqu'à Pindare le poète s'arroger comme Homère et comme Hésiode le privilège de la vérité : il suffit qu'il se réclame

de la Muse pour que nous ayons à comprendre que c'est de cela, entre autres avantages, qu'il s'agit. Mais la poésie lyrique pose au poète qui la pratique un problème qui n'est plus celui d'affirmer ses droits : le problème de son pouvoir. Et ce problème se pose à lui différemment s'il a à chanter seul ou s'il se produit avec un chœur. Aussi convient-il de distinguer ici entre poésie monodique et poésie chorodique. Je commence par la poésie monodique.

Le poète qui est appelé à soutenir à lui seul le divertissement lyrique demandé par certaines circonstances semble avoir exercé son art, à date ancienne, dans le cadre restreint de sa cité, Archiloque à Paros et Thasos, Callinos à Ephèse, Alcée et Sappho à Mitylène, Solon à Athènes, Hipponax à Ephèse, etc. Dans ce cadre même, son auditoire se compose souvent seulement de son entourage immédiat ; il ne dispose pas de droit, comme, à certains égards, l'aède épique, d'une audience publique. Les sujets qu'il choisit peuvent trahir son ambition : s'il chante les plaisirs du vin et de l'amour, il ne vise pas plus loin que le public du banquet ; s'il choisit le discours politique, l'exhortation guerrière, la satire des gens et des événements de la ville, il vise directement ou par-dessus son entourage la cité entière. Son choix atteste donc dans une certaine mesure de sa condition.

Je ne vais pas passer en revue tous les témoignages qui permettent d'évaluer de cette manière l'autorité des poètes de monodie. Je me limiterai presque uniquement à ceux de l'œuvre d'Archiloque, qui sont les plus variés et les plus faciles à interpréter. Un grand nombre de ses poèmes, la majorité peut-être, se présentent comme des discours adressés à un ami que le poète nomme au vocatif dans ses premiers vers. Certains de ces discours ont dû être prononcés à l'occasion d'un banquet, ceux notamment où figure le mot *ἑταῖρος* et il arrive souvent que leur sujet ne réclame pas une audience plus large, par exemple lorsque le poète raconte ses amours. Toutefois, même lorsque un seul ami est interpellé, le poème requiert dans la plupart des cas la présence des autres : quand il se moque de celui qu'il nomme, quand tout le poème est satire, il faut bien que d'autres soient là pour en rire. Dans ce cadre restreint, que je suppose avoir été le cadre ordinaire d'Archiloque, d'Alcée, d'Hipponax, d'Anacréon, de Théognis et de plusieurs autres, le poète apporte le divertissement de son art. Divertissement attendu, qui justifie sa présence, qui sans doute le rémunère, qui même peut le faire vivre. Un poème d'Archiloque, où l'auteur précisément s'excuse de ne plus remplir sa fonction d'amuseur, commence à peu près ainsi — le premier vers n'est accessible que dans son sens, grâce à une imitation d'Horace :

« Tu me demandes, Périclès, un poème ? Mais hélas, compagnon, je suis la proie de la passion qui décompose, le désir, et je n'ai que faire d'iambes ni des joies du festin... »

(Fr. 249 L.-B. + Hor., *epod.* 11, 1)

Parfois aussi, quand le poète invective, il apostrophe sa victime absente devant ses amis et le poème devient alors monologue. Ainsi du ou des poèmes dirigés contre Lycambès. Mais il arrive aussi que le poète soit absent ou se suppose absent : le poème est alors conçu comme une lettre. Nous en avons chez Archiloque deux exemples assez certains. Le premier commence ainsi :

« Je vais vous dire un apologue, et je serai, ah ! Cérycidès, une lettre douloureuse.

Exclu de la société des animaux, le singe s'en allait, cherchant un lieu solitaire, etc. »

(Fr. 224 L.-B.)

L'autre est un appel à l'aide, et il a ceci de très intéressant qu'Archiloque, participant loin de Paros à une expédition militaire et se trouvant en difficulté, se sert d'une épître en vers à son ami Erxiès pour demander des renforts à ses concitoyens. Le poème, dans ce cas, dépasse son destinataire et le poète prévoit qu'il sera rendu public par son entremise. Enfin, certains poèmes parlent directement à la cité :

« Ah ! citoyens de misère, comprenez donc mes paroles ! »

(Fr. 125 L.-B.)

s'écrie quelque part Archiloque. Ou encore, quand la ville est livrée à la dissension :

« Descends en arbitre au milieu de nous, Zeus souverain ! »

(Fr. 127, 7 L.-B.)

Il est peu probable qu'Archiloque ait vraiment, dans ces occasions, déclamé ses poèmes sur la place publique, du moins en première audition. Je m'imagine plutôt que le banquet est encore le lieu où il se fait entendre. Mais il compte sur une diffusion plus large et c'est là que s'affirme sa prétention de parler en oracle inspiré par la Muse. Quand il demande à Erxiès, par lettre, des renforts, il sait que sa lettre sera lue par d'autres et que sa poésie, ainsi, agira même en son absence.

Je vais plus loin : en utilisant la lettre, Archiloque est pour nous le premier poète qui ait publié ses vers par l'écriture. Les historiens antiques à partir d'Aristoxène de Tarente ont noté comme un trait

distinctif des poètes de monodie qu'ils ont, comme le dit Aristoxène, « leurs livres pour confidentes ». Cela s'est dit d'Archiloque, de Sappho, d'Alcée et d'Anacréon. Une légende antique passablement déformée va jusqu'à montrer Sappho envoyant à Phaon un livre entier de ses vers en gage de son amour¹.

La diffusion par l'écriture n'est pas seulement un moyen nouveau accordé à la poésie. Par elle une condition nouvelle lui est proposée : celle de l'immortalité. Le héros d'Homère espère que sa gloire lui survivra ; il évoque les récits qu'on fera de ses exploits après sa mort. Mais Homère ne paraît pas songer qu'ils pourraient devenir immortels par la poésie, pas plus qu'il ne suggère que son œuvre de poète pourrait le rendre lui-même immortel. Il n'est pas sûr non plus qu'Archiloque ait souhaité cette immortalité ; pourtant il y a quelques raisons de penser qu'il comptait que son œuvre lui survive. Dans le cas de l'une des lettres que j'ai citées, les premiers vers de la fable évoquent une fable racontée dans un autre poème et supposée connue du lecteur. D'autre part il faut bien qu'il ait personnellement conservé un exemplaire de ses poèmes pour que son œuvre, composée poème par poème pour des circonstances particulières qui s'échelonnent sur plus de vingt ans, tant à Thasos qu'à Paros, soit parvenue entière à la postérité. Et s'il n'a pas procédé lui-même à la collection de ses poèmes, il est impensable qu'il n'ait pas su que quelqu'un y procédait.

Je me suis arrêté un peu longuement sur ce point d'histoire parce qu'il marque un événement sans précédent connu dans la littérature grecque : la prise de conscience par le poète que son œuvre lui survit. Prise de conscience d'autant plus remarquable que les raisons qui ont pu motiver la conservation imprévue des épopées n'étaient pas directement applicables à des poèmes aussi éphémères dans leur propos que ceux d'Archiloque, liés à l'actualité d'événements locaux. Si l'immortalité du poème épique est due pour la plus grande part à l'intérêt des légendes qu'il raconte, il en est tout autrement de poèmes voués à l'événement quotidien et à l'invective : dans leur cas, la seule immortalité qui puisse être désirée, c'est celle du poète, c'est celle de son œuvre dans sa qualité poétique. Une tradition antique qui remonte au plus tard à une centaine d'années après la mort d'Archiloque, et peut-être beaucoup plus haut, atteste que le

¹ Parvenue par un certain Nicostrate, d'ailleurs inconnu, à Francesco Piacenza, *L'Egeo Redivivo*, Modène 1688, p. 590. Nicostrate vivait au X^e siècle (Arch. Anz. XI, 1896, p. 35).

public ressentait bien ainsi cette immortalité. Elle rapporte en effet qu'un oracle delphique l'avait prédite au père du poète :

« Ton fils, ô Télésiclès, demeurera immortel et les hommes chanteront sa louange. »
(Fr. A 11 L.-B.)

La poésie chorale, dont les premiers représentants connus, Alcman à Sparte et Stésichore en Sicile, suivent de peu Archiloque — ils datent de la seconde moitié du VII^e siècle — a ajouté à cette immortalité celle de l'homme en l'honneur de qui un chœur se produit. Pour Stésichore, la documentation directe fait défaut. D'Alcman, nous connaissons deux poèmes dont certaines strophes sont consacrées à l'éloge d'importants personnages, probablement ceux qui ont fait les frais de la production chorale ; l'un des deux s'adresse aux enfants d'un roi de Sparte¹. Mais il nous manque aussi dans ces deux textes, très mutilés, le passage qui promettait formellement cette immortalité. De tels passages, en revanche, sont fréquents chez Pindare, le dernier des grands poètes de la chorodie : c'est lui qui va témoigner pour ses prédécesseurs.

L'ode triomphale et plusieurs autres genres lyriques ont leur raison d'être précisément dans le fait qu'ils demeureront dans la mémoire des hommes pour y perpétuer le souvenir d'une victoire gymnique ou d'un succès particulier. Je cite en ce sens l'ouverture solennelle de la VII^e Olympique :

« Comme un père boit à la prospérité de son gendre et lui remet de sa main opulente, en gage de l'alliance de leurs maisons, joyau d'or massif et son plus beau trésor, la coupe où s'étoile la rosée du vin, pour embellir la fête, honorer son nouveau parent et lui souhaiter devant ses amis le bonheur d'un mariage harmonieux, ainsi j'adresse, nectar d'immortalité, le présent des Muses, doux fruit de mon esprit, aux hommes qui remportent les prix et j'intercède auprès des dieux pour les vainqueurs d'Olympie et de Delphes : heureux celui qu'environne la rumeur des éloges. »

Ces vers datent de 464, des dernières années de la poésie chorale archaïque. Cependant, pour des raisons qu'il serait trop long de développer maintenant, on peut admettre que le thème qu'ils exposent remontent au moins au début du VI^e siècle. Les épithalames de Sappho, qui sont comme l'ode triomphale du jour des noces, sem-

¹ P. Oxy. 2387 fr. 3 col. II, P. Oxy. 2390 fr. 2 col. II, 1-22.

blent avoir déjà, à cette date, promis aux époux cette immortalité, entre tous les honneurs que confère une offrande poétique et musicale. Et cinquante ans plus tard, vers le milieu du VI^e siècle, un authentique représentant des traditions de la musique chorale, le poète Ibycos, après avoir chanté la gloire des héros de la guerre de Troie, conclut son ode à Polycrate par ces vers significatifs :

« Et toi aussi, avec eux, Polycrate, tu garderas à jamais pour ta beauté une gloire impérissable, comme est impérissable dans mon chant ma propre renommée. » (Fr. 3, 46 D.)

Ces exemples, qu'il serait facile de multiplier, montrent suffisamment sur quelle conviction repose la promesse du poète : celui qui a demandé à être loué par ses vers demeurera par eux dans la mémoire des générations.

Il ne suffit pas cependant d'avoir établi le fait de cette promesse. Que révèle-t-elle de la condition du poète ? Elle s'inscrit, souvenons-nous en, dans un contexte de louanges et d'exhortations familier au public archaïque, celui qu'on peut désigner du nom commode d'*arétalogie* : magnification des réussites humaines, éloge de l'*ἀρετή*. L'immortalité promise constitue l'une des réussites proclamées par le poète, à côté d'autres qui ont nom force, noblesse, richesse, pouvoir, intelligence, générosité. Mais elle est celle que le poète seul peut donner, tandis que celles que j'ai dites s'acquièrent dans la cité, dans les affaires et sur le stade. Elle ne se confond donc nullement avec elles et s'ajoute à la gloire déjà reconnue du vainqueur athlétique comme l'un des prestiges supplémentaires et suprêmes que décerne seule l'ode triomphale. Elle est en ce sens une *χάρις*, un ornement. Or en s'agréant à ce contexte elle s'insère volontairement dans l'édification d'une éthique qui est, par excellence, l'éthique de la société archaïque. C'est cela qui doit le plus nous toucher. En d'autres temps, en d'autres civilisations, la poésie reflète, réfléchit, observe : dans la Grèce de tous les temps elle contribue. Elle ne laisse pas la morale archaïque se construire sans elle : elle aide à la parfaire. Elle ne s'enferme pas dans le cénacle : elle descend dans l'agora. Pindare fait chanter l'épinicie d'un athlète d'Egine devant la porte de sa demeure, celle d'un prince thébain sur les marches du temple ; et la cité de Rhodes fait plaquer en lettres d'or sur la façade de son temple celle du pugiliste Diagoras.

Ce que la poésie lyrique veut être dans la société qui la réclame, tantôt une prédication, tantôt un honneur, toujours une force active, la tragédie l'est et veut l'être dans la cité démocratique. Bien des

circonstances, pourtant, s'y opposent. Le poète, par exemple, ne peut plus rappeler dans ses vers que les dieux l'inspirent, puisqu'il ne parle pas à visage découvert ; il ne peut pas non plus vanter l'immortalité de son œuvre, ni à plus forte raison promettre à quiconque l'immortalité correspondante du souvenir. Mais il se sait attendu comme un mage ; le témoignage des *Grenouilles* d'Aristophane nous l'assure. On insiste souvent sur le fait que la représentation de la tragédie prend sa place dans la liturgie d'une célébration religieuse, qu'elle est un acte du culte de Dionysos. Bien. Mais à force d'insister sur cet aspect cérémoniel, qui dévie l'intérêt de l'historien vers le problème peu important de l'origine de la tragédie, on tend à oublier que la représentation comme telle est attendue par un public immense, par la ville d'Athènes tout entière, ou du moins la ville adulte. Observons que les déplacements et les aménagements successifs du théâtre de Dionysos suivent l'accroissement du nombre des habitants, et que le total de 15 000 à 20 000 places que peut offrir à la fin du Ve siècle la cavea de terre battue du flanc de l'Acropole permet à près de la moitié de la population *civique* de la ville d'assister aux spectacles. Ces chiffres impressionnants signifient quelque chose relativement à la condition de la poésie. Ils veulent dire que la cité entière réclame la tragédie.

Ceci rappelé, ne nous illusionnons pas trop sur ce que le peuple attendait réellement d'elle. Les prix des concours, qui reflètent tant soit peu son opinion, récompensent institutionnellement le chorège pour la qualité du spectacle, et dès 432 environ le meilleur acteur. L'inscription sur pierre qui immortalise la victoire n'enregistre le nom du poète que s'il est en même temps le maître du chœur, usage qui s'est perdu dès avant la fin du Ve siècle. L'expression *enseigner une pièce* — τὸ δράμα διδάξαι — qui consigne officiellement la représentation, paraît noter plutôt l'enseignement de la pièce au chœur que l'édification du public qui l'écoute. En d'autres termes, dans la mesure où les institutions que j'ai rappelées expriment un sentiment public, elles semblent attester que l'exécution comptait plus que le texte. Les censeurs de l'époque, d'ailleurs, le déplorent.

Et pourtant. Si le goût du public ne le porte pas naturellement à ce que la poésie prétend apporter de plus valable, sa parole, la tragédie ne se veut pas moins éducatrice et le poète ne sait pas moins qu'il parle directement à tous ses compatriotes. A la fin de la trilogie d'Oreste, dans les *Euménides*, le chœur prend congé des spectateurs en les appelant sans détour à fêter la nouvelle justice qu'inaugure la réforme de l'Aréopage. Dans les *Etnéennes*, qu'Eschyle fait jouer vers 470 à Etna en Sicile pour célébrer la fondation récente

de cette ville, la justice elle-même descend au milieu des citoyens, représentés par le chœur de la tragédie, et leur demande le droit de cité. Par la représentation de cette pièce, dit le biographe, le poète prophétisait aux Etnéens une vie exemplaire : οἰωνιζόμενος βίον ἀγαθόν ¹. Il est probable que si d'autres conclusions de trilogies que les *Euménides* avaient été conservées, elles nous apporteraient d'autres preuves de cette volonté d'utiliser la scène comme une tribune. A défaut de la tragédie, la comédie nous en donne l'exemple évident : la parabase, qui manque rarement dans une comédie du V^e siècle, donne traditionnellement au poète l'occasion de haranguer vigoureusement ses concitoyens. Elle est dite en scène comme une allocution et le public l'écoute comme telle. On pourrait citer ici tout Aristophane ; je choisis plutôt ces vers d'une comédie de son temps qui font parler le fondateur présumé de la comédie attique, le Mégarien Susarion, parce qu'ils ont été dits précisément pour rappeler au public, avec autorité, le privilège traditionnel du poète comique :

« Oyez, oyez, bonnes gens : Susarion, fils de Philinos, de Mégare, né rue du Trépied, va nous dire ce qui suit... »

(*Tripodiscos* fr. 1 K.)

Me trompé-je ? Je ne vois pas dans toute l'histoire de la poésie occidentale ni de peuple qui ait écouté aussi fidèlement ses poètes, ni de poètes qui aient parlé personnellement à leur peuple rassemblé avec autant de constance et de fermeté. Les Mystères médiévaux ont eu certainement un public analogue, et parfois aussi attentif, mais il n'est pas sûr qu'ils aient dû leur succès à la volonté de poètes jaloux de leur autorité. On peut penser aussi à la réussite du théâtre d'Arras, qui n'est pas sans rappeler par certains aspects celle du théâtre d'Athènes, mais s'est-elle étendue sur un siècle ? Sur plus de 1600 pièces jouées ? Je ne le crois pas. Quelque réserve qu'on fasse sur la valeur intrinsèque du théâtre athénien, ce fait historique demeure pour le moment unique qu'il a livré pendant plus de cent ans un peuple entier à la discrétion des poètes.

*

* *

¹ P. Oxy. 2256 fr. 9 a (= fr. 530 Mette) et *Vita* § 9. L'attribution du fragment de papyrus, défendue par Ed. Fraenkel, *Eranos* 52, 1954, 61-75, n'est cependant pas absolument prouvée. La seconde référence, en revanche, est sûre ; elle suffit à l'argument.

La fin du Ve siècle marque un terme et nous invite à un premier bilan. C'est ici que nous allons tenter d'interroger le public, notamment par le moyen de la statistique. En jetant un regard sur les quelque cinq siècles qui vont d'Homère à Aristophane, on est frappé d'abord par le fait que la poésie s'y manifeste de manière absolument ininterrompue. Cette impression demande pourtant à être vérifiée dans le détail. Ainsi, si Athènes a vu jouer pendant tout le Ve siècle environ 1300 tragédies et plus de 350 comédies, que trouvait-on d'équivalent dans les autres grandes villes de Grèce à la même époque ? Et si le nom d'Homère a rempli toute la Grèce du IX^e ou du VIII^e siècle, s'il devait se révéler qu'il a été le seul poète épique de son temps, ne serions-nous pas amenés à modifier notre première appréciation ? Sous les deux rapports de la multiplicité des poètes dans chaque genre et de leur distribution géographique le contrôle est nécessaire.

Pour la poésie épique, notre première période, dont la production s'étend d'environ 850 — date très approximative — à environ 650, le résultat est nettement positif. S'il n'y a rien à tirer des noms d'auteurs proposés par la science alexandrine pour les épopées réputées non homériques, la simple liste des villes qui se vantent d'avoir vu naître, vivre ou mourir Homère réunit une vingtaine de toponymes qui recouvrent pratiquement toute la côte grecque de l'Asie mineure, de Cymé en Eolie jusqu'à Rhodes. Cette liste signifie au moins ceci, que toutes ces villes ont fait une place, à partir d'une époque indéterminée, à des récitations publiques des poèmes d'Homère. Autre critère : la géographie des épopées. A part le cycle troyen, qui n'a pas d'attache géographique évidente, sauf Troie, la plupart des épopées développent des légendes localisables. Les plus fréquentes sont celles d'Argos, de Thèbes et de Corinthe, c'est-à-dire des villes qui sont précisément les plus importantes de la Grèce continentale dès le IX^e siècle. Critère plus sûr encore : les traces laissées par la poésie épique à date pré-archaïque dans les arts plastiques : à Tirynthe un bouclier votif de la fin du VIII^e siècle figurant un épisode de la suite de l'Iliade, à Athènes de 760 à 700 la céramique géométrique à décor de bataille, en Béotie une fibule au cheval de bois du début du VII^e siècle, et dès cette date à Argos, Olympie, Corinthe, Delphes, Egine, Eleusis, Lemnos et dans les Cyclades les nombreux vases peints de scènes de l'Odyssée, de l'Iliade ou d'autres poèmes épiques. Dernier critère enfin : les souvenirs littéraires. Inscriptions versifiées en langue et style homériques dès le dernier quart du VIII^e siècle à Athènes, Perachora en Mégaride, Corinthe, Ithaque ; à Ischia surtout, la première colonie grecque d'Occident, où une

coupe qui pourrait remonter à 740 avant Jésus-Christ livre trois vers, écrits déjà *κατὰ στίχον*, dans la disposition qu'on s'attendrait à trouver sur un livre de l'époque, trois vers dont le premier fait allusion au hanap de Nestor décrit dans l'Iliade. Oracles delphiques, dont le style et la langue dérivent de l'épopée. Enfin la poésie même d'Hésiode, déjà nourrie d'Homère en plein VIII^e siècle et qui atteste au plus profond de la Béotie l'influence de la poésie épique.

Ces témoignages suffisent à certifier que la poésie épique a trouvé rapidement audience dans la Grèce entière. Qu'ils se multiplient précisément à l'époque où nous assistons à l'expansion de l'écriture sur la même aire pourrait donner raison à l'hypothèse mi-sérieuse, mi-humoristique d'un historien anglais qui se demande si l'écriture n'a pas été inventée pour noter les vers¹. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'elle a dû servir en effet à propager la poésie et à la transmettre aux générations montantes. Archiloque et Callinos, dès avant 650, citent Homère, l'un à Ephèse, l'autre à Paros : signe révélateur encore de la popularité de la poésie épique, qu'un poète parlant à ses compagnons ou à sa cité puisse supposer connues les grandes épopées.

Il ressort de l'application de ces premiers critères que l'épopée a touché en pleine époque de création la plus grande partie de la Grèce. Ce qu'ils révèlent mal, c'est la durée de cette époque de création. On peut faire état à cet effet de ce que les épopées d'un même cycle paraissent s'articuler les unes sur les autres comme si elles avaient été composées les unes après les autres. Mais l'argument est incertain à cause des autres interprétations que cette constatation, insérée dans l'ensemble du problème homérique, a suggérée aux commentateurs modernes d'Homère. Nous sommes un peu mieux renseignés sur la pénétration du goût épique dans la société pré-archaïque : dès l'époque où apparaissent des documents archéologiques reflétant l'épopée, à savoir dès le milieu du VIII^e siècle, non seulement chaque décennie fournit son témoignage, mais encore le volume de ces témoignages s'accroît dans la même mesure que le pouvoir et la volonté de représentation des arts plastiques. Je m'explique : à une peinture géométrique inapte à représenter la figure humaine correspond naturellement une absence de documents picturaux sur la poésie épique, mais au style du Dipylon correspond déjà une petite quantité de sujets homériques représentés ; au style géométrique tardif, qui vise

¹ H. T. Wade-Gery, *The Poet of the Iliad*, Cambridge, 1952 (J. H. Gray Lectures for 1949), 11 s.

maintenant à individualiser la figure, correspond une proportion accrue de ces sujets ; enfin, aux différents styles proto-archaïques, où la figure devient indispensable au moins sur certains objets de luxe, la proportion s'accroît encore. Ainsi, la continuité du goût épique si bien attestée par l'archéologie semble se renforcer d'une extension de ce goût aux classes artisanales dont les procédés d'expression visent sans cesse à mieux le servir. Ce résultat, à défaut d'une statistique sur l'étalement des poètes épiques dans le temps, nous suffit, puisqu'il s'agit maintenant, je le rappelle, de constater la situation de la poésie dans une société donnée, comme on constate par les mêmes moyens la situation d'un produit industriel sur un marché donné. Il en ressort en effet assez clairement que la prétention du poète à parler aussi haut qu'un roi, voire qu'un dieu, correspond à la condition d'accueil que lui assure son audience.

Pour les deux siècles de la poésie lyrique, de 670 environ — Archiloque et Callinos — à 446, date de la dernière ode datable de Pindare, le contrôle est plus aisé. L'apport des arts plastique, toujours voués à l'épopée, est ici négligeable. Mais nous disposons d'une abondance de noms de poètes et de musiciens, avec la mention de leurs villes d'origine et des repères chronologiques suffisants, qui fournissent sans risque d'erreur d'excellents critères. Le Péloponèse est fortement représenté pour le VII^e siècle, à cause du lustre de Sparte à cette époque et de l'institution de concours musicaux aux fêtes d'Apollon Carnéios. Que la poésie chorale s'y soit développée, plutôt que la poésie monodique, tient vraisemblablement en partie à une situation financière florissante, à la différence, par exemple, de ce qu'elle était alors dans les îles de la mer Egée. Mais la présence d'un chœur est liée également à une vie sociale aristocratique et cette circonstance explique que les villes doriennes, qui sont oligarchiques, aient développé la chorodie tandis que les grandes et riches villes d'Ionie, comme Ephèse et Colophon, s'illustrent dans la monodie. Avec le VI^e siècle, l'institution de nouveaux concours musicaux tend à favoriser les déplacements des poètes et leur renom personnel y gagne sensiblement en étendue. Pindare a livré ses odes à toute la Grèce. Périandre à Corinthe, Polycrate à Samos, Pisistrate à Athènes, les Déinoménides en Sicile ont appelé de l'étranger les poètes les plus célèbres à leur cour et les y ont installés sans plus faire de grande différence entre monodie et chorodie. Bref, la demande paraît avoir largement répondu à l'offre, et si nous recueillons parfois les échos d'une certaine concurrence entre les poètes, à Mitylène, à Syracuse, à Athènes, il ne manque pas d'exemple de poètes sollicités à tour de rôle de plusieurs côtés. Simonide de Céos séjourne successi-

vement à Syracuse chez Hiéron, à Athènes à la cour des Pisistratides, en Thessalie dans plusieurs maisons princières de Larissa, de Cranon, de Pharsale, puis de nouveau à Athènes et en Sicile. Anacréon, qui émigre avec ses compatriotes de Téos à Abdère sur la côte thrace, répond ensuite à l'invitation de Polycrate à Samos, puis à celle des Pisistratides à Athènes, enfin probablement à celle du roi de Thessalie Echécrotidas.

Ne nous laissons pas arrêter par le caractère éminemment mercenaire de la poésie dans la situation que je viens d'esquisser. Qu'un poète du VI^e siècle puisse vivre de son art, et vivre très largement, est tout à l'éloge de la poésie comme de son public. Que dans toutes les villes de la Grèce les familles bien nanties soient désireuses de payer les services d'un poète, la collaboration d'un chœur et les gages de quelques musiciens, fût-ce par pure vanité, est un signe de la bonne tenue de la poésie sur le marché de l'article de luxe. Sur la foi de ces seuls critères, il est permis d'affirmer que la condition faite au poète l'autorise pleinement à réclamer avec superbe l'immortalité pour ses œuvres comme à la promettre à celui que ses œuvres honorent.

Quant au Ve siècle, le siècle de la tragédie et de la comédie attiques, il offre, au moins à Athènes, une image aussi favorable. Inutile de réexaminer statistiquement cette situation : la tragédie et la comédie y sont inséparables, je l'ai assez dit, de la présence massive de la cité. Mais que trouve-t-on à la même époque hors d'Athènes ? On peut dire *grosso modo* que la poésie chorale garde toutes ses positions intactes jusqu'au milieu du siècle en pays dorien. L'œuvre de Pindare, rappelons-le, est située tout entière entre 498 et 446, et ses dernières œuvres lui sont encore commandées dans des villes appartenant à la ligue délo-athénienne, Egine et Ténédos. La dernière œuvre de Bacchylide date de 468 ; Simonide meurt à Agrigente en 466. Pour la seconde moitié du siècle, si nous manquons de renseignements précis, nous n'en sommes pas moins en droit d'imaginer dans la plus grande partie de la Grèce une situation assez analogue à celle de l'époque archaïque. Certes Athènes draine le meilleur. Mais plusieurs poètes tragiques et comiques sont étrangers ; et les poètes de dithyrambes, qui sont les successeurs immédiats des poètes chorodiques, le sont presque tous, ce qui prouve que la poésie continue à s'épanouir ailleurs qu'en Attique même si le public athénien tente tous les poètes de valeur. En tout cas, il y a partout encore des poètes pour composer les épitaphes, et dans chaque centre important des fêtes donnent l'occasion d'entendre de la poésie. Ainsi, pour n'être plus autant productrices de poètes que par le passé, la plu-

part des cités en restent consommatrices. Le cas de Sparte, où les arts musicaux subsistent presque uniquement dans les casernes, reste une exception. Ion, le rhapsode de Platon, récite Hésiode et Homère ; s'il dédaigne Archiloque, celui-ci n'en figure pas moins au programme des récitations publiques de la ville natale de ce même Ion, à Ephèse, au début du V^e siècle. Ion se rend de ville en ville, nous dit Platon, et quand il visite Athènes il arrive d'Epidaure. Les jeux Olympiques, pour ne citer que cet exemple entre dix, offrent tous les quatre ans des récitations et des productions chorales.

Cependant, je le répète, hors d'Athènes la Grèce paraît être plutôt consommatrice que productrice, avec tout ce que cette attitude entraîne de nonchalance à l'égard du produit consommé. Si la statistique des auditions poétiques pour la période qui va de 450 à 400 pouvait être établie dans une région témoin, elle révélerait sans doute une situation quantitativement saine, notamment grâce aux fêtes régulières, mais elle ne signifierait pas grand-chose quant à la ferveur de l'écoute et moins encore quant à l'autorité du poète sur son public. Les trois seuls exemples que nous connaissions un peu de l'épopée au V^e siècle, Panyassis d'Halicarnasse, Choerilos de Samos et Antimaque de Colophon, semblent témoigner que les poètes savent seulement, par ce langage, intéresser ou séduire. Ils avaient encore l'assurance d'être écoutés, mais rien n'indique qu'ils aient eu la volonté d'en tirer parti pour exhorter. Et puis, il faut y revenir, quelque favorables qu'aient pu être les conditions dans lesquelles ils parlaient, l'appel du théâtre athénien a mobilisé les génies au service de la poésie dramatique et n'a pu le faire sans porter préjudice aux autres genres. Aristophane se plaignait pour Athènes que des milliers de freluquets y fussent occupés à écrire des tragédies : ces milliers ne seraient-ils que trente, comment voudrait-on qu'une pareille ponction n'ait pas anémié le reste de la Grèce ?

*
* * *

Compte tenu de cet appauvrissement probable, le bilan de ces cinq siècles demeure largement actif. Il corrobore parfaitement, sur le plan statistique, ce que l'attitude des poètes fait entrevoir de la situation réelle de la poésie. Cet accord est en lui-même parlant, en ce sens qu'il manifeste un accord identique entre l'ambition des poètes, que nous savons être élevée en ce qui concerne leur position sociale et leur autorité morale, et les dispositions du public à leur égard. Mais au IV^e siècle, dans lequel nous entrons maintenant, tout

semble changer bien que la statistique, comme nous allons le voir, semble plus positive que jamais. Ce siècle, en effet, ne s'est certainement pas illustré par ses poètes, et nous allons tâcher d'en distinguer les raisons profondes. La rareté même des vestiges de leur poésie nous empêche ici de la considérer indépendamment de la statistique ; elle se ramène en quelque sorte pour nous à une statistique. Aussi ne chercherons-nous pas d'abord à l'en séparer : les chiffres témoignent pour elle.

Statistique plus que jamais positive, ai-je dit. Qu'on en juge ! En ce qui concerne la tragédie, elle se présente d'abord désastreuse. On ne connaît pour Athènes qu'une douzaine de noms de poètes en face des prétendus « milliers » d'Aristophane. Ne nous y trompons cependant pas ! Le concours annuel des Grandes Dionysies assure encore, malgré les restrictions apportées par le règlement de 386 et quelques suppressions ultérieures, la représentation d'environ 1000 pièces pour le siècle, plus un minimum de 200 pièces aux Lénéennes, sur lesquelles nous sommes mal renseignés. Au total 1200, soit environ 100 de moins que pour le V^e siècle. Pour la comédie, le nombre des pièces admises aux Dionysies passe au début du siècle de 3 à 5, plus une pièce du répertoire classique à partir de 339 ; les documents font défaut pour les Lénéennes, mais un minimum de 3 pièces est certain, ce qui fait 150 pièces à ajouter aux précédentes, les Lénéennes disparaissant vers le milieu du siècle : au total 690 pièces, près de deux fois plus qu'au siècle précédent. Ce chiffre, je me hâte de le dire, est absolument faux : nous connaissons pour la seule Comédie Moyenne, soit de 400 à 330, plus de 800 titres répartis entre 57 poètes, et ce chiffre est loin de représenter la totalité de la production, si l'on compte qu'il équivaut à une moyenne de 15 pièces seulement par poète, alors qu'Anaxandride en écrit 65, Eubule 104, Alexis 245, Antiphane 280 ou 365 selon les sources. Laissons-en une moyenne de 12 à chacun des 53 autres : le total serait avec celles de nos quatre stakhanovistes d'au moins 1330 pièces ! Et il faudrait ajouter encore tout ce qui s'est écrit de la Comédie Nouvelle entre 330 et 300.

Comment expliquer une pareille différence entre les possibilités d'absorption des concours et la réalité ? Il faut probablement compter d'abord avec l'apport des Dionysies champêtres, dont les représentations ont pu comprendre des pièces inédites, notamment les Dionysies du Pirée, qui étaient importantes. Il faut compter aussi, et bien davantage, avec les représentations devenues de plus en plus nombreuses hors d'Attique, par exemple en Thessalie, en Macédoine, finalement à Alexandrie d'Égypte. C'est au cours de ce siècle

que sont construits, et construits en pierre, la plupart des théâtres actuellement visibles hors de l'Attique : qu'on pense seulement à celui d'Epidaure, le plus beau et le plus grand de tous ! Nous aurons l'occasion de revenir sur cette expansion révélatrice.

La situation n'est pas moins favorable pour la poésie lyrique. La date de 398 est donnée comme celle de l'apogée du dithyrambe. L'œuvre de Timothée de Milet, par exemple, dont quarante années appartiennent au IV^e siècle, est quantitativement aussi considérable que celle de Pindare, et d'ailleurs aussi diverse et aussi célèbre. Timothée, comme Pindare, s'est produit dans la plupart des villes de Grèce et d'Asie mineure. Les cérémonies requérant une production poétiques sont plus nombreuses que jamais. Les fêtes religieuses de toutes les régions provoquent chaque année la commande de nouveaux hymnes ; et l'hymne est souvent gravé sur pierre après l'exécution, devenant par cette mesure offrande durable. Ainsi à Erythrée, à Epidaure, à Delphes, à l'Asclépiéion d'Athènes. Plus souvent que par le passé, aussi, les événements politiques sont fêtés par des chants : Démétrios de Phalère commande pour l'inauguration de son archontat des odes à Siron de Soles, l'entrée libératrice de Démétrios Poliorcète et d'Antigonos I^{er} à Athènes en 306 est saluée officiellement par plusieurs processions chantées et dansées, ainsi que par des péans ; et le plus beau poème que nous ait légué ce siècle est celui qu'Aristote compose à la mort de son premier protecteur, le tyran Hermias d'Assos. Je n'allonge pas : si la statistique avantage le IV^e siècle comparativement au V^e, cela ne tient pas, je crois, à ce que les témoignages en ont été mieux conservés, mais réellement à un usage plus fréquent et plus généralement répandu de la poésie dramatique et lyrique comme agréments. Je laisse de côté l'épopée et la poésie didactiques, dont rien ou presque rien n'a subsisté, sans doute précisément parce qu'elles n'offraient ni l'une ni l'autre ce que le public attendait alors du poète.

Sur le plan statistique, donc, la situation peut être qualifiée de brillante. Et pourtant la condition du poète s'est tellement modifiée que c'est à peine si ce siècle nous laisse un nom célèbre. Pour le dire de la manière la plus simple : la poésie cesse de s'intégrer activement dans la société. Nous connaissons très mal le théâtre tragique — il semble qu'il évolue vers le romanesque. Mais du théâtre comique, qui nous est plus accessible, nous savons qu'il s'emploie à peindre les mœurs et les caractères. Et encore n'est-ce évident que vers la fin du siècle : peut-être n'a-t-il bien souvent peint que la vie quotidienne. Sans doute il moralise, sans doute il caricature encore l'actualité, et sans truchement : il n'empêche que son talent réside dans

une action bien conduite animant des personnages bien imités. L'implantation de ce théâtre dans la société de son temps est donc aussi solide que ce qu'elle était dans le siècle précédent, mais elle ne produit plus qu'une poésie de reflet, qu'une poésie passive. Quant à la poésie lyrique, elle recherche l'effet verbal et musical. Elle veut plaire. En somme, à notre point de vue, et du point de vue de la poétique du V^e siècle, elle n'a plus rien à dire. Ce n'est pourtant pas tout à fait exact : elle a encore des lieux communs à développer et un style à créer qui les renouvelle. Il semble plutôt qu'elle n'ait rien à enseigner. Elle aussi, elle doit plaire. Et certainement elle y parvient : son succès le démontre. En un sens, c'est une fonction sociale, mais une fonction dans laquelle la poésie subit plus qu'elle ne force.

Je ne veux pas chercher les causes de cette transformation. Cela nous entraînerait trop loin. Je dirai seulement que je ne pense pouvoir en rendre responsables ni les circonstances politiques, ni une prétendue évolution des mœurs. J'accuserais plus volontiers les poètes. Et il nous reste, en effet, à les interroger.

La comédie reste muette sur les prétentions du poète. Le seul message qu'il adresse directement à son public semble être le *plaudite cives*, et encore dans une formule stéréotypée :

« Enfants, jeunes gens, adultes, applaudissez de bon cœur, et que la noble vierge amie du rire, Victoire, nous accompagne éternellement de sa faveur. »

(Ménandre, *Dyscolos* 966 ; Posidippe, P. Heid. 183)

Dans la mesure où cette formule intéresse l'auteur et non les acteurs de la pièce, ce qui ne va pas sans dire, elle asservit l'effort du poète au plaisir du public. La réponse de la poésie lyrique nous conduit un peu plus loin : préoccupé de réussite, le poète paraît mettre son orgueil dans son talent et notamment dans l'invention de moyens artistiques nouveaux. En voici deux exemples. Le premier se présente comme l'épigraphe d'un poème destiné à une inscription :

« Boïscos de Cyzique a gravé tout ce poème. Inventeur du vers de huit pieds, il l'apporte en offrande à Phébus Apollon. »

(Cité par Mar. Vict. VI, p. 82 K.)

L'autre est de Timothée de Milet : il conclut le nome des *Perses* et prolonge une controverse déjà ancienne sur les innovations musicales :

« Le peuple ardent de Sparte m'assaille et me chasse de l'haleine brûlante de sa critique. Il dit que je déshonore la musique d'autrefois par des chants nouveaux. Mais moi, je ne chasse de mes

hymnes ni jeune ni vieux, ni homme de mon âge : celui que je repousse, c'est celui qui souille la musique antique, qui insulte d'un cri perçant au chant des hérauts à la voix ample et mélodieuse. Orphée d'abord, le fils de Calliope, le prince de Piérie, a conçu la lyre polycorde. Puis Terpandre a, sur ses dix notes, composé la mélodie d'un chant : la ville d'Antissa l'a vu naître, gloire de l'Eolie. Aujourd'hui enfin Timothée fait surgir au milieu de rythmes et de mesures, sur onze cordes, une cithare nouvelle, trésor des hymnes, porte ouverte sur le palais des Muses. »

(222-245)

Ajoutons à ce développement deux fragments plus courts du même poète, eux aussi empruntés vraisemblablement à des strophes conclusives :

« Je ne chante pas à l'antique : mes chants sont neufs et meilleurs. Zeus aussi règne jeune après le vieux Cronos : arrière, Muse d'autrefois ! »

(Fr. 7 D.)

Et encore :

« Que tu étais heureux, Timothée, quand le héraut a proclamé : Timothée de Milet, fils de Crannon, a vaincu l'Ionien au chant tordu. »

(Fr. 11 D.)

Pour être liées à un débat précis sur la musique dont les premières escarmouches se livrent déjà vers 460, ces citations de Timothée n'en sont pas moins révélatrices de la plus haute gloire à laquelle aspire encore un poète du IV^e siècle, le plus illustre de son temps. Piètre gloire ! Dans une société vivant pour l'art, et même à la rigueur vivant pour le seul divertissement artistique, cette prétention eût assis le poète dans son temps. Mais quoique la richesse des monuments publics au IV^e siècle puisse donner à penser que ce siècle ait été plus largement ouvert à l'art que le précédent, il serait illusoire de croire que la culture artistique ait été son plus grand souci. En fait, le poète du IV^e siècle n'a rien à répondre à ses contemporains sur leurs problèmes existentiels : il ne peut plus que leur plaire et solliciter leur faveur.

*

* *

J'en arrive enfin à la poésie alexandrine et particulièrement à Callimaque, sur lequel nous concentrerons notre enquête, tant parce qu'il en est à tous égards le représentant le plus typique et le plus

aimé, que parce qu'il est l'objet des travaux de séminaire auxquels cette leçon se rattache. Il va nous amener à notre conclusion.

Et en effet, tout ce que j'ai dit successivement de l'épopée, du lyrisme archaïque, de la tragédie et de la poésie du IV^e siècle est vrai simultanément pour les poètes d'Alexandrie en général et pour Callimaque en particulier. Vrai dans ce sens qu'ils n'ont pas craint d'émettre les mêmes prétentions que tous leurs devanciers depuis Homère. Apollon et les Muses leur dictent leurs chants : dans le prologue des *Aetia*, Apollon prescrit à Callimaque les règles de son art poétique ; dans le second poème et dans l'épilogue du même recueil, Callimaque évoque le songe qu'il fit dans lequel, comme jadis Hésiode, il recevait sur l'Hélicon la visite des Muses et le don de poésie. Il a donc, comme Homère, comme Hésiode, comme Archiloque, l'autorité du poète par qui un dieu parle. Comme Archiloque, il compte sur la survivance de son œuvre : le dernier vers des *Aetia* annonce explicitement le recueil des *Iambes* et atteste par là que le poète prépare lui-même l'édition de ses œuvres complètes. La promesse des prestiges de la poésie — χάρις — et de l'immortalité qu'ils confèrent manque par accident dans les fragments conservés, mais elle se trouve chez Théocrite, par exemple, dans l'*Encomion* de Ptolémée et fait l'objet d'un ample développement dans l'idylle à Hiéron. Et si nous ignorons tout de l'attitude du poète face au public des théâtres, du moins voyons-nous Callimaque participer par certains de ses *Hymnes* à la vie de sa ville, notamment dans l'*Hymne à Cérès*, qui est la prière de la cité aux fêtes de la nouvelle Eleusis d'Alexandrie. Enfin le double souci d'une forme poétique exquise et d'innovations visant à différencier le poète de ses prédécesseurs et de ses concurrents est inscrit au centre même du programme du *poeta doctus* qui régit toute la poésie alexandrine et dont Callimaque a été le plus persévérant défenseur.

Dans quelle mesure la réaffirmation de ces anciennes prétentions est-elle encore consistante, et que révèle-t-elle de la condition du poète dans la dernière période brillante de la civilisation grecque ? A certains égards, la position de Callimaque et des poètes d'Alexandrie rappelle celle de leurs prédécesseurs immédiats. Leur poésie est artificielle dans ses sujets, excessivement affectée dans ses sentiments, excessivement maniérée dans son style. Elle flatte pour plaire ; elle cherche de hautes protections ; elle lutte par tous les moyens, y compris la calomnie, contre la concurrence ; elle est volontiers mercantile, acceptant même la ressource nouvelle du commerce de librairie. Elle devrait donc, comme au IV^e siècle, porter à faux sur son époque et ne pas répondre autrement que par l'agrément aux préoccupa-

tions majeures de son auditoire. Or c'est le contraire qui s'est produit : cette poésie répond — je ne dis pas correspond — à son temps. Elle y répond du moins à Alexandrie pendant une grande partie du III^e siècle — je mets à part le reste du monde grec où les conditions sont souvent différentes — et elle y répond parce que toute la politique intérieure des Ptolémée vise à reconstituer en Egypte l'image de la civilisation grecque dans ce qu'elle a de plus tangible et de plus original. J'ai cité tout à l'heure, intentionnellement, l'*Hymne à Cérès* parce que la procession qu'il embellit est précisément la reproduction ordonnée par Ptolémée Philadelphe d'un rite des fêtes de l'Eleusis attique et qu'ainsi l'hymne soutient un acte politique.

Le rôle de la poésie dans la politique des Ptolémée peut paraître artificiel, et certes il l'est. Mais pas plus que cette politique elle-même dans sa phase initiale. Il l'est même beaucoup moins, en ce que l'hellénisation de l'Egypte touche une population qui la subit passivement, tandis que la contribution de la poésie à cette hellénisation touche ses promoteurs macédoniens et ses agents grecs. Le public de Callimaque, le milieu qui constitue son audience ordinaire est entièrement consacré à la tâche de l'hellénisation, en particulier à l'organisation de son infrastructure. C'est en effet le milieu de la cour, dans certaines occasions, mais beaucoup plus souvent le milieu de la Bibliothèque et du Musée, la plus dense concentration d'intellectuels qui se soit jamais vue. Milieu qui se trouve être grec par profession, habiter Alexandrie par mission, et dont l'importance numérique est telle que son habitat, c'est-à-dire l'ensemble du palais, de la Bibliothèque et du Musée, recouvre deux siècles plus tard, à l'époque où la population d'Alexandrie atteint un million d'habitants, le tiers de la surface construite de la ville. Callimaque est, je pense, le premier poète qui ait pu écrire un iambe à l'intention d'un public d'écrivains professionnels, qu'il décrit nombreux et querelleur comme un vol de mouettes ou l'essaim des mouches autour d'un berger. Pour ce public, nourri de lecture plus que d'expérience et occupé d'enseigner plus que de vivre, la préciosité, l'érudition, la controverse sont une raison d'être, et les 42 000 volumes du Sérapéum où Callimaque convoque ses auditeurs, dans l'iambe en question, sont un paysage familier. Nous avons envie de sourire, à l'idée que la poésie retrouve sa noblesse antique de prophétie pour des initiés aussi minables ; ce serait oublier qu'elle actualise dans ce moment précis de l'histoire grecque, sous des formes et par des chemins qui peut-être nous déconcertent, l'intention prodigieuse qui embrasse à la même époque par les moyens les plus variés tout le Proche-Orient : helléniser l'Asie. Ne sourions pas : l'inlassable acti-

tivité des poètes alexandrins soutient à sa façon une entreprise lucidement conduite qui a abouti, comme on le sait, à l'implantation pour mille ans de la langue et de la civilisation grecques du Nil à l'Euphrate. Ainsi l'horizon purement littéraire des prétentions d'un Callimaque n'est pas seulement celui de son audience ordinaire, sa poésie ne répond pas seulement aux besoins vitaux de toute une importante fraction de la population grecque d'Alexandrie : l'un et l'autre s'intègrent constructivement, au même titre que les plus hautes productions de la poésie grecque, dans la promotion de meilleures formes d'existence.

*

* *

Je conclus sur cette dernière observation. Des différentes ambitions que nous avons vues à tour de rôle, pendant six ou sept siècles, affermir les poètes dans le sentiment de leur nécessité, aucune ne me paraît avoir été à la fois plus courageuse et plus perspicace que celle qui justifie toutes les autres : l'ambition de l'immortalité. Elle est la plus courageuse parce qu'elle défie tout au long de l'histoire, sur la seule hypothèse de la survivance de l'œuvre, l'orgueil concurrent d'hommes et de cités forts des réussites déjà comptabilisées de leur prospérité financière, de leur pouvoir politique ou de leurs succès militaires. Elle était aussi la plus perspicace puisque, l'histoire l'a prouvé, cette immortalité a pu durer déjà plus de deux mille ans sous la forme même qu'avait prédite la Grèce antique.

Me sera-t-il permis d'en tirer deux leçons ? La première, que je propose à tout hasard à la méditation des jeunes poètes d'aujourd'hui, serait celle-ci : la poésie grecque a survécu parce que ses poètes ont eu l'audace de la vouloir immortelle ; elle ne l'aurait pas été s'ils n'avaient pas inscrit cette dimension dans leur œuvre. La seconde s'adresse à vous, Mesdemoiselles et Messieurs les étudiants : vous qui bénéficiez actuellement des effets de cette audace, rappelez-vous qu'ils ont été rendus possibles parce que dès le temps d'Homère d'obscurs serviteurs de la poésie se sont consacrés à en conserver et propager les plus belles créations. Vous êtes à l'extrémité de leur lignée, seuls responsables que ces créations continuent à vivre ou périssent dans le cercueil des bibliothèques. Puissiez-vous vous déterminer à leur égard en connaissance de cause !

François LASSERRE.