

Introduction

L'émergence du « domaine littéraire »

La « littérature grecque » commence pour nous avec les poèmes homériques¹ — mais déjà pourtant, au travers des formes métriques et du travail de l'hexamètre dactylique, rythme qui n'est pas naturel à la langue grecque, au travers des vers formulaires, des épithètes traditionnelles ou encore des références aux grands héros du passé, glorieux modèles que constituent pour les héros de la guerre de Troie l'expédition d'Héraclès contre Troie (V 640 *sq.*), celle des Argonautes, partie avec Jason conquérir la toison d'or en Colchide, ou la chasse au sanglier de Calydon, où s'illustra Méléagre (IX 529 *sq.*), l'*Iliade* laisse déjà deviner tout un arrière-plan mythique et littéraire, l'existence d'autres poèmes; ainsi une Memnonide, une Méléagride ou encore une Énéide ont été évoquées comme sources possibles du poème bâti autour de la colère d'Achille, épisode-noyau prélevé dans le vaste tissu de la geste troyenne, que s'appliqueront à reconstituer un peu plus tard, et avec moins de génie, les poètes du Cycle².

Dès le premier poème qui nous est transmis, on trouve donc ce travail de la matière, mythologique et verbale, constitutif pour nous de la littérature, et dont la célèbre *ekphrasis* en abyme du bouclier semble montrer déjà une certaine conscience dans l'esprit du poète : description indessinnable d'une pièce d'orfèvrerie exceptionnelle, « fruit des savants penses » d'Héphaïstos, juxtaposant en scènes successives les deux registres du poème, matière narrative de l'épopée, dans l'évocation de la cité en paix, puis en guerre, et matière descriptive des comparaisons dans les vignettes agricoles, insérant le tout dans un cadre cosmique, plus longuement évoqué au début, rappelé à la fin par la mention d'Océanos, ce texte inépuisable, qui, plus que tout autre, mérite le nom de microcosme³, présente ainsi *toute* la matière de l'aède transmuée en œuvre éternelle, coulée dans le métal mais gardant le mouvement de la narration, œuvre d'un dieu dont l'action fabricatrice est rappelée au début de chaque scène

1 Voir, par exemple, pour ces origines, avec une particulière attention portée à la langue poétique, BRUNET (1997).

2 Pour les antécédents supposés de l'*Iliade*, ROMILLY (1983).

3 Bien à sa place dans cette réflexion sur le et les univers littéraires.

et qui éternise en même temps le travail du poète — alors que les descriptions ultérieures, à commencer par le *Bouclier* d'Hésiode, s'attachent à l'objet fini, figé, indépendant de la dynamique du texte¹.

Vient, environ un demi-siècle plus tard, la deuxième œuvre de la littérature grecque, l'*Odyssée*, et déjà elle est comme hantée par le souvenir de la guerre de Troie et de l'*Iliade* ; complétant à l'occasion les « lacunes » de ce poème par la bouche d'Hélène ou des aèdes Phémios et Démodocos, elle présente aussi tout un jeu d'échos qui a suscité chez nos contemporains des lectures intertextuelles², et qui, dès l'Antiquité, permit d'opposer le bouillant Achille au patient Ulysse, le héros sans détour qui, loin des combats, chante encore sur sa cithare les exploits héroïques à l'« homme aux mille tours », qui raconte aussi bien ses aventures réelles que des biographies inventées³. Le premier, Ulysse, le *poikilomêtis* à l'intelligence chatoyante, s'invente pour se dissimuler une biographie de Crétois — menteurs réputés —, toujours expert qu'il est, « depuis l'enfance », aux « ruses et histoires de brigands » (XIII 293-5) ; et les récits inventés se multiplient dans le poème⁴, reprenant et variant les motifs de la guerre de Troie, de la tempête, de la cupidité des autres, composant des destinées où Zeus et la *dikè* s'affirment, dessinent une ambiance plus proche de l'âge d'Hésiode, où la sensibilité à la fragilité et aux vicissitudes humaines est un peu autre que dans l'*Iliade*, la gloire épique, le *kleos*, surtout une compensation moins éclatante⁵.

Là aussi on peut, si l'on veut, discerner une certaine conscience du pouvoir créateur de l'imagination et de la littérature, à l'œuvre dans ces manipulations du récit, et bien exprimé dans le vers célèbre dont l'aède ponctue le faux récit à Pénélope : « À tous ces mensonges il donnait l'aspect de la vérité »⁶, qu'Hésiode reprend et met dans la bouche des Muses venues lui confier la tâche de chanter la *Théogonie*, capables, en déesses qu'elles sont, maîtrisant les

1 Ces remarques sur un domaine qui n'est pas le mien sont largement tributaires d'AUBRIOT (1997) et surtout (1999).

2 En particulier PUCCI (1995).

3 Pour une comparaison entre les deux poèmes et les deux héros, voir SAID (1998), p. 304 sqq.

4 Le premier récit est fait à Arète en VII 241-97 - et se limite à la tempête ; après les récits à Alcinoos (censés être vrais, mais qui deviendront synonymes de mensonges, cf. Platon, *Rep.* X), on aura quatre variations, cinq si l'on inclut le chant XXIV, où le continuateur a aussi prolongé ces jeux narratifs : XIII 256-286 : récit mensonger à Athéna ; XIV 192-359 : récit mensonger à Eumée (lequel raconte aussi sa vie, en un récit donné pour vrai) ; XVII 415-45 : récit mensonger à Antinoos ; XIX 165-202 : récit mensonger à Pénélope ; XXIV 303-14 : récit mensonger à Laërte. À quoi on peut ajouter les récits de Nestor au chant III, de Ménélas et d'Hélène au chant IV, les deux derniers soulevant aussi implicitement, par leur caractère contradictoire, le problème de la vérité.

5 Car la fragilité humaine est déjà inscrite dans le célèbre apologue des jarres du chant XXIV de l'*Iliade*.

6 XIX 203 : Ἴσχε ψεύδευα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα.

contraires, de dire aussi bien que l'authentique, des « mensonges tout pareils à des vérités¹ ». On pourrait encore évoquer Tyrtée, qui, pour exhorter les Spartiates au courage, fait ressortir la belle mort du combattant en l'opposant au cadavre pitoyable du vieillard tel que l'a décrit Priam à Hector, ou Mimnerme, qui évoque la brièveté de la vie en reprenant la comparaison des générations avec les feuilles des arbres de l'*Illiade*².

Dès les premiers temps de la Grèce, on est bien en présence de ce que nous nommons une littérature, et qui se prête aux analyses les plus « modernes », narratologiques ou intertextuelles. Il peut donc sembler y avoir quelque paradoxe à proposer une réflexion sur l'émergence du « domaine littéraire » et à la situer de surcroît bien plus loin dans le temps, au tournant de l'époque classique et de l'époque hellénistique, en prenant pour point de départ les analyses d'Aristote avant de chercher dans les œuvres, en amont, ce qui a pu inspirer ses analyses, en aval comment cette évolution a trouvé son achèvement à la période hellénistique. C'est que, dans mon esprit, « littérature » et « domaine littéraire » ne sont pas exactement synonymes, et que l'apparition de ce dernier, détaché dans l'univers de la connaissance et de la création humaines, est de fait plus tardive. On comprend, dans cette perspective, l'importance accordée à Aristote, l'auteur de la *Poétique*, le grand inspirateur aussi de la bibliothèque d'Alexandrie, à travers son disciple Démétrios de Phalère. Car, si la présence d'une littérature à l'époque archaïque, avec une conscience de plus en plus affirmée de leur part de travail par les poètes, est indéniable³, pour ne pas parler de l'époque classique, où le simple doute peut paraître incongru, les spécialistes de l'époque hellénistique n'en mettent pas moins par ailleurs l'accent sur la césure que représente la conquête d'Alexandre, sur les conditions nouvelles qui sont celles de la période alexandrine, où vont se dessiner clairement les contours propres d'un « domaine littéraire ».

Livres, bibliothèques, réflexion sur les textes : un rapport nouveau avec le patrimoine littéraire et la création artistique s'établit alors et l'on assiste non seulement à une certaine « individualisation » de l'art, qui se traduit par une demande plus grande de copies d'œuvres d'art, par le goût du portrait, le développement des arts appliqués dans un cadre de vie de plus en plus raffiné, dont témoignent les peintures murales et les mosaïques de Pella ou des villas déliennes, mais aussi à tout un travail de réflexion des créateurs sur leur travail et les moyens propres à leur art : c'est l'ère non seulement des *scholar-poets*, mais aussi des *scholar-artists*,

1 *Theog.* 27 (seuls les verbes changent, de personne ou de mode) : ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὄμοια.

2 Sur cette réutilisation, voir BABUT (1971).

3 Voir, sur ce point, LANATA (1956) — essai pour dégager une poétique — et (1963) — réunion des textes.

comme Antigonos de Caryste¹. Des *scholar-poets* ou, en d'autres termes, des *poetae docti*, dont les plus fameux sont Callimaque, « chargé de mission » inventeur de la bibliothéconomie, et Apollonios de Rhodes, « gardien des livres » d'Alexandrie, mais, pour n'avoir pas de relation connue avec la bibliothèque, le troisième grand poète alexandrin, Théocrite n'en trouve pas moins, selon le titre d'une étude récente, sa « Muse dans la bibliothèque »². Car un des éléments essentiels des mutations de l'époque est sans aucun doute l'importance du livre, qui accentue l'importance du *texte*³, évolution qui n'est pas sans répercussion sur la nature même de l'œuvre poétique. D'un côté en effet, le livre change de statut pour devenir un instrument de diffusion du savoir, quand il n'était encore, pour Aristote, que le moyen offert à un individu de connaître la pensée d'un autre individu et pour Platon, qu'un moyen de fixer l'oral, avec le risque de le figer — c'est dans cette évolution qu'il faut placer la traduction des Septante à Alexandrie⁴ ou la rédaction « directe » en grec d'histoires locales, de l'Égypte par Manéthon ou des Chaldéens par Bérosee, que suivra Fabius Pictor pour la première histoire de Rome. De l'autre, la collation des textes, nécessaire pour constituer le fonds de la bibliothèque, et les difficultés d'établissement de ces textes amènent une réflexion sur les moyens poétiques employés, sur les critères de choix du philologue, qui peuvent être aussi spéculations sur les intentions de l'auteur⁵.

Ce passage d'une « culture du chant » à une « culture du livre »⁶, amène une « imitation » beaucoup plus complexe, la « multiplication des hypotextes », selon l'analyse de

1 Tous ces éléments sont développés par WEBSTER (1964) — dont je conserve, par commodité, la terminologie.

2 CUSSET (1999).

3 La perspective retenue ici insiste sur la nature *littéraire* de ce texte, mais je n'en méconnais ni ne minimise pour autant l'importance de la réalité *matérielle* du livre, non seulement pour la conservation des textes (voir par exemple le « démembrement » des trilogies ou tétralogies théâtrales, chaque *volumen* ne contenant qu'une pièce), mais même pour la conception de certaines œuvres (ainsi les *Argonautiques* remplissent quatre *volumina*, comme les tétralogies théâtrales) ; sur ce point, voir IRIGOIN (1994).

4 Au moins en partie : aux raisons culturelles peuvent s'ajouter des raisons politiques et juridiques - voir G. DORIVAL in *La Bible d'Alexandrie. Introduction* et, plus généralement GIARD et JACOB (2001).

5 C'est le moment où naissent toutes les grandes sciences critiques : lexicographie, parémiographie, biographie historique ou littéraire, grammaire, que Denys le Thrace, disciple d'Aristarque, définit comme une sorte d'*ancilla rhetoricae vel poeticae*, établissant l'usage le plus courant des poètes et prosateurs : ἐμπειρία τῶν παρὰ ποιητῶν τε καὶ συγγραφεύσιν ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ λεγόμενον, paradoxographie. Sur la philologie, voir, outre le tome 40 des *Entretiens Hardt*, l'ouvrage classique de PFEIFFER (1971) ; sur les grands philologues alexandrins, voir aussi K. NICKAU, *Untersuchungen zur textkritischen Methode des Zenodotos von Ephesos*, Berlin, 1977 ; W. J. SLATER (ed.), *Aristophanis Byzantii Fragmenta*, Berlin, 1986 et « Aristophanes of Byzantium and Problem-Solving in the Museum », *CQ* 32, 1982, 336-49 ; D. SCHENKEVELD, « Aristarchus and Ὁμηρος φιλότεχνος. Some fundamental Ideas of Aristarchus on Homer as a Poet », *Mnemosyne* XXIII, 1970, 162-7.

6 « *Song culture* » et « *Book culture* », selon les termes de HERINGTON (1985).

C. Cusset, ou encore la création, certes marginale, mais néanmoins présente, des calligrammes et acrostiches, qui rendent le texte inséparable de son support écrit. Vu du côté du poète, l'écrit apparaît comme un facteur de réflexivité, de distance entre le lecteur et lui, mais aussi peut-être entre son œuvre et lui, qui appartient à un univers autre. La « Muse Lettrée »¹, qui n'a plus comme ennemi l'audacieux prétendant chanter aussi bien qu'elle, tel le Thamyris évoqué dans l'*Iliade* (II 594-600), mais les vers mangeurs de papyrus de la *Guirlande de Philippe*², tend à devenir allégorique dans une poésie où le poète met l'accent sur son *ponos* : ainsi Callimaque, polémiquant contre ses adversaires dans ce qui semble la « postface » de ses *Aitiaï*, la *Réponse aux Telchines*, et « réécrivant » à sa manière la scène d'investiture de la *Théogonie*, remplace les Muses par Apollon, lequel se présente, non pas à un jeune bouvier en train de paître ses troupeaux, mais à un poète déjà décidé à faire œuvre poétique, *prêt à écrire* :

Aussi bien, quand, la première fois, je posai la tablette sur
mes genoux, l'Apollon Lycien qui est mien me dit :
« S'il faut, ô poète, que soit le plus épais possible l'encens
à nous apporté, que la Muse, ami, soit légère (λεπταλέην).
En outre je t'enjoins que les voies que ne foulent pas les chars
soient tiennes, que sur les traces d'autrui
ne passe pas le tien ni sur la large route. Sur le chemin
qui t'est propre, hâte-toi, si étroit qu'il puisse être. »

Il ne lui garantit nullement la véracité de ses dires, mais lui donne des directives d'ordre stylistique, qui concernent la *facture* du texte : *leptotès* (subtilité, qui est rapportée à la Muse, métonymique du style) et originalité qui ne foule pas la grande route sont les deux qualités de lui requises — et par lui recherchées, qui, avant même de marquer un certain « élitisme » de cénacle, ou de signer un certain esthétisme, apparaissent comme caractéristiques du *travail littéraire*.

Il faudra revenir un peu plus loin sur l'opposition qui se dessine à travers les grandes lignes ici esquissées entre le poète archaïque « maître de vérité » et le poète alexandrin, qui, détaché de la musique, est devenu « maître des mots ». Mais ce qui me semble devoir être d'abord souligné, c'est, au-delà de la continuité dans la production littéraire, au-delà de la complexité croissante de l'« imitation » des autres³, une conscience plus aiguë de la spécificité du littéraire et une utilisation du patrimoine culturel qui présuppose, théorisée ou

1 BING (1988).

2 APIX 251. 1 = *Garl. Phil.* 1.1 : ἐχθίστη Μούσῳσας σελιδηφάγε.

3 Au sens non pas philosophique, mais philologique de la *mimèsis*.

non, l'existence de ce que j'appellerai, faute de mieux, un « univers littéraire » qui a ses caractères propres et ne se confond pas avec le réel qu'il cherche ou non à reproduire et interpréter.

Il ne suffit pas de s'arrêter aux conditions extérieures que sont le développement de l'écrit, la séparation de la poésie et de la musique en deux spécialités distinctes, ou encore la naissance de la philologie, dans un univers culturel élargi dans l'espace comme dans le temps par la conscience de son héritage ; il ne suffit pas non plus de scruter la pratique textuelle des poètes pour traquer les jeux de reprises et de décalage, bref l'appropriation d'hypotextes nombreux et variés et la pratique novatrice du « mélange des genres »¹. Ce changement n'a pas surgi *ex nihilo*, de même que, dans l'ordre historique, la cité hellénistique ne succède pas brusquement à une cité classique qui aurait été tout autre et s'engloutirait brusquement sous les coups d'Alexandre : il y a une lente maturation dont je voudrais essayer de donner ici, modestement, quelques jalons², en envisageant les choses à la fois du côté des théoriciens, en l'espèce d'Aristote, que son attention à « penser le réel » rend d'autant plus précieux pour notre étude, et du côté des praticiens que sont les auteurs et qui constituent, pour leur part, la « réalité » littéraire offerte à la réflexion du philosophe.

* * *

Si se développe à Alexandrie la tradition des commentaires, peut-être déjà amorcée par Antimaque de Colophon³ à l'époque classique, il n'existe pas dans l'Antiquité grecque de *technè poiétikè* comparable aux *technai rhetorikai* dont Platon dans le *Phèdre* atteste la prolifération⁴ et les réflexions sur la poésie de l'époque classique ne sont pas d'ordre technique, mais *philosophique*. C'est que la poésie, parole naturelle à l'époque archaïque, s'il faut en

1 Voir KROLL (1924), Kap. IX. « Die Kreuzung der Gattungen », qui part de la période alexandrine pour aller jusqu'au *Satiricon*, mettant ainsi en lumière la proximité et la continuité des poésies alexandrine et romaine : vu dans cette perspective, l'alexandrinisme apparaît comme un relais essentiel entre la tradition grecque, en particulier archaïque, et la poésie latine. On notera que ces « mélanges » semblent déjà avoir été pratiqués au IV^e s. par le grand spécialiste de dithyrambe, Timothée, qui renouvela le genre, et que critique Platon en *Lois* III 700 a-701 a.

2 Pour une perspective d'ensemble, voir FANTUZZI (1980) et (1993).

3 Si sa *Lyde*, poème d'amour, est l'objet d'une ardente polémique à l'époque alexandrine (voir l'épigramme élogieuse d'Asclépiadès AP IX 63 — qui la qualifie de σεμνοτέρη, éloge repris par Antipater de Sidon, un peu plus tard (AP VII 409), et la critique de Callimaque, F 398, qui y voit un ouvrage « épais et mal tourné », Λύδη καὶ παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορόν), ce qui prouve qu'elle pouvait poser un certain nombre de questions stylistiques au cœur de la réflexion sur la poésie, il avait aussi commenté Homère, et il nous reste quelques traces de son travail dans les scolies qui nous ont été transmises. Pour une vue d'ensemble des travaux sur Homère à l'époque classique, voir RICHARDSON (1975).

4 *Phædr.* 266 d - 267 d.

croire la vision rétrospective de Plutarque¹, est partie intégrante de la vie de la cité, dont elle exprime les valeurs et l'idéal, ne se contentant pas de participer à toutes les grandes célébrations, en particulier à travers la lyrique chorale, mais jouant aussi un rôle essentiel dans l'éducation — ce qui perdurera tout au long de l'Antiquité. On comprend qu'une telle intrication ne favorise pas *a priori* le détachement d'un domaine littéraire propre, et c'est d'abord son importance dans l'éducation et sa prétention à la vérité qui amènent Platon à faire état d'un « vieux différend entre la poésie et la philosophie », probablement du même ordre que le *palaios mythos* des *Lois* (IV 719 c) selon lequel le poète serait possédé par la divinité lorsqu'il s'approche du trépied poétique², c'est-à-dire inventé par le philosophe au service d'une même « recomposition » historique qui distend dans le temps le conflit éducatif du IV^e siècle, opposant sophistes et philosophes, philosophie et poésie³.

Celle-ci a deux représentants majeurs : Homère et le théâtre, Homère éducateur de la Grèce d'une part, le théâtre athénien d'autre part, qui, non sans quelque exagération, aurait permis à Agathon de « briller aux yeux de plus de trente mille Grecs » (*Banquet* 175 e), et offre, plus largement, l'image des ravages de l'art sur la foule, étalant complaisamment des passions et des émotions qui, sous une apparence d'innocuité, risquent de contaminer jusqu'à l'âme des *meilleurs*, convaincus de pouvoir s'abandonner sans danger à une représentation « fausse »⁴ — où l'on retrouve la perspective éducative dominante, qui ne

1 *De Pyth.* en part. 24. 406 B-C.

2 Encore qu'Horace fasse remonter l'idée à Démocrite (ce qui n'est quand même pas très « *palaios* »), *Ad Pisones* 295-7 : *Ingenium misera quia fortunatius arte / Credit et excludit sanos Helicone poetas / Democritus ...* ; que Démocrite ait influencé la théorie de l'inspiration développée par Platon est un point généralement admis : voir, outre les fragments 18 (« Tout ce que le poète écrit avec enthousiasme et souffle sacré est beau ») et 21 (« Homère, grâce à la nature enthousiaste qui lui échut en partage, construisit un monde de poèmes variés »), l'étude de DELATTE (1934).

3 L'invention du différend par Platon est admise par MURRAY (1996), 230-231, mais contestée par S. HALLIWELL (*Ancient Philosophy* 17, 1997, 455-6) ; cependant, même si elle réutilise des éléments déjà existants, même si elle avait été déjà pratiquée par les sophistes, en admettant que l'« archéologie » de la sophistique à laquelle procède Protagoras dans le dialogue du même nom soit bien fidèle à l'esprit de l'Abdérain, la « recomposition » par Platon ne me paraît guère douteuse.

4 *Rep.* X 605 c-d, où sont associés Homère et Tragiques : « Quand les meilleurs d'entre nous, n'est-il pas vrai ?, entendent Homère ou un des tragiques (ἀκροώμενοι Ὁμήρου ἢ ἄλλου τινὸς τῶν τραγῳδοποιῶν) imiter un héros dans le deuil, développant une longue tirade de gémissements ou chantant et se frappant la poitrine, nous ressentons du plaisir, tu le sais, et nous nous laissons aller à le suivre en compatissant avec lui (ἐπόμειθα συμπόσχοιτες) ; enfin, nous louons comme un bon poète celui qui nous met le plus en pareil état » — peut-être faut-il mettre derrière cet éloge du « bon poète » quelque chose comme la célèbre conception de Gorgias sur la « tromperie », l'*apatè* artistique, à laquelle le bon auteur doit parvenir et l'auditeur intelligent se laisser prendre (voir en part. Plutarque, *De gloria Ath.* 348 C et ma note *ad loc.* dans la CUF, *Œuvres morales*, t. V-1) ; voir aussi 605 a, qui établit le rapport entre le poète imitateur et le caractère passionné et varié, qu'il se donne à tâche d'imiter pour gagner les suffrages des *polloi*.

s'intéresse qu'à la formation de l'aristocrate, futur responsable de la cité. Ces reproches d'immoralité, largement développés aux livres II et III de la *République*, ne font que s'inscrire dans une tradition séculaire, qu'on peut faire remonter jusqu'à Xénophane de Colophon¹, et s'ils permettent à Platon d'ébaucher alors la distinction, féconde pour les Modernes, des divers modes d'énonciation, *mimèsis*, *diègèsis* ou type mixte, ils ne sont exploités que dans une perspective morale, sans que les implications critiques soient développées et la possibilité d'une réflexion sur la spécificité du *medium* littéraire exploitée — Aristote, sans même discuter la chose, pose aussi comme un fait qu'il y a trois facteurs dans la représentation artistique, les moyens, les objets et les modes², qui lui servent de critères de classement beaucoup plus que d'instrument pour ce que nous considérons comme une analyse proprement littéraire.

Stigmatisant donc le poète qui joue de faux-semblants et se dissimule derrière ses personnages, Platon se borne à souligner que la qualité de l'orateur sera inversement proportionnelle à son recours à la *mimèsis* et que le discours du plus exécrationnel « ne sera qu'imitation de voix et de gestes, où il entrera à peine quelque portion de récit »³, alors qu'à l'inverse, le seul imitateur acceptable dans la cité sera celui qui n'imité que le ton de l'honnête homme : signe flagrant du primat de la morale et de la vérité, puisque l'accent est mis sur la commune valeur morale et du personnage « homme de bien », dont l'action ou la parole font l'objet du récit, et de celui qui consent à s'en faire le narrateur, lui-même homme de qualité⁴. Au terme de l'analyse, l'imitation finit même par être totalement annexée au

1 BABUT (1974), et, plus largement, toute la première section de ses *Parerga*, consacrée aux Présocratiques, où l'on trouve aussi les critiques d'Héraclite. Pour un « panorama » de la lecture d'Homère jusqu'à Aristote, voir RICHARDSON (1992).

2 *Poet.* I. 47 a 17-18 : διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων (scil. αἱ μιμήσεις) τρισίν· ἢ γὰρ τῷ ἐν ἐτέροις μιμῆσθαι, ἢ τῷ ἔτερα ἢ τῷ ἐτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον; les modes sont développés en 3. 48 a 19-24.

3 *Rep.* III 397 a : καὶ ἔσται δὴ ἢ τοῦτου λέξις ἅπασα διὰ μιμήσεως φωναῖς τε καὶ σχήμασιν, ἢ μικρόν τι διηγήσεως ἔχουσα — le texte est précédé d'une description caricaturale, sorte d'inventaire à la Prévert avant la lettre, de ce qu'on pourrait appeler un « pan-imitateur » qui ne recule pas devant « le bruit du tonnerre, les vents, la grêle, les essieux, les poulies, les trompettes, les flûtes, les chalumeaux et le son de tous les instruments, et en outre la voix des chiens, des moutons et des oiseaux » : l'imitation se réduit à la simple production de son, éliminant toute articulation signifiante caractéristique du langage humain — ce qu'explicitera Aristote en distinguant le bruit émis par les animaux de la voix (*HA* IV 9 535 a 28 sq.).

4 *Rep.* III 396 c-e : « Je crois, répondis-je, que l'honnête homme (ὁ... μέτριος ἀνὴρ), lorsqu'il est amené dans un récit à rapporter quelque mot ou action d'un homme vertueux (ἀνδρὸς ἀγαθοῦ), consentira à le rapporter comme s'il était lui-même ce personnage (ὡς αὐτὸς ὂν ἐκεῖνος) sans rougir d'une telle imitation, surtout s'il joue le rôle de l'homme vertueux agissant avec sûreté et sagesse (ἀσφαλῶς τε καὶ ἐμφρόνως πράττοντα) ».

domaine moral, et la bonne imitation est définie comme imitation du bien, seule valable pour l'homme de même qualité¹.

Cruciale, la vérité l'est, aussi bien dans la critique ontologique du livre X que dans la théorie, ambivalente, de l'enthousiasme : le rhapsode Ion, pas plus qu'Homère, ne saurait se prévaloir de la *connaissance* d'une vérité, puisque la connaissance présuppose la possibilité d'une démonstration positive, et fonde seule la *compétence éducative*, mais en revanche, vue « du côté droit », dans le *Phèdre*, la poésie inspirée peut « faire l'éducation de la postérité »². Plus même, sa présence parmi les *maniai* semble bien suggérer qu'elle est un moyen de s'arracher au quotidien, au matériel : elle se rapproche ainsi de l'élan philosophique qu'incarne Éros. La chose cependant n'est pas explicitée³ et l'on reste dans une optique civique et éducative, comme l'est encore celle des *Lois*, non seulement par le contrôle des sujets que le législateur devrait établir, mais surtout par l'affirmation que les fondateurs de la Cité sont « les poètes de la tragédie la plus belle et la meilleure », dont la justification est des plus éclairantes : « l'ensemble de notre constitution forme une imitation de la vie la plus belle et la meilleure, et c'est précisément en cela que consiste, à notre avis, la seule tragédie réellement vraie »⁴. On en revient toujours au rapport essentiel à la vérité, qui trouve toute sa mesure dans la critique *ontologique* du livre X, où art et poésie sont rejetés dans le monde de l'apparence et du sensible, *mimèsis* séparée de trois degrés de la vérité et ne visant qu'à susciter plaisir et émotion. Cet accent mis sur

1 *Rep.* III 395 c à propos des gardiens : « S'ils imitent, il leur faut imiter *ce qui leur convient* dès l'enfance, des gens courageux, sages, pieux, libres, et toutes les qualités du même ordre, sans rien commettre qui soit indigne d'un homme libre, ni s'entendre à imiter rien de honteux, de peur que *l'imitation ne les amène à la réalité* (ἵνα μὴ ἐκ τῆς μιμήσεως τοῦ εἶναι ἀπολαύσουσιν).

2 *Phædr.* 245 a : « Le troisième genre de possession et de délire (κατοκωχή τε καὶ μανία) a les Muses pour principe : s'emparant d'une âme délicate et immaculée, il l'éveille et la plonge dans des transports qui s'expriment en odes et autres poèmes, il pare de gloire mille et mille exploits des Anciens et *fait ainsi l'éducation de la postérité* (μυρία τῶν παλαιῶν ἔργα κοσμοῦσα τοῦς ἐπιγιννομένους παιδεύει) ».

3 Peut-on interpréter dans ce sens la place où elle est insérée, après les *maniai* plus religieuses que sont l'inspiration mantique apollinienne et l'inspiration téléstique dionysiaque, et juste avant l'inspiration érotico-philosophique, dont elle serait plus proche ? La différence tient sans doute à ce que le lecteur de Platon est invité à devenir philosophe, et non poète. Mais on peut néanmoins souligner l'accent qui est mis sur le nécessaire « délire » dans la suite du texte cité à la note précédente : « Mais qui se sera, sans le délire des Muses (ἄνευ μανίας Μουσῶν), présenté aux Portes de la Poésie avec la conviction que l'habileté (ἐκ τέχνης) suffira à faire de lui un poète, celui-là est lui-même un poète manqué (ἀτελής), comme est éclipsée par la poésie de ceux qui délirent (τῶν μαινομένων) celle de l'homme qui se possède (τοῦ σωφρονοῦντος) ».

4 *Lois* VII 817 b : ἡμεῖς ἔσμεν τραγωδίας αὐτοὶ ποιηταὶ κατὰ δύναμιν ὅτι καλλίστης ἅμα καὶ ἀρίστης· πᾶσα γοῦν ἡμῶν ἢ πολιτεία συνέστηκε μίμησις τοῦ καλλίστου καὶ ἀρίστου βίου, ὃ δὴ φαμεν ἡμεῖς γε ὄντως εἶναι τραγωδίαν τὴν ἀλθεσιτάτην. Sur ce sujet, voir L. MOUZE, *Le législateur et le poète : une interprétation des Lois de Platon*, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

l'« exténuation ontologique »¹, qui se double de la dénonciation d'une imposture², implique le refus de penser un monde littéraire autonome, une province de l'imaginaire ayant ses droits propres, mais peut-être ce refus n'est-il pas séparable d'une certaine conscience, non seulement de la différence entre auteur et personnages, affirmée dans la distinction des modes énonciatifs³, mais aussi de la possibilité pour la littérature de créer un « monde autre », un monde doté d'une consistance propre, qui avait, dans le cas du théâtre, comme nous en avons aussi l'expérience, la consistance et la réalité évidentes d'acteurs réels jouant une action, mais qui naissait aussi, selon toute apparence, de l'*hypocrisis* des rhapsodes telle que l'évoque l'*Ion*, un « monde autre » qui, doublant le vrai, finissait en quelque sorte par le parasiter, par s'arroger indûment un domaine qui n'était pas sien⁴.

C'est à quoi réfléchit Aristote, en réponse à son maître⁵, lequel est d'ailleurs dans le droit fil de la tradition, comme on l'a rappelé avec la mention d'Héraclite, mais comme le confirmerait aussi le point de vue d'Aristophane dans les *Grenouilles*⁶, tandis que c'est le disciple qui innove, d'abord en découplant morale et *mimésis* par le rejet de l'éloge et blâme dans la préhistoire du genre poétique⁷. Il revendique pour l'œuvre littéraire une forme de connaissance

1 Selon la jolie expression de GRIMALDI (1980).

2 Sur l'importance de l'intention trompeuse pour distinguer les types d'images, voir DESCLOS (2000).

3 Ce point est souligné par HALLIWELL (2000), qui montre, en particulier, comment cette distinction n'empêche pas qu'il y ait un *logos* poétique général qui se dégage de l'œuvre, une « voix du poète », à qui le philosophe peut demander de rendre compte (*logon didonai*), en part. p. 104 : « *The logos of poetry ... is discourse for which the poet's authorial voice, a voice that is granted cultural authority to « speak » on the most important matters of life, must be held responsible and subject to the ethical interrogation of philosophical enquiry* ».

4 HALLIWELL (2000), p. 103 : « *The point is not that Plato fails to grasp the needs for a clear distinction between falsehood and fiction, but that he senses the deep problems which surround such a distinction inside a cultural perspective where poetry is widely regarded as embodying ethical wisdom and insight* ». Voir également C. GILL (1993).

5 Ce qui justifie le long développement qui lui a été consacré ; ce point est aussi très détaillé dans l'étude fondamentale de GOLDSCHMIDT (1982) ; on notera que c'est sur une confrontation avec les critiques de Platon qu'Aristote choisit de conclure, le chapitre 26 de la *Poétique*, où, évoquant la compétition entre épopée et tragédie, c'est-à-dire l'*agôn* arbitré par les vieillards au livre II des *Lois*, il tranche dans le sens opposé aux sages platoniciens.

6 On peut certes y trouver des éléments de critique proprement littéraire : en poète qu'il est, au fait des procédés littéraires, mais aussi en amuseur susceptible de tirer du parallèle des effets comiques, Aristophane envisage l'usage des prologues, des chœurs et du vocabulaire chez Eschyle et Euripide, mais il continue néanmoins de privilégier la mission éthique du poète et prête à Eschyle un long exposé rétrospectif des bienfaits des poètes depuis Orphée (1030-1043), avant de le faire remonter sur terre « assurer le salut de la Cité par ses excellents préceptes ».

7 *Poet.* 4. 48 b 24 sq. : « Puis la poésie se divisa suivant le caractère propre de chacun : les auteurs graves imitaient les belles actions et celles des hommes de même qualité (οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιοῦτων), les auteurs plus légers celles des hommes de peu (οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων), en composant d'abord des blâmes, comme les autres composaient des hymnes et des

et d'émotion spécifique et cimenter son unité en insistant sur la *vraisemblance*. Émerge ainsi une « vérité » de l'art qui n'est plus révélation des Muses, qui pourra être, dans la pratique artistique hellénistique, recherche d'une certaine fidélité au vécu, d'une *vrai-semblance* qui à la fois rapproche l'art de la réalité en suscitant une impression de « vrai », et l'en isole, dans la mesure où le lecteur / spectateur lui-même sait bien que ce n'est que semblance et artifice¹.

Le point de vue d'Aristote est cependant encore un peu autre ; peut-être voit-il dans la littérature, selon la riche suggestion de V. Goldschmidt, une manière d'apporter quelque intelligibilité aux événements non nécessaires du monde sublunaire ; mais il met d'abord l'accent sur l'*objet* littéraire, pris dans sa totalité signifiante, réalité textuelle qui doit avoir une unité de sens, mais aussi objet intellectuel qui présuppose la collaboration de deux esprits, celui de l'auteur, qui inscrit dans sa structure cohérence logique et puissance émotionnelle, et celui du lecteur ou spectateur, qui découvre en lui avec surprise un possible auquel il n'aurait pas songé et satisfait grâce à lui un besoin intellectuel ancré dans la nature humaine. C'est cette spécificité intellectuelle de l'œuvre, pensée par Aristote, qui constitue le fil conducteur des quelques analyses ici proposées : on n'a pas avec la *Poétique* une œuvre technique, ou des conseils aux poètes, comme le sera l'*Épître aux Pisons*, mais pas non plus une réflexion philosophique sur le langage et ses possibilités ; au-delà de la construction d'une intrigue et de sa mise en mots, c'est une réflexion sur les besoins et productions intellectuels de l'homme que conduit Aristote, intégrée dans sa réflexion sur les connaissances humaines.

Un premier chapitre montrera d'abord, en commentant en particulier le système des arts esquissé au chapitre I, comment Aristote détermine le statut et la place de la littérature. Son territoire propre semble se déplacer, situé non plus à l'intérieur des activités sociales de la cité et dans le champ du politique, comme il est naturel pour un domaine à la fois largement dominé par les représentations théâtrales et exploité pour l'éducation², mais dans le champ du savoir — ce qui peut découler aussi de son traditionnel rôle éducatif, mais qui le repense et surtout amène à la placer à côté de la philosophie ou des sciences et non plus *contre* elles, changement décisif de la perspective platonicienne. Si l'on s'appuie sur la distribution des connaissances entre les domaines théorique, pratique et poétique, elle s'inscrit *a priori* dans le troisième, dont le modèle est l'art de l'architecte et qui doit théoriquement recouvrir arts

éloges ». Puis avec Homère, qui compose dans les deux registres, on entre dans la préhistoire des genres théâtraux et l'on s'éloigne des formes morales, 48 b 37 sq. : « de même aussi il a esquissé les traits principaux de la comédie, en donnant forme dramatique *non au blâme, mais au comique* (οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας). En effet ce que l'*Iliade* et l'*Odyssee* sont aux tragédies, le *Margitès* l'est aux comédies. »

1 Cette description convient en particulier au théâtre de Ménandre, sur lequel je reviendrai *infra*, p. 29, n. 3, et p. 153.

2 Voir sur ce point HENDERSON (1990) et DONINI (2003).

utilitaires et beaux-arts, à ceci près qu'Aristote n'a justement consacré d'étude spécifique qu'à la *poiètikè* au sens étroit d'« art poétique »¹. La *Poétique* a ainsi longtemps fait figure de « bloc erratique » que les spécialistes de philosophie abandonnaient volontiers à leurs collègues littéraires ou linguistes, tentant parfois de la rapprocher de la *Rhétorique*. Mais c'était en fait reculer le problème, puisqu'il y a débat aussi pour savoir s'il faut considérer celle-ci comme un élément de l'*Organon*, ou la rattacher nettement à l'art politique². Si, adoptant un autre point de vue, on part de l'objet de l'imitation pour rattacher la *Poétique*, qui définit l'œuvre comme « imitation d'action, de vie et de bonheur » (6. 50 a 16-17), à l'éthique, comme le suggèrent les travaux récents de P.L. Donini³, force est néanmoins de constater, avec le savant italien, qu'Aristote n'explicite pas cette relation, silence que l'on peut interpréter comme le signe d'une évolution de sa pensée et qui suggère une progressive prise d'autonomie de la poétique, la prise de conscience d'une certaine spécificité.

Quelque significative que soit l'existence même de ces problèmes de classement de l'activité poétique, se concentrer sur eux fait courir le risque de rester à l'extérieur de la réflexion d'Aristote sur la poétique et, avant d'assigner à la poétique une place définie dans le champ des activités humaines, il est sans doute plus efficient de s'attacher d'abord au travail intellectuel d'analyse d'Aristote aux prises avec le réel. Son effort pour donner une intelligibilité à la situation existante l'amène à repenser un certain nombre de notions, singulièrement celle de *mimèsis*, qu'il utilise pour parachever la définition de la *poièsis* en déterminant par elle sa différence spécifique. Avant de parvenir à cette définition, il met en place d'abord un cadre, qui remplace les habituelles doxographies initiales, et qui comporte en particulier, en ouverture du texte, une classification, dans laquelle je proposerais de voir, plutôt qu'un « système des arts », une tentative pour penser l'ensemble des arts des Muses et situer la poétique en leur sein, et, au chapitre 4, une définition des racines anthropologiques de l'art poétique.

Cette première approche de la nature et de la place de la poésie suggère déjà une conception qui fait de l'œuvre littéraire un objet intellectuel : il faut dans un deuxième chapitre en préciser les contours en suivant tout au long l'analyse d'Aristote, ce qui revient à mettre au jour une « double » spécificité, spécificité de cette production humaine qu'est l'œuvre littéraire, mais aussi spécificité de l'approche aristotélicienne, qui, si elle ne lui assigne plus l'imitation obligatoire de « bons modèles » moraux, conserve néanmoins l'idée d'un

1 Laquelle porte sur un type de *poièsis* jugé si particulier par V. GOLDSCHMIDT qu'il va jusqu'à parler de « simple homonymie » entre la *poiètikos* « poétique » et la *poiètikos*-production.

2 DONINI (2003), p. 437.

3 DONINI (2003).

enseignement, au travers d'une certaine soif de comprendre, et ne se confond pas avec l'esthétisme moderne. Cette nécessité impérieuse du sens, ou mieux d'une *unité* de sens, ressort avec encore plus d'évidence, si on s'attache, non plus à l'analyse d'ensemble de l'art, mais à l'objet intellectuel et textuel qu'est l'œuvre littéraire.

Ces qualités méritent d'être d'autant plus soulignées et analysées que le genre le plus accompli est, aux yeux d'Aristote, le genre théâtral. Or, en dépit de cela, la *visualisation*, inscrite pourtant dans le mot « théâtre »¹, peut y apparaître comme superflue, ou, plus précisément, la qualité visuelle de l'œuvre est inscrite dans son texte — on serait presque tenté de dire dans sa texture — comme la qualité sonore dans une partition ; elle lui est consubstantielle, mais, paradoxalement, et il faut sans doute voir ici un autre effet de l'« intellectualité » d'Aristote, sa réalisation ne fait que confirmer la justesse de la conception, pierre de touche sans doute, mais qui n'ajoute ni ne change rien : c'est à cette inscription du sens dans l'œuvre et à l'accent qu'elle entraîne sur la *réception* du texte que sera consacré le troisième chapitre.

La production et le travail du poète sont ainsi dans la *Poétique* des éléments mineurs — le plus important apparemment pour Aristote est de déterminer qui mérite véritablement le nom de poète, c'est-à-dire qui pratique véritablement l'art poétique et donc, à travers lui, de définir cet art, qui prime sur l'artiste, hiérarchie importante et qui, me semble-t-il, marque bien tout ce qui sépare le domaine éthique, où se détache la figure du *phronimos*, du champ de la poétique, lors même qu'on postule une certaine influence éthique de l'œuvre sur le spectateur². Pour avoir une idée un peu plus nette de la figure du poète, il faudrait se reporter à l'illustre problème XXX sur la mélancolie, si important en particulier à la Renaissance. On trouve néanmoins quelques éléments dans la *Poétique*, dans le difficile chapitre 17, où sont évoquées les capacités d'imagination et d'abstraction mises en œuvre dans la création littéraire et j'y consacrerai quelques remarques et quelques propositions d'interprétation en appendice avant de me tourner vers le travail des poètes, au travers de deux exemples, l'un antérieur et l'autre postérieur aux réflexions aristotéliennes.

* * *

Confronter l'analyse aristotélienne à une œuvre littéraire antérieure, c'est d'abord mettre à l'épreuve l'hypothèse que l'analyse du philosophe plonge ses racines dans la réalité

1 Mais non pas, il est vrai, dans les mots « tragédie » ou « comédie », où il n'est question que de « chant » — lequel d'ailleurs n'intéresse guère plus Aristote.

2 À DONINI (2003) mettant l'accent sur la *phronésis*, on peut ajouter le numéro d'octobre 2003 des *Études philosophiques*, *La Poétique d'Aristote : Lectures morales et politiques de la tragédie*.

de son époque, met en lumière et conceptualise certaines tendances, perceptibles dès cette époque, mais encore inabouties, peut-être déjà en germe dans la théâtralisation de la récitation et favorisées encore par une prédominance du genre théâtral, dont Aristote prend acte dans sa théorie. Il paraît ainsi à propos, pour essayer de saisir les prodromes de l'émergence d'un « univers littéraire » propre, de se tourner vers le plus jeune et le plus « moderne » des Tragiques, celui qui allait être le préféré des Alexandrins, Euripide, et singulièrement vers sa production tardive, pour chercher en quoi elle peut préfigurer un nouveau rapport des auteurs à la littérature, pour cerner plus précisément le type d'intertextualité qu'il établit et qui rapproche ses pièces de ce que sera l'œuvre littéraire pour les Alexandrins, puis pour nous, qui, sous cet angle, par l'intermédiaire de Rome, sommes largement leurs héritiers : des « morceaux d'imaginaire » qui appartiennent d'abord à l'univers *littéraire*, et ne se définissent que secondairement, voire pas du tout, par rapport à la réalité du monde.

Sans doute, déjà le poète de l'*Odyssee* se réfère-t-il implicitement à l'*Iliade*, de même qu'Hésiode à son tour reprend « Homère », de même que se reprennent l'un l'autre tous les poètes de l'âge archaïque en un échange qui marque l'existence d'une sorte de « trésor littéraire » commun, au sens fondamental du terme, comme Athéna guide Télémaque et Ulysse au trésor d'Ithaque pour y prendre des armes. Thèmes et notions relèvent d'une *langue* commune permettant aux « maîtres de vérité » d'exprimer celle-ci, voire constituant, comme dans l'*Odyssee*, des armes que l'on retourne contre celui qui en a mal usé : « reprendre » ainsi c'est à la fois réutiliser les mots d'un prédécesseur et en corriger l'emploi et le sens. Ce jeu de « corrections » dans une poésie dominée par l'émulation entre les poètes, par le célèbre esprit agonistique grec dont le fictif « tournoi d'Homère et d'Hésiode » est emblématique, s'inscrit ainsi dans le mouvement même de l'évolution sociale et de la civilisation, auquel il donne son expression. Dans sa forme la plus simple, on peut songer aux rejets de la veine épique, comme celui de Stésichore, invitant sa Muse à « laisser au loin les guerres pour célébrer avec moi les mariages des Dieux, les festins des héros et les fêtes des bienheureux »¹, ou de Xénophane, qui repousse Titanomachies, Gigantomachies ou Centaouromachies, « invention des Anciens ». Plus subtilement, dans bien des cas, la reprise apparente d'un thème cache un message nouveau : aux exemples de Sémonide et Mimnerme recommandant chacun une attitude différente face à la fugacité de la jeunesse à partir de la comparaison des feuilles de l'*Iliade*, et de quelques autres références de l'*Odyssee*, déjà cités, une autre étude de D. Babut permet d'ajouter l'*Ode à Scopas* de Simonide, citée par Platon dans le *Protagoras*, où Socrate et le sophiste s'opposent sur son interprétation en un

1 Frg 12: Μοῦσα, σὸ μὲν πολέμου ἀποσιμένα μετ' ἐμεῦ || κλείουσα θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαΐτας καὶ θαλίαις μακάρων...

commentaire moins littéraire que moral et plus soucieux d'asseoir l'opinion de chacun sur l'autorité du poème que d'en déterminer le sens voulu par le poète, ou peut-être, selon une tradition qui ne cessera pas, considérant qu'il n'y a *qu'un sens*, le « vrai », le leur. L'interprète moderne, lui, est plus sensible au travail de refonte du poète, qui, évoquant la difficulté pour l'homme d'atteindre à l'*arété*, « ne se contente pas de retoucher tel ou tel détail de la parabole d'Hésiode [*scil.* sur le dur chemin de la vertu], il en modifie profondément la structure et la signification, au point qu'on serait tenté de parler d'une véritable transposition »¹.

La poésie apparaît alors comme le mode d'expression privilégié de la vérité du monde et de la société, dont elle épouse l'évolution et remodèle de loin en loin l'idéal, dont elle accompagne aussi la vie quotidienne et les grandes célébrations. Cette fonction, qui en fait en quelque sorte une des activités essentielles à la vie de la communauté humaine et l'y intègre étroitement, exclut *ipso facto*, me semble-t-il, ou du moins occulte la conception d'un objet littéraire qui soit à lui-même sa propre fin et appartienne à un monde « à part » — ce qui ne veut pas dire qu'un tel objet soit nécessairement gratuit et dépourvu de toute fonction, même si une telle interprétation peut être une des pentes de notre société moderne, où l'affirmation de la spécificité littéraire joue son rôle dans la « crise » d'un domaine, dont la fonction sociale, interprétée en termes d'« utilité », paraît sujette à caution. Cette « utilité » d'instrument de prestige pour les grands monarques hellénistiques, de ciment culturel pour les élites, n'est pas discutable dans l'Antiquité, mais elle n'exclut pas l'existence d'un univers proprement littéraire. Or cette sorte « d'autarcie » de l'œuvre et en même temps d'appartenance à un monde imaginaire que d'autres auteurs ont déjà habité me semble déjà poindre dans le théâtre de la fin du V^e siècle.

Sans doute, au théâtre aussi, l'auteur dit-il théoriquement une certaine vérité à la cité, voire la vérité du monde des hommes confronté à celui des dieux, mais précisément un des traits majeurs du dernier théâtre d'Euripide est l'effacement de ce poète « maître de vérité » devant l'opacité d'un monde de souffrances où les hommes se débattent sans que l'action divine vienne en rien éclairer. Sans doute, l'absence de l'auteur, interlocuteur de la Muse², elle-même garante de sa parole véridique, est-elle constitutive du genre théâtral, alors que Pindare s'exprime fièrement et s'égale à son commanditaire dans ses odes, mais, autant que le petit nombre d'œuvres conservées permette des affirmations, Eschyle ne se départit pas totalement de ce rôle de « maître de vérité » et charge son chœur de faire voir le divin à

1 BABUT (1975), p. 61.

2 Sur ce dialogue, CALAME (1986), ch. 1 « Poésie épique et lyrique : projection du *je* et de son discours oral dans l'instance divine », p. 31-54.

l'œuvre dans la tragédie¹. Aucune pièce ne met peut-être mieux en lumière cette fonction que les *Sept*, où, une fois qu'Étéocle, rejoint en quelque sorte par la malédiction, a cessé d'être le chef mâle et responsable au gouvernail de la cité en danger pour devenir le frère maudit et bientôt fratricide, le chœur parallèlement cesse de n'être qu'une troupe de femmes apeurées rabrouées par le roi pour se faire l'interprète de la théodécie eschyléenne.

Dans le parallèle, « canonique » depuis les *Grenouilles*, on touche là à la différence essentielle entre Eschyle et Euripide, la plus importante à coup sûr dans notre optique, qui n'est évidemment pas ignorée des critiques, mais qui est moins souvent mise en avant et surtout moins développée que, par exemple, la critique des signes de reconnaissance des *Choéphores* dans l'*Électre*, qui marquerait les progrès de la vraisemblance, ou encore la « modernisation » du procès d'Oreste dans la pièce homonyme. Je voudrais la développer quelque peu en m'appuyant sur les fines remarques que fait J.-M. Moret dans son étude de l'iconographie de la Sphinx² : après avoir souligné, dans la description de l'épisodes³ de Parthénopaios dans les *Sept* (543), l'utilisation d'un « langage doublement métaphorique, puisque la Sphinx ὀμόσιτος menace non plus la Thèbes d'Œdipe, mais celle des Épigones, et de façon indirecte — au travers du guerrier dont elle orne le bouclier », langage décrypté sans difficulté par Étéocle qui en comprend l'intention provocatrice, il lui oppose non seulement « le démontage systématique de l'emblématique eschyléenne dans les *Phéniciennes* »⁴, mais aussi la reprise de la métaphore et sa subversion dans l'*Électre* (470-72), où le casque d'Achille porte des Sphinx ciselées « emportant dans leurs griffes la proie de leur chant ». Quel que soit le modèle, littéraire ou figuré, sur lequel le spécialiste qu'est J.-M. Moret ne peut pas ne pas s'interroger, ce qui le frappe, c'est aussi l'abolition de « la correspondance subtile qu'Eschyle avait établie entre l'épisodes et le héros porteur du bouclier » et il poursuit : « sur le casque d'Achille, les Sphinx ravisseuses n'ont plus qu'une valeur ornementale. Le pas est déjà franchi qui, de la symbolique eschyléenne, conduira à l'ἔκφρασις alexandrine ». Amorce de l'esprit alexandrin peut-être, mais surtout éclipse du sens⁵, plus sensible encore si l'on relève que la description eschyléenne était au cœur de l'action, tandis que la pièce d'orfèvrerie d'Euripide est dans un *stasimon*, un autre des éléments « litigieux » de son théâtre, dont le rapport avec le sujet apparaît quelquefois si distendu que, au mépris de l'affirmation d'Aristote attribuant les premiers « interludes »

1 Physiquement même, la tradition semble évoquer la possibilité qu'Eschyle ait joué dans ses pièces.

2 MORET (1984) ; le passage cité figure au tome I, p. 4. Je remercie Annie-France Laurens de m'avoir signalé cette étude.

3 Emblème représenté sur le bouclier.

4 Déjà analysé par P. VIDAL-NAQUET, « Les boucliers des héros », *Archeologia e storia antica* I, 1979, p. 95-118.

5 L'étude de REINHARDT (1958) est restée inégalée sur ce point.

(ἐμβόλιμα)¹ à Agathon, on a voulu lui en donner la paternité. C'est aussi une des questions que l'étude d'*Hélène*, la pièce que j'ai retenue comme exemple, permet de poser et qui participe de la même « crise du sens » : le chœur n'a pas d'explication à fournir, ou du moins pas d'explication sûre, si l'on songe que les Grecques de l'*Hélène* suggèrent une faute de celle-ci contre la Mère des Dieux au second *stasimon*, faute ignorée de la tradition, mais, ce qui est plus grave, dont les plus de mille vers qui ont précédé n'ont pas donné la moindre idée ; c'est dire qu'il est face à la même opacité du monde que le vieillard, dénonçant l'incompétence des devins, ou encore Teucros et Ménélas refusant de reconnaître Hélène.

On retrouve ainsi chez un créateur un problème crucial aussi chez Aristote, mais abordé bien différemment : celui du *sens*. Là où le philosophe voit un besoin fondamental de l'esprit et le ferment d'unité de l'œuvre, le poète tragique inscrit ce besoin en creux dans un univers incapable de le satisfaire, ce qui est une autre manière d'en reconnaître l'impérieuse nécessité. Le poète n'est pas maître de vérité : y a-t-il seulement une vérité, autre que celle de la souffrance, de l'évidence du malheur ? Symbolique de cette faillite de toute théodicée semble le début des *Troyennes*, où sont visuellement superposés, sans se mêler aucunement, dieux et hommes, Athéna et Poséidon sur le *théologeion* s'entendant pour anéantir la flotte grecque après la fin de la pièce, Hécube abîmée dans sa douleur sur scène. Indifférence des dieux, si l'on veut continuer à les voir à travers le prisme anthropomorphique, incapacité humaine à saisir autre chose que des vicissitudes incompréhensibles ? Que la pièce finisse « bien » ou « mal », pièces heureuses à reconnaissance et à plan, dont fait partie *Hélène*, aux côtés d'*Ion* et d'*Iphigénie en Tauride*, pièce catastrophique comme les *Bacchantes*, ou encore pièces ambiguës comme *Oreste*, où le monde est à ce point dérégulé qu'on hésite à se prononcer, ou *Iphigénie en Aulis*, où la valeur du sacrifice a suscité chez les critiques des discussions à perte de vue, dans tous les cas, la lumière tend à se déplacer du « message », absent ou illisible, vers l'objet représenté, ou, autrement dit, l'inintelligibilité des événements devient élément même d'un univers *sui generis*. En outre, dans ce théâtre tardif, accentuant encore une originalité déjà sensible dans la facture même des œuvres, Euripide se plaît à choisir les versions les plus rares des grands mythes : *Électre* ou *Oreste* l'illustrent pour les Atrides, *Les Phéniciennes* pour les Labdacides, tous réunis sur scène dans un espace temporel que les *stasima* dilatent encore en remontant jusqu'aux temps primordiaux de la cité² ; *Hélène*, réécriture d'Homère à la double lumière de Stésichore et des sophistes, en constitue un exemple extrême, où, à travers le prisme des « Hélénes » indéfiniment dédoublées et réunifiées, à travers la création de personnages inconnus de la légende, Théonoé,

1 Poet. 18. 56 a 29-30.

2 Sur cette extension et les diverses formes qu'elle peut prendre, voir LANZA (1988).

lointaine descendante de l'Eidothée homérique, et plus encore son frère, sorte de Busiris amoureux¹ qui porte le nom d'un devin de l'*Odyssée*, se dessine un monde imaginaire qui tend à prendre son autonomie.

De cette autonomie, la comédie ancienne donnait peut-être déjà une idée et si j'ai choisi de ne pas l'intégrer dans l'analyse parce qu'il me semble que sa particularité même ne lui a pas fait jouer un grand rôle dans le processus qui m'intéresse², il vaut néanmoins la peine d'en dire quelque mots et d'évoquer le passage vers la *nea*, qui nous amènera à l'époque alexandrine et au second auteur que j'ai retenu, chez qui l'univers littéraire me semble désormais bien constitué, Théocrite. À n'en pas douter, pour un regard moderne, la *palaia* marque un certain triomphe de l'imagination, la démonstration éclatante du pouvoir de la poésie à créer un monde de fantaisie, et il faut noter que, quoi qu'en ait dit Aristote dans son livre perdu, il souligne dans la partie que nous conservons la particularité de la comédie qui fait que « les poètes construisent leur histoire à l'aide de faits vraisemblables, puis lui donnent pour supports des noms pris au hasard », tandis que « les tragiques s'en tiennent aux noms d'hommes réellement attestés »³. Si le recours à la vraisemblance tient compte de l'évolution de la comédie et ne s'applique guère à l'univers délirant de la comédie ancienne, l'invention *ex nihilo* des situations et des personnages que signale ce texte est essentielle. Ou, plus exactement, la comédie ancienne possède une aptitude stupéfiante à transfigurer tous les éléments de la réalité pour se créer son univers propre : actualité, hommes en vue, politiques ou intellectuels, vie quotidienne et aussi œuvres littéraires, tragédie parodiée avec prédilection, surtout dans sa version « euripidéenne », mais aussi cosmogonies orphiques dans les *Oiseaux* ou épisodes homériques, telle la fuite d'Ulysse sous le ventre du bélier dans les *Guêpes*. Sans doute Aristophane prétend-il dire son fait à la cité, ou, selon l'analyse de A. M. Bowie⁴, qui rapproche la distorsion de l'image renvoyée au public des vases et coupes du *symposion* associant hommes, satyres et Dionysos ou montrant Dionysos (ou un satyre) fixant le buveur avec des yeux énormes, l'auteur comique s'attache à offrir aux spectateurs l'image la plus capable de mettre en question les contraintes de la vie, de mettre à nu aussi les aspects plus « animaux » en nous, comme le font les satyres. D'autres définissent les mêmes fonctions en évoquant carnaval et

1 Association qui ne va pas de soi ! Faut-il rappeler qu'Hélène et Busiris seront aussi les personnages retenus par Isocrate pour ses éloges paradoxaux ?

2 Je me contente sur ce point de renvoyer à mon étude « Autour de la parabase des *Guêpes* d'Aristophane. Un exemple du jeu des métamorphoses comiques dans la comédie ancienne », *Cahiers du Gita* n° 14, 2001, 63-100.

3 *Poet.* 9. 51 b 12-16.

4 BOWIE (1993).

triomphe du principe de plaisir¹ ; mais l'essentiel dans la perspective adoptée ici, c'est que tout passe par *la création d'un monde particulier*, d'un monde où le jeu n'est pas exclu, où le dialogue avec le public a sa place : on est, pour simplifier les choses, à mi-chemin du littéraire et du sociologique ; l'univers de la comédie ancienne n'est pas que littérature, mais il en montre bien la puissance créatrice, et le « pôle ludique ».

Sa propre évolution, pour reprendre l'hypothèse de E. Segal² qui refuse l'idée d'une rupture entre comédie ancienne et comédie nouvelle et insiste sur un certain nombre d'éléments communs, qui demeurent, mais en se transformant, n'est peut-être pas le moindre de ses paradoxes, si l'on considère que la forme comique la plus fantaisiste, au sens fort du terme, c'est-à-dire la plus « poétique », a pour héritière une forme entièrement dominée par l'effort de reproduction du réel. Toute permanence n'est cependant pas exclue, même sur ce point : dans les deux cas, un monde particulier se constitue, mais au lieu d'être composite, invraisemblable, marqué par la folie dionysiaque, ce monde se veut désormais « vrai-semblable », semblable au « vrai », la comédie ayant peu à peu acquis une intrigue continue et abandonné le chœur déguisé, les métamorphoses fantaisistes, les adresses directes du poète aux spectateurs, tout ce qui faisait de la *palaia* un jeu conscient entre l'auteur et son public, pour se donner comme une sorte de double de la vie réelle, homogène et marqué par le naturel. Le monde théâtral s'est à la fois rapproché — l'action décrite est proche de la « vraie vie » — et éloigné — cette action se joue sur une scène qui, comme la nôtre, se présente comme une plate-forme surélevée et isolée³. Se réalise ainsi un mélange inextricable de vrai et de faux dans une représentation qui se donne comme représentation, mais représentation « réelle », ou « du réel »⁴.

Celle-ci était-elle arrivée à son plein épanouissement dans l'*Anthée* d'Agathon, exemple cité par Aristote des quelques pièces où « les faits et les noms sont également forgés

1 Voir CARRIÈRE (1979) ; la pertinence de la notion de « carnaval » a été à son tour discutée, mais dans un cadre plus sociologique que littéraire, sans incidence directe sur l'analyse ici proposée.

2 SEGAL (1996) invite à reconsidérer les relations de la *palaia* et de la *nea* et leur séparation radicale, en utilisant pour penser l'évolution de la comédie le modèle esquissé par Aristote dans la *Poétique* : il faudrait ressaisir dans son ensemble l'histoire d'un genre qui « ne cessa de connaître beaucoup de transformations que lorsqu'il eut atteint sa nature propre » (4. 49 a 13-15, à propos du genre poétique dans son ensemble).

3 Toute cette analyse s'inspire des remarques de SIRINELLI (1993), p. 38 *sqq.*, en part. p. 39 : « le spectateur entre dans l'univers de la fiction selon une logique qui est celle du vraisemblable. Tout est mis en œuvre pour l'y acclimater et l'y retenir. *Ce qui se déroule sur la scène se veut un double approximatif de la vie réelle. Finies les intrusions réciproques de la fiction dans le réel et de l'actualité dans la fiction* » (c'est moi qui souligne).

4 L'effort de Ménandre est ainsi salué et « gravé dans le marbre » par l'appréciation du savant Aristarque de Byzance (gardien des livres au II^e s.) : « Ô Ménandre, de la vie ou de toi, qui a imité l'autre ? ».

sans que le charme en soit moins grand »¹ ? Cette mention témoigne qu'il y a eu sur la scène tragique athénienne des pièces qui, comme les comédies, « inventaient » tout — et l'on notera que le verbe employé par Aristote est ποιεῖν, mais le naufrage des textes nous empêche de juger de la qualité de leur « univers ». La large conservation en revanche de Théocrite, jointe à « l'imitation » inspirée de Virgile, qui métamorphose à son tour le monde de la bucolique et se l'approprie, permet en revanche d'apprécier l'avènement définitif d'un monde poétique *sui generis* qui se présente souvent, chez le Sicilien, comme une « bulle poétique »², forme en soi intéressante parce qu'elle allie, en un mélange quasi emblématique de l'alexandrinisme, une qualité poétique — ou faut-il dire une essence poétique ? — originale et un procédé archaïque, celui de la composition circulaire. Le monde poétique est enchâssé dans un cadre, où les « poètes » eux-mêmes semblent s'enchâsser à leur tour, avec « Théocrite » d'abord qui présente la scène, voix narrative anonyme ou première personne affirmée, puis avec les bergers qui lui succèdent, en une perspective infinie où le lecteur se perd avec délices. Est-ce pour mieux se retrouver « ailleurs » ? Là aussi les critiques n'ont pu manquer de poser la question du *sens*, et il peut être tentant, et partiellement éclairant, de rapprocher ce monde protégé — le plus souvent, car c'est aussi le monde où meurt Daphnis —, ce monde en tout cas où même la mort est belle, où l'humour aussi a large droit de cité, de la recherche épicurienne de la quiétude, du *suave mari magno*, et plus largement, de l'autarcie du sage hellénistique dont l'épicurisme n'a pas l'exclusivité et que se propose aussi le stoïcisme.

Mais si l'on touche là à une des composantes de la « sensibilité » de l'époque, qui ne peut être sans influence sur un auteur, et un auteur de cour de surcroît, non un ermite en marge du monde, le risque est grand de conférer aux textes une valeur métaphysique que son auteur n'a certainement pas cherché à y mettre. C'est confondre Théocrite et Virgile : non seulement le « tempérament » du Sicilien, autant qu'on peut le deviner³, n'avait guère en commun avec la mélancolie du Mantouan, mais, en dépit des apparences, le climat dans lequel ils vivaient n'est pas si proche qu'il peut paraître de prime abord, et la tourmente des guerres civiles fut incomparablement plus douloureuse que les convulsions hellénistiques, qui

1 *Poet.* 9. 51 b 21-22 : ὁμοίως γὰρ ἐν τοῦτω (scil. τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεῖ) τὰ τε πράγματα καὶ τὰ ὄνοματα πεποιήται.

2 Je reprends l'expression à SIRINELLI (1993), p. 132 ; le passage consacré à Théocrite (p. 123-133) constitue en quelques pages la meilleure introduction, me semble-t-il, à l'esprit de sa poésie ; c'est elle en tout cas qui a guidé ma lecture de cet auteur.

3 Et la difficulté à le deviner est de soi significative.

sont aussi naissance de brillantes royautés et diffusion sans précédent de l'hellénisme¹. Dans ce qui est devenu héritage culturel et historique chaque auteur découpe désormais son propre territoire, et, en une sorte de « tapisserie »², se fait le (re)créateur d'un domaine particulier à l'intérieur de l'univers littéraire : du maître de vérité, on est passé, par la médiation du *poeta doctus* nourrissant sa sensibilité de « tous les livres du monde », au maître des mots et de l'imaginaire.

Chercher alors une signification métaphysique, c'est, d'une certaine manière, mettre en question l'idée que la poésie puisse être à elle-même sa propre fin, l'idée kantienne d'une sorte de « libre jeu des facultés » et de finalité sans fin, refus qui s'exprime aussi bien dans la dénonciation de cet art comme « artificiel » — comme si ce n'était pas le propre de toute œuvre de l'art que d'être « faite par l'art », « arti-ficielle ». Ce qu'a d'original l'art alexandrin, c'est d'unir les antonymes et de créer un « naturel artificiel », qui n'a d'existence que littéraire et suppose l'existence d'un domaine littéraire propre, mais cela ne signifie pas non plus qu'on en épouse la substance en se limitant à des études formelles sur la reformulation d'expressions homériques, la contamination, ou au contraire en y cherchant les modalités propres d'une universelle poétique de la réflexivité, qui serait constitutive de tout système de représentation linguistique — ce qu'est la littérature. Cette tentative a été faite en particulier pour les auteurs latins par A. Deremetz³, et peut-être en effet apporte-t-elle des éléments importants chez ces héritiers des Alexandrins⁴, mais son application à la littérature grecque antérieure peut laisser beaucoup plus sceptique, et la double affirmation que toute poésie antique est essentiellement poétologique, tout texte contenant un énoncé métatextuel sur lui-même, et que, par ailleurs, « le discours critique ne s'est jamais autonomisé au point de relever de ce

1 On pourra lire sur ce sujet l'utile mise au point de DUHOT (2003), ch. 1, « Le stoïcisme et son temps », p. 13 *sq.* : « On admet souvent que le succès du stoïcisme est dû aux troubles de l'époque qui l'a vu naître. Face aux angoisses du temps, les Grecs auraient trouvé un refuge dans une pensée qui leur donnait la force de rester indifférents au milieu des bouleversements du monde ... Tout cela n'est qu'une illusion rétrospective... Si les armées macédoniennes ont mis fin à l'âge des cités, elles ont aussi fait entrer tout le Moyen-Orient et l'Égypte dans la sphère de l'hellénisme. Le monde grec connaît donc une expansion culturelle que la conquête romaine ne remettra jamais en cause ... Le stoïcisme n'est donc pas une philosophie de consolation pour une époque décadente, mais la pensée majeure d'un hellénisme triomphant qui redessine le monde et crée un immense espace où sa culture, son art et sa pensée s'offrent comme modèle universel. » Peut-être est-ce alors cet élargissement, plus que les malheurs provoqués par une *tychè* imprévisible, qui rend nécessaire une réflexion sur la place de l'individu privé des repères civiques, et qui se situe désormais à l'intérieur du *cosmos*, « citoyen du monde » qui est aussi parcelle du *Logos* universel ».

2 J'emprunte l'image à HUNTER (1996) ; elle me semble plus heureuse que l'expression traditionnelle de *genus mixtum*.

3 DEREMETZ (1995) ; les considérations théoriques sont développées en particulier dans l'introduction et au chapitre 1.

4 Qui naturellement s'approprient et transforment l'héritage.

que nous appelons aujourd'hui, parfois abusivement littérature » paraît faire trop peu de cas de la théorie aristotélicienne comme de la pratique des auteurs. C'est pourquoi, sans méconnaître l'existence de ces théories modernes, et l'enrichissement qu'elles peuvent éventuellement apporter sur tel ou tel point, non seulement je ne les ai pas prises pour point de départ, mais l'examen des textes me paraît plutôt orienter vers une mise en garde contre l'emploi abusif des notions envahissantes d'intertextualité ou de métalittérature.

La réutilisation des auteurs est un *moyen* et l'intertextualité peut avoir des modalités infinies — j'ai essayé dans ces quelques pages de suggérer l'abîme qui sépare les « reprises » des poètes archaïques de la recreation alexandrine ; quant à la « métalittérature », elle n'est peut-être pas plus appropriée à nos textes que la métaphysique, et si elle n'est qu'une manière plus savante de désigner la réflexivité, le risque demeure de confondre indûment le jeu de miroirs des divers « poètes » d'un poème et l'intrication des modes d'énonciation et des voix poétiques avec une réflexion sur la création. Ainsi l'application de la notion de « méta-poétique » aboutit le plus souvent à la transformation de presque chaque *Idylle* en une sorte d'art poétique, comme si Théocrite n'avait jamais écrit que sur l'art d'écrire¹. Mais de même qu'il y a plusieurs modalités de l'intertextualité, de même la « conscience littéraire » prend des formes différentes², et il me semble qu'un auteur ancien, sauf à écrire la *Réponse aux Telchines* ou l'*Épître aux Pisons*, a pour visée lorsqu'il crée la *création*, entendue comme objet fini, et non l'exaltation de la création comme processus créateur : ce qu'on retrouverait, *mutatis mutandis*, dans la conception aristotélicienne de la *physis*³. Ce qui est essentiel, c'est la « nature » réalisée au terme du processus de formation, c'est à partir d'elle que l'on peut penser ce processus, comme le montre la *Poétique*, qui recompose une évolution de la poésie pour arriver au genre achevé qu'est la tragédie. L'exaltation du processus créateur comme matrice de l'œuvre est une tendance moderne et sa transposition dans l'Antiquité un probable anachronisme : en tout cas, pour rester dans les limites de cette étude, elle n'éclaire, je crois, pas plus l'originalité de Théocrite que celle d'Euripide, pour lequel la notion de

1 Cela correspond tout à fait au postulat posé par A. DEREMETZ pour toute la poésie antique, mais ne permet qu'une lecture très partielle, voire appauvrissante, de la création de Théocrite.

2 Dans le domaine critique, HALLIWELL (2000), p. 110, fait de même remarquer que le « contextualisme » interne, que nous reprochons à Platon de méconnaître, n'est pas une méthode universelle et qu'il y a différentes formes de contextualisation (tenant compte aussi du cadre culturel, des attentes sociales et éthiques, par exemple) : « *The tenets and practices of what we might call critical contextualism, which Plato has often been felt to be blind to, do not represent a timelessly obvious way of reading poetry, but need to be seen as the product of special and extremely sophisticated cultural expectations* ».

3 Et l'on sait que l'art imite la nature.

métathéâtre a aussi été utilisée. Si elle me semble très douteuse pour les *Bacchantes*¹, son application dans *l'Hélène*, pour ne m'en tenir là encore qu'aux œuvres ici étudiées, résulte d'une confusion entre exploitation de tous les prestiges du théâtre pour accentuer l'incertitude d'un univers humain où règne l'apparence et réflexion sur le théâtre en soi et l'univers théâtral.

Toutes ces recherches d'un « au-delà » du texte, métaphysique, métalittéraire, lors même que, dans ce dernier cas, elles prétendent clore l'œuvre sur elle-même en un système métaphorique parfait, risquent au contraire de dissoudre l'objet littéraire, d'en faire disparaître la spécificité. Dans le premier cas, la littérature reste soumise à l'expression d'une réalité supérieure, sur la condition humaine, sur le monde, sur Dieu ; dans le second cas, la spécificité de la littérature, devenue discours sur elle-même, menace la singularité de chaque œuvre, de chaque auteur. Or ce qui me paraît caractériser l'univers littéraire est au contraire une extraordinaire capacité de création et de diversité, qui impose au discours critique un effort constant pour confronter les « possibles » offerts par la littérature et leur exploitation par tel auteur. Le discours poétique de Théocrite et le discours critique sur Théocrite ont ainsi cet intérêt d'attirer l'attention sur les deux pôles entre lesquels peut, me semble-t-il, se déployer l'œuvre poétique : révélation métaphysique d'un poète inspiré ou libre jeu créateur d'un artiste des mots, pôles théoriques et isolés par l'analyse entre lesquels, dans la réalité, toutes les nuances sont possibles, car le poète inspiré est aussi maître des mots, et le jeu créateur n'est pas nécessairement marqueterie gratuite. Le domaine littéraire ouvre un large champ aux créateurs et les critiques alexandrins vont développer, entre autres, pour cerner le travail du créateur, la notion de fiction, *plasma*². Il faudrait alors regarder du côté de ce « genre introuvable » qu'est le roman antique, dont M. Fusillo³ a souligné la « polyphonie » dans laquelle la poésie, dramatique, élégiaque, lyrique, épigrammatique, joue son rôle, mais, en dépit de ces emprunts, on quitterait le domaine *stricto sensu* de la poésie, à laquelle j'ai volontairement limité une étude qui se veut avant tout invitation à relire les textes, à utiliser autrement les apports de la réflexion moderne sur le discours littéraire, non pas comme un instrument d'analyse, mais comme l'aboutissement, provisoire, de questions qui plongent leurs racines dans l'Antiquité, à s'interroger sur ce qui nous paraît désormais aller de soi, sur ce qui fait pour nous, héritiers des Grecs, pour notre culture occidentale, la spécificité du « littéraire ».

1 Pace Ch. SEGAL, qui consacre à ce sujet un des chapitres de son étude, par ailleurs précieuse, des *Bacchantes*, *Dionysiac poetics and Euripides' « Bacchae »*, Princeton, 1982.

2 Pour les scholies, voir MEIJERING (1987) ; pour une réflexion philosophique sur le concept, CASSIN (1986) et l'ouvrage entier où figure GILL (1993).

3 FUSILLO (1991) : le sous-titre italien *Polifonia ed Eros* était plus parlant que l'adaptation française.

Or le point de départ, de la question comme des réponses, se trouve en grande partie chez Aristote. Si l'on peut, comme cadre conceptuel large, poser que la littérature naît d'une activité spécifique de l'esprit et implique un travail particulier du sens et de l'imaginaire qui se crée son propre univers, il appartient à chacun de spécifier ce travail et cet univers. Ainsi Aristote insiste sur la cohérence de chaque œuvre, mais ce n'est là qu'une des innombrables réponses possibles. Car s'il n'y a qu'une question, qui n'est pas d'ailleurs pas donnée de toute éternité, mais implique la conscience d'un domaine particulier, doté d'une réalité qui, pour être autre que celle du monde matériel, n'en a pas moins sa consistance propre, les réponses sont aussi nombreuses que les critiques et les auteurs. Domaine de savoir et domaine de création, l'univers littéraire se diversifie à l'infini en autant d'univers particuliers qu'il y a d'esprits pour les concevoir : ce travail n'a d'autre ambition que d'ouvrir quelques pistes dans la réflexion sur la découverte intellectuelle de ce qui fait sa « ténébreuse et profonde unité », et, au-delà des théories, utiles, mais parfois réductrices, de rappeler la nécessité de rester attentifs aux infinies facettes de sa diversité, qui, au-delà de la perspective platonicienne, est une des manières privilégiées d'approcher l'essence du littéraire et de l'imaginaire.