

4^o R
4608
(4)

ANNIE BONNAFÉ

POÉSIE,
NATURE ET SACRÉ

II



COLLECTION DE LA MAISON DE L'ORIENT MEDITERRANEEN N° 17
SERIE LITTERAIRE ET PHILOSOPHIQUE : 4

LES MAISON DE POÉSIE ANCIENNES

(Planète I - C.N.R.S.)

1, rue Kautz, F 69007 Lyon

Publication dirigée par Marguerite Yon

Don de notre collection :

| | |
|-------------|-----|
| CMO 1.1.1 | 1 |
| CMO 1.1.2 | 2 |
| CMO 1.1.3 | 3 |
| CMO 1.1.4 | 4 |
| CMO 1.1.5 | 5 |
| CMO 1.1.6 | 6 |
| CMO 1.1.7 | 7 |
| CMO 1.1.8 | 8 |
| CMO 1.1.9 | 9 |
| CMO 1.1.10 | 10 |
| CMO 1.1.11 | 11 |
| CMO 1.1.12 | 12 |
| CMO 1.1.13 | 13 |
| CMO 1.1.14 | 14 |
| CMO 1.1.15 | 15 |
| CMO 1.1.16 | 16 |
| CMO 1.1.17 | 17 |
| CMO 1.1.18 | 18 |
| CMO 1.1.19 | 19 |
| CMO 1.1.20 | 20 |
| CMO 1.1.21 | 21 |
| CMO 1.1.22 | 22 |
| CMO 1.1.23 | 23 |
| CMO 1.1.24 | 24 |
| CMO 1.1.25 | 25 |
| CMO 1.1.26 | 26 |
| CMO 1.1.27 | 27 |
| CMO 1.1.28 | 28 |
| CMO 1.1.29 | 29 |
| CMO 1.1.30 | 30 |
| CMO 1.1.31 | 31 |
| CMO 1.1.32 | 32 |
| CMO 1.1.33 | 33 |
| CMO 1.1.34 | 34 |
| CMO 1.1.35 | 35 |
| CMO 1.1.36 | 36 |
| CMO 1.1.37 | 37 |
| CMO 1.1.38 | 38 |
| CMO 1.1.39 | 39 |
| CMO 1.1.40 | 40 |
| CMO 1.1.41 | 41 |
| CMO 1.1.42 | 42 |
| CMO 1.1.43 | 43 |
| CMO 1.1.44 | 44 |
| CMO 1.1.45 | 45 |
| CMO 1.1.46 | 46 |
| CMO 1.1.47 | 47 |
| CMO 1.1.48 | 48 |
| CMO 1.1.49 | 49 |
| CMO 1.1.50 | 50 |
| CMO 1.1.51 | 51 |
| CMO 1.1.52 | 52 |
| CMO 1.1.53 | 53 |
| CMO 1.1.54 | 54 |
| CMO 1.1.55 | 55 |
| CMO 1.1.56 | 56 |
| CMO 1.1.57 | 57 |
| CMO 1.1.58 | 58 |
| CMO 1.1.59 | 59 |
| CMO 1.1.60 | 60 |
| CMO 1.1.61 | 61 |
| CMO 1.1.62 | 62 |
| CMO 1.1.63 | 63 |
| CMO 1.1.64 | 64 |
| CMO 1.1.65 | 65 |
| CMO 1.1.66 | 66 |
| CMO 1.1.67 | 67 |
| CMO 1.1.68 | 68 |
| CMO 1.1.69 | 69 |
| CMO 1.1.70 | 70 |
| CMO 1.1.71 | 71 |
| CMO 1.1.72 | 72 |
| CMO 1.1.73 | 73 |
| CMO 1.1.74 | 74 |
| CMO 1.1.75 | 75 |
| CMO 1.1.76 | 76 |
| CMO 1.1.77 | 77 |
| CMO 1.1.78 | 78 |
| CMO 1.1.79 | 79 |
| CMO 1.1.80 | 80 |
| CMO 1.1.81 | 81 |
| CMO 1.1.82 | 82 |
| CMO 1.1.83 | 83 |
| CMO 1.1.84 | 84 |
| CMO 1.1.85 | 85 |
| CMO 1.1.86 | 86 |
| CMO 1.1.87 | 87 |
| CMO 1.1.88 | 88 |
| CMO 1.1.89 | 89 |
| CMO 1.1.90 | 90 |
| CMO 1.1.91 | 91 |
| CMO 1.1.92 | 92 |
| CMO 1.1.93 | 93 |
| CMO 1.1.94 | 94 |
| CMO 1.1.95 | 95 |
| CMO 1.1.96 | 96 |
| CMO 1.1.97 | 97 |
| CMO 1.1.98 | 98 |
| CMO 1.1.99 | 99 |
| CMO 1.1.100 | 100 |

POÉSIE, NATURE ET SACRÉ

II

4°R
14608
(4)

1 = 1984

GS MAISON DE L'ORIENT MEDITERRANEEN

(Université Lyon II - C.N.R.S.)

7, rue Raulin, F 69007 Lyon

Publications dirigées par Marguerite YON

Dans la même collection :

- CMO 1, Arch. 1 Marguerite YON, *Manuel de céramique chypriote, I, Problèmes historiques, vocabulaire, méthode*. Lyon, 1976.
- CMO 2, Litt. 1 Jacques CAZEAUX, *Critique du langage chez les prophètes d'Israël*. CNRS, Paris, 1976.
- CMO 3, Arch. 2 Olivier AURENCHÉ, *Dictionnaire illustré multilingue de l'architecture du Proche-Orient ancien*. Publication hors série de l'Institut français d'archéologie de Beyrouth. Lyon, 1977.
- CMO 4, Arch. 3 Jacques CAUVIN, *Les premiers villages de Syrie-Palestine du IX^e au VII^e millénaire avant J.-C.* Lyon, 1978.
- CMO 5, Arch. 4 Jacqueline KARAGEORGHIS, *La Grande Déesse de Chypre et son culte, à travers l'iconographie de l'époque néolithique au VI^e s. avant J.-C.* Lyon, 1977.
- CMO 6, Arch. 5 *La Thessalie, Actes de la Table Ronde, juillet 1975*, Lyon. Lyon, 1979.
- CMO 7, Ling. 1 Louis BASSET, *Les emplois périprastiques du verbe ΜΕΛΛΕΙΝ*. Lyon, 1979.
- CMO 8, Arch. 6 Georges ROUX, *L'amphictionie, Delphes et la reconstruction du temple d'Apollon au IV^e s. avant J.-C.* Lyon, 1979.
- CMO 9, Géo. 1 Paul SANLAVILLE éd., *Quaternaire et Préhistoire du Nahr el Kébir septentrional*. CNRS, Paris, 1979.
- CMO 10, Arch. 7 Marguerite YON, *Dictionnaire illustré multilingue de la céramique du Proche-Orient ancien*. Publication hors série de l'Institut français d'archéologie du Proche-Orient. Lyon, 1981.
- CMO 11, Arch. 8 Marie-José CHAVANE, *Vases de bronze du Musée de Chypre (IX^e-IV^e s. avant J.-C.)*. Lyon, 1982.
- CMO 12, Arch. 9 *Archéologie au Levant, Recueil à la mémoire de Roger Saidah*. Lyon, 1982.
- CMO 13, Litt. 2 Jacques CAZEAUX, *L'épée du Logos et le soleil de midi*. Lyon, 1983.
- CMO 14, Géo. 2 R. PASKOFF et P. SANLAVILLE, *Les côtes de la Tunisie. Variations du niveau marin depuis le Tyrrhénien*. Lyon, 1983.
- CMO 15, Litt. 3 Annie BONNAFÉ, *Poésie, nature et sacré, I, Homère, Hésiode et le sentiment grec de la nature*. Lyon, 1984.
- CMO 16, Epigr. 1 Jean POUILLOUX, *D'Archiloque à Plutarque : Littérature et réalité (choix d'articles)*. Lyon, 1986.
- CMO Hors série 1 *Dix ans d'archéologie lyonnaise en Orient*. Lyon, 1978.
- CMO Hors série 2 Annie CAUBET, *La religion à Chypre dans l'Antiquité*. Lyon, 1979.
- CMO Hors série 3 *Mission de Ras Shamra, Ras Shamra 1929-1979*. Lyon, 1979.

Les ouvrages de la « Collection Maison de l'Orient » sont en vente :
Maison de l'Orient - Publications, 7, rue Raulin, 69007 Lyon
et Diffusion de Boccard, 11, rue de Médecins, 75006 Paris

Les ouvrages édités par le CNRS (CMO 2 et 9)
sont diffusés exclusivement par les éditions du CNRS

ISBN 2-903264-09-0

© Maison de l'Orient Méditerranéen 1987

445 \$a COLLECTION DE LA MAISON DE L'ORIENT MEDITERRANEEN
N° 17

fb SERIE LITTERAIRE ET PHILOSOPHIQUE : 4

ISSN 0151-7015

820

37-38

POÉSIE, NATURE ET SACRÉ

II

L'AGE ARCHAÏQUE

PAR
ANNIE BONNAFÉ



INSTITUT F.-COURBY

Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres

MAISON DE L'ORIENT
7, rue Raulin, F 69007 Lyon

1987

01-14-04-1987-12852

POESIE, NATURE ET SACRE

II

L'AGE ARCHAÏQUE

ANNÉE BONNAIE



CHAPITRE PREMIER

L'AGE ARCHAÏQUE ET SES POÈTES : LIMITES DE L'ÉTUDE

A peine plus de deux siècles séparent l'époque d'Hésiode de celle de Pindare, mais de l'une à l'autre tout a changé. L'univers du premier, si l'on excepte un bref déplacement jusqu'à Chalcis, à quelques jours de voyage, s'arrête aux pentes de l'Hélicon. Il se limite à sa bourgade d'Ascra, où font encore loi les sentences des « rois mangeurs de présents ». Lorsque naît le second, les mouvements de colonisation successifs ont implanté les Grecs sur tout le pourtour de la Méditerranée et de la Mer Noire, et les cités-Etats, au travers des guerres et des luttes de factions, ont forgé peu à peu leur unité et leurs institutions. Le public de Pindare est à Rhodes, Cyrène ou Syracuse bien plus qu'à Thèbes même. Il n'a plus rien de commun avec celui d'Hésiode.

Les siècles pendant lesquels les cités cherchent péniblement leur équilibre¹ de régimes aristocratiques en tyrannies sont aussi ceux où, favorisé par la multiplication des échanges et la richesse retrouvée comme par les mouvements, volontaires ou non, de populations et d'individus, l'on voit se produire et se propager, d'Ionie en Grande-Grèce et de Grande-Grèce en Ionie, un bouillonnement d'idées et de créativité dans tous les domaines et, notamment, dans celui de l'art. La sculpture qui naît et s'épanouit à cette époque lui donne son nom² : c'est, dit-on, l'âge archaïque. Mais c'est aussi par excellence celui de la poésie.

Ridicules, craintes, colères, élans amoureux, mouvements de fierté ou de douleur, patriotisme ou esprit de parti, prises de position politiques ou méditations sur l'existence mortelle : sans se détourner pour autant du passé mythique et des dieux, les poètes racontent et chantent au présent le temps des hommes, leur présent, dans toute sa diversité. Acteurs, parfois victimes, témoins en tout cas et presque toujours témoins passionnés des événements qui secouent leurs patries — patrie d'origine ou patrie d'adoption —, ils expriment leurs émotions, leurs idées. Mais ce sont aussi, dans le péril ou, au contraire, dans la joie de la fête, celles du groupe humain dont ils se réclament et auquel ils s'adressent, petit cercle d'amis ou cité entière. Et leur poésie, au-delà de ce public immédiat, se propage d'autant mieux aux groupes analogues que, sans jamais oublier leur héritage commun, l'*Illiade*, ils créent ou perfectionnent des formes poétiques dans lesquelles la musique

tient, semble-t-il, presque toujours une place importante et souvent essentielle. La flûte accompagne les élégies de Tyrtée, Mimnerme ou Solon. Les épodes d'Archiloque, probablement, et à coup sûr les poèmes d'Alcée, Sappho ou Anacréon sont chansons et, parallèlement, les cités doriennes et aristocratiques, Sparte d'abord, avec Alcman, puis la Grande Grèce, avec Stésichore, voient se développer, dans le cadre des grandes fêtes religieuses, les genres du lyrisme choral, où chant et danse vont de pair. En outre si, de la vie de ces poètes, nous savons généralement fort peu de choses, nous en savons assez pour constater que la plupart d'entre eux ont été amenés à contribuer probablement eux-mêmes à la propagation de leurs poèmes par leurs déplacements personnels, contraints ou volontaires.

Au septième siècle, Archiloque de Paros participe activement à la colonisation de Thasos et se bat contre les Thraces sur le continent où sa nouvelle cité tente d'asseoir son influence. De manière analogue Sémonide, né à Samos, la quitte avec certains de ses compatriotes pour s'implanter à Amorgos. La tradition désigne Alcman comme originaire de Sardes, mais c'est à Sparte et pour les fêtes lacédémoniennes, notamment celles d'Artémis, qu'il compose ses parthénées. L'exil politique marque à l'entrée du sixième siècle la vie d'Alcée et même, semble-t-il, de Sappho, contrainte un temps à quitter Mytilène pour la Sicile. Le thème reparait, à une époque probablement postérieure, attaché au nom d'Hipponax d'Ephèse et dans les distiques élégiaques rassemblés sous le nom de Théognis de Mégare. A la fin du sixième siècle, les troubles de l'époque et l'attrait exercé sur les artistes par les riches cours des tyrans encore au pouvoir combinent leurs efforts pour accentuer encore cette mobilité des poètes archaïques et le fait que leur poésie, bien qu'elle ait le plus souvent sa source dans l'événement, est plus « panhellénique »³ que purement locale.

Anacréon, né à Téos, la quitte avec ses compatriotes pour fonder en Thrace la cité d'Abdère au moment où l'empire perse augmente sa pression sur les cités ioniennes. Comme Ibycos, venu, lui, de Rhégion en Grande Grèce, il est ensuite l'ornement de la cour de Polycrate de Samos. A la mort de ce dernier, il rejoint celle des Pisistratides à Athènes où se trouve alors Simonide de Céos. A-t-il gagné la Thessalie à l'assassinat d'Hipparque? Simonide, en tout cas, s'y réfugie un temps auprès des Aleuades et des Scopades, avant de redevenir, pendant les guerres médiques, une des principales figures d'Athènes et, au-delà, de la Grèce continentale. Il gagne ensuite les cours de Sicile avec son neveu Bacchylide — comme le fait, de son côté, Pindare le Thébain. Les grandes fêtes panhelléniques et, notamment, les Concours d'Olympie et de Delphes (plus encore que ceux de l'Isthme ou de Némée) ne contribuent pas peu à cette propagation constante de la poésie d'un bord à l'autre du monde grec. Les poètes en célèbrent les vainqueurs, au moment de leur triomphe, puis à leur retour dans leur cité natale, souvent lointaine.

Où fixer le moment où l'âge archaïque s'achève pour laisser place à une ère nouvelle? Pour les historiens, la naissance de la démocratie athénienne avec les réformes de Clisthène ou, quelques années plus tard, à l'entrée du cinquième siècle, la révolte des cités ioniennes contre la domination perse peuvent constituer des points de repère fermes et commodes. Dans le domaine poétique, les limites sont beaucoup plus floues et subjectives⁴. Il importe donc de préciser celles de cette étude.

Comme celle qui l'a précédée et qui portait sur les épopées homériques et les deux principaux poèmes attribués à Hésiode, elle est centrée sur un aspect particulier et le plus souvent très secondaire de la poésie grecque : ce qu'elle nous permet de connaître des rapports des poètes (et, au-delà de leur personne, des rapports de leur public) non point avec leurs semblables, mais avec les éléments, les composantes du paysage, la végétation et les animaux, leurs sentiments religieux n'étant eux-mêmes pris en compte que dans la mesure où ils ont un lien avec les thèmes précédents. Elle se fonde aussi bien sur l'utilisation littéraire⁵ qu'ils font de ces thèmes — et en particulier sur l'utilisation des images correspondantes — que sur le contenu de ces images elles-mêmes et sur les passages de leurs poèmes qui relèvent ou semblent relever de la description au premier degré⁶. Elle ne prétend donc porter de jugement ni sur l'ensemble de leur œuvre, dont l'intérêt principal n'est généralement pas lié au sujet traité ici, ni sur l'ensemble de la poésie grecque archaïque, puisque ceux des poètes dont les fragments conservés n'abordent jamais ces thèmes se trouvent par là-même exclus de l'enquête menée. C'est par exemple le cas de Callinos. Les grands hymnes homériques dont il est communément admis qu'ils sont antérieurs au cinquième siècle⁷ — hymnes à Déméter, à Apollon, à Aphrodite, à Hermès et à Dionysos — ont été en revanche inclus dans l'étude. Il en est allé de même pour l'ensemble du *corpus* assez hétérogène rassemblé sous le nom de Théognis. Parmi les poètes du cinquième siècle enfin, on a choisi de prendre en compte, outre Simonide de Céos, qui relève tout autant du siècle précédent, Pindare et Bacchylide, mais d'exclure leur contemporain Eschyle, pourtant mort avant eux⁸. Le nom de ce dernier est en effet lié à l'Athènes démocratique et un esprit le plus souvent nouveau s'exprime dans ses tragédies. La renommée des premiers est au contraire essentiellement assise sur leurs odes triomphales, c'est-à-dire sur celles de leurs œuvres qui s'adressent à un public très semblable à celui de l'ensemble des poètes des siècles précédents : celui des familles et des cités aristocratiques. Malgré l'époque à laquelle ils vivent, ils paraissent de ce fait exprimer l'esprit de l'âge archaïque plus que le renouveler.

A l'exception de ces épinicies, nous n'avons de leur poésie, comme de celle de tous les poètes qui les ont précédés dans le temps, qu'une connaissance très limitée et probablement, pour cette raison même, — assez trompeuse — sitôt, du moins, que l'on entreprend, comme ici, à partir de leurs œuvres, l'étude de thèmes particuliers. Le nombre relativement faible de vers conservés comparé à ce que nous pouvons raisonnablement conjecturer de l'étendue des poèmes ou des recueils dont ils faisaient partie interdit même de voir dans la fréquence de ces thèmes à l'intérieur des fragments connus d'un auteur un argument péremptoire en faveur de leur fréquence probable à l'intérieur de son œuvre réelle. A plus forte raison ce caractère aléatoire de la transmission des textes, joint aux incertitudes de la chronologie relative des poètes, prive-t-il de bases fermes toute étude qui se voudrait, à l'intérieur de cette période, évolutive ou même, simplement, comparative. Ce qui fait figure d'innovation — de vue, d'image ou de description originale — peut ne paraître tel qu'en raison de la disparition fortuite de développement poétiques antérieurs — dont le fragment connu est peut-être, en fait, une variante — et les seuls repères fixes en matière d'imitation restent les textes homériques ou hésiodiques.

Le classement par genres poétiques n'a pas été davantage retenu, même sous sa forme la moins stricte qui aurait pu regrouper, d'une part, la poésie iambique et élégiaque et distinguer, de l'autre, la poésie mélique, purement chantée et adressée à un public limité, du lyrisme choral, où la danse se joint au chant et qui s'adresse toujours à l'ensemble d'une collectivité. A l'intérieur des deux groupes — et même d'un groupe à l'autre — les différences tendent à s'estomper⁹ sitôt que l'on s'intéresse non plus à l'occasion ou à l'aspect proprement musical des poèmes (aux mètres et aux types particuliers de composition poétique qui leur sont liés) mais aux sujets traités et même à la tonalité dans laquelle ils sont, chaque fois, abordés¹⁰. Les mêmes images ou les mêmes thèmes, le même ton, parfois, se retrouvent dans des genres et chez des poètes différents. Un même auteur, inversement, s'adonne souvent à plusieurs genres ou, dans un genre unique, montre des tons fort divers. On a donc préféré ici, à défaut d'un impossible classement chronologique par auteurs, un classement par thèmes, mené indépendamment du classement par genres.

Aux premières difficultés liées, dans ce type d'étude, au caractère aléatoire de notre connaissance des œuvres poétiques de l'époque archaïque, s'ajoutent celles qui découlent immédiatement des conditions dans lesquelles les textes connus nous ont été transmis.

Quand ils l'ont été sous forme de citations, nous connaissons généralement le nom de l'auteur auquel il faut les attribuer — bien que le phénomène de l'iotacisme rende parfois sujette à discussion l'attribution de tels ou tels vers à Sémonide plutôt qu'à Simonide. Mais leurs dimensions sont alors le plus souvent si réduites qu'il est parfois difficile d'apprécier en fonction de leur texte même l'utilisation littéraire qui y était faite par le poète du thème qu'on entend étudier — et celle-ci ne se confond pas nécessairement avec l'utilisation que l'auteur ultérieur fait de la citation dans le contexte de son œuvre personnelle. Quand il s'agit au contraire de poèmes retrouvés à une époque récente, notamment grâce au déchiffrement des papyrus littéraires, l'attribution est parfois encore sujette à controverses, de même que la lecture du texte, généralement mutilé. Sur ces deux points, on a tâché ici de s'en tenir aux opinions les plus communément partagées. On s'en est tenu aux attributions les plus généralement admises des fragments étudiés, notamment en ce qui concerne Sémonide ou Simonide, Anacréon ou Hipponax et certains vers de Solon ou Théognis. On a délibérément évité de tirer argument des fragments trop brefs ou dans un état de mutilation tel que, dans l'établissement du texte, la part de reconstitution paraissait au moins aussi importante que celle de la transcription. Quand toutefois on l'a fait, parce que les conjectures semblaient étayées par des rapprochements plausibles avec d'autres fragments mieux connus, on a précisé en note le nom de l'auteur de la reconstitution suivie pour la traduction du passage.

NOTES DU CHAPITRE PREMIER

1. Sur les événements de cette période considérés cités par cités, voir L.H. JEFFERY, *Archaic Greece...*

2. M.I. FINLEY, *Early Greece...*, p. 89: « By convention, the next period, 800-500 B.C. in round numbers, is known as archaic, a word taken from the history of art and, more narrowly, of sculpture ».

3. M.I. FINLEY, *ibid.*, p. 140: « Archaic poetry was truly panhellenic and the poets themselves originated not only on the mainland of Greece and the Aegean islands, but also in Asia Minor and the newer centers of the West ».

4. G.M. KIRKWOOD, *Early Greek Monody...*, p. 6: « The transitions are not neatly marked off and the line between archaic and classical must be drawn at a different point of time for each of the arts ».

5. Cf. J.H. FINLEY Jr., *Pindar and Aeschylus*, p. 9: « The most casual image in speech or writing tells something about the observer's attitude as well as about the observed ».

6. Cf. *PNSI* pp. 7-8, 10, 13-14.

7. Cf. e.g. A. LESKY pp. 84-88 et R. JANKO, *passim*.

8. Cf. e.g. J.H. FINLEY Jr., *Pindar and Aeschylus*, p. 181 (« These ideas of conflict and of time divide Aeschylus from Pindar, marking him as the spokesman of a new society which accepted revolutionary change ») et M.I. FINLEY, *Early Greece...*, p. 136 s. (« The greatest literary formulation and also the latest to retain so much archaic traditionalism will be found in the poems of Pindar who died about 438 B.C. At a time when Athens was in the full bloom of its democratic culture, Pindar was still celebrating the victors at the Games... Pindar's values were largely those of the archaic aristocracy with whom the *agôn* was intimately associated »).

9. Cf. e.g. : A propos de la poésie élégiaque, iambique et mélique, M.-L. WEST, *SEI* p. 18, *passim* (« More or less any theme that can be treated in poetry at all can be treated in elegiacs. On the other hand, there is scarcely any theme that is restricted to elegiacs... Virtually every type of subject can be matched from melic or iambic poetry... Elegy is actually a variety of melic poetry ») ; à propos de la poésie mélique ou monodique et de la poésie chorale, W. MULLEN, *Choreia...*, p. 18 (« In many cases, there is nothing in the meter or diction of an extant fragment to show whether it was in fact only sung or whether it might be from a work in which the poet as lyrist also led a chorus ») ou C.H. BOWRA, *GLP*, p. 6 (« The difference between choral song and monody is not absolute and there is a certain overlap between them... »).

10. Sur « l'occasion » des poèmes du lyrisme choral, c'est-à-dire à la fois les circonstances pour lesquelles ils sont composés et la manière dont ils sont représentés publiquement, voir C. CALAME, *Les chœurs de jeunes filles...*, en ce qui concerne les parthénées d'Alcman et, de manière plus générale, le lyrisme choral dans les fêtes religieuses, et W. MULLEN, *Choreia...*, en ce qui concerne les odes triomphales et Pindare.

NOTES TO CHAPTER 1000
The following notes are intended to explain the provisions of the Act and to indicate the effect of the provisions of the Act in relation to the provisions of the Act.

1. The Act is intended to provide a framework for the regulation of the activities of the parties to the Act. The Act is intended to provide a framework for the regulation of the activities of the parties to the Act.

2. The Act is intended to provide a framework for the regulation of the activities of the parties to the Act. The Act is intended to provide a framework for the regulation of the activities of the parties to the Act.

3. The Act is intended to provide a framework for the regulation of the activities of the parties to the Act. The Act is intended to provide a framework for the regulation of the activities of the parties to the Act.

4. The Act is intended to provide a framework for the regulation of the activities of the parties to the Act. The Act is intended to provide a framework for the regulation of the activities of the parties to the Act.

5. The Act is intended to provide a framework for the regulation of the activities of the parties to the Act. The Act is intended to provide a framework for the regulation of the activities of the parties to the Act.

6. The Act is intended to provide a framework for the regulation of the activities of the parties to the Act. The Act is intended to provide a framework for the regulation of the activities of the parties to the Act.

7. The Act is intended to provide a framework for the regulation of the activities of the parties to the Act. The Act is intended to provide a framework for the regulation of the activities of the parties to the Act.

8. The Act is intended to provide a framework for the regulation of the activities of the parties to the Act. The Act is intended to provide a framework for the regulation of the activities of the parties to the Act.

CHAPITRE II

PARENTÉ DE L'HOMME ET DE L'ANIMAL

Pour l'auteur de l'*Illiade*, l'homme, animal parmi les animaux, n'occupe qu'une place moyenne dans la hiérarchie de l'ensemble des êtres vivants, à mi-chemin entre les forts, objets de son admiration, et les faibles, qu'il méprise. L'observation du monde des bêtes permet de mieux comprendre, par analogie, celui des hommes. Entre les rapports humains et ceux que les bêtes ont entre elles, les analogies sont essentielles et les différences minimales et contingentes. Les uns et les autres sont régis par la loi du plus fort, le phénomène humain n'a rien de spécifique et l'animal, de son côté, est jugé en fonction des critères qui sont ceux de la société humaine.

Telle semble être aussi la vision du monde qui s'exprime au travers de la plupart des œuvres poétiques de l'âge archaïque. On ne trouve plus ici, entre le monde des hommes et celui des bêtes, ces contrastes soulignés par l'utilisation des images animales dans l'*Odyssée*. On n'y trouve pas davantage d'écho aux affirmations d'Hésiode convaincu que Zeus, en donnant aux humains la justice, a réservé aux seuls animaux la loi des rapports de force. L'influence prépondérante de l'*Illiade*, modèle et point de référence universel, semble avoir balayé toute trace de l'évolution qui s'amorçait dans les *Travaux et les Jours*. Nouvelles ou traditionnelles, les images animales se fondent toutes sur la reconnaissance d'une analogie, plutôt que d'une opposition, entre l'humain et l'animal.

I. — DIFFERENTS TYPES D'IMAGES ANIMALES

Entre l'un et l'autre, l'analogie peut être fugitive. Une attitude, un mouvement particuliers font soudain surgir, dans l'esprit de qui les surprend, une comparaison qui les précise et les fixe à jamais, pour l'imagination, dans leur singularité du moment. La forme reste parfois celle de la comparaison homérique et l'animal pris comme référence pour décrire l'attitude humaine peut appartenir déjà au bestiaire épique; mais dans ce cas il apparaît alors comme dégagé des implications symboliques dont l'épopée

l'a chargé : utilisé, non pas pour sa qualité d'animal « fort » ou « faible », mais pour sa seule apparence physique.

Dans l'*Hymne homérique à Déméter*, lorsque les filles de Céléé courent annoncer à la déesse que leurs parents sont prêts à l'accueillir, l'image qui s'applique à elles est purement descriptive. Elle se borne à imposer à l'imagination la vision de leur démarche bondissante et joyeuse :

*Comme des biches ou des génisses, à la saison printanière, font des sauts dans un pré, le cœur repu d'herbage, ainsi, retenant les plis de leurs robes charmantes, elles bondirent sur le chemin creux et leurs cheveux, sur leurs épaules, bondissaient eux aussi, semblables à la fleur de safran*¹.

Lorsque Bacchylide, bien plus tard, reprend l'image pour évoquer l'agilité de la jeune fille qui dansera en l'honneur de Pythéas d'Égine,

*à pas pressés, comme une jeune biche sans chagrin qui, sur les collines fleuries, légère, bondit*².

elle s'est chargée entre temps de nouvelles significations symboliques³, mais sa fonction demeure essentiellement la même. Elle donne à voir la grâce commune de la jeune fille et du jeune animal.

C'est surtout, toutefois, la poésie satirique qui fait usage de ce type d'images-croquis, en les abrégeant pour les rendre plus percutantes. Sémonide caricature ainsi la démarche affectée de tel qui

*en marchant se déhanche comme un cheval qui arque l'encolure*⁴.

Hipponax maudissant un de ses ennemis rêve de le voir, naufragé en terre thrace,

*claquer des dents, comme un chien gisant à plat de gueule, sans forces, à la pointe des brisants*⁵.

Archiloque est passé maître dans ce type de comparaisons en coup de poing, du moins, semble-t-il, dans ses descriptions débridées de scènes pornographiques. Dans le fragment 43 l'animal lui sert seulement de point de référence lui permettant d'outrer un détail. L'obscénité de l'âne en rut,

*un âne de Priène, un étalon qui s'est gavé de raisins*⁶,

renforce celle de l'homme dont le poète s'apprête à évoquer les prouesses sexuelles — à moins qu'il ait préféré le montrer frustré dans son désir. Dans deux autres fragments conservés, au contraire, l'utilisation de l'image est plus subtile et rappelle celle d'Hipponax modifiant, par la mention préalable du chien crevé, le ton de l'expression qui, dans l'*Illiade*, décrit une des manières de tomber du guerrier mourant : à plat ventre, littéralement « sur la face »⁷, plutôt que « sur le dos ». L'impact de la comparaison repose à la fois sur un effet de contraste dû au vocabulaire utilisé et sur sa valeur de croquis précis de la vie animale.

Telle femme « se terre » — et le verbe employé pourrait suggérer qu'elle se terre de peur. — C'est là l'emploi traditionnel de la formule, surtout quand elle est associée à l'image de l'oiseau, et on la retrouve par exemple dans un fragment de la poésie éolienne dont on ne sait s'il faut l'attribuer à Alcée ou à Sappho :

*Ils/elles se terraient comme des oiseaux à l'apparition soudaine de l'aigle rapide*⁸.

Mais cette femme-ci « se terre... comme une perdrix »⁹ et l'image de l'oiseau piété le bec à terre évoque dès lors une scène bien différente où la posture de la femme met en valeur sa croupe levée. Le fragment 41 produit un effet de chute analogue, avec sa mention du kérylos mythique (un des alcyons célébrés par le lyrisme choral) montré, sur un rocher décrit à l'aide d'une épithète homérique, dans l'attitude familière de l'oiseau de mer qui, d'un mouvement à la fois souple et rapide, bat des ailes pour se les sécher ou simplement se dégourdir, avant de les replier brusquement. L'image, appliquée à une femme, est d'une verdeur d'autant plus grande qu'elle feint de déguiser les réalités évoquées au moment même où l'analogie qu'elle relève entraîne en fait un réalisme plus poussé de la description :

Emportée par la houle du plaisir, corneille de mer..., comme un kérylos sur un roc en saillie, elle battait des ailes.

Dans ce contexte l'expression homérique du « roc saillant » prend elle aussi des résonances nouvelles¹⁰.

Ces jeux de mots et expressions à double sens se multiplient, aux dépens des qualités proprement descriptives de l'image, chez les poètes postérieurs à Archiloque. Aux termes crus devant lesquels celui-ci est loin de reculer se substitue le plus souvent l'équivoque grivoise. Ainsi Théognis fait-il écho au fragment 43 d'Archiloque, mais en supprimant toute précision de détail :

*Si tu fixais, Académos, comme épreuve, de chanter un hymne gracieux avec, pour enjeu, au milieu de l'arène, un bel enfant avec sa fleur, et si c'était à toi et à moi de rivaliser d'habileté l'un avec l'autre, tu saurais bientôt à quel point sur les ânes les mulets ont le dessus*¹¹.

La pointe finale vise de toute évidence à établir la supériorité du poète sur son adversaire dans les deux domaines de l'improvisation poétique et de la performance sexuelle. Mais ce qui était chez Archiloque description est ici devenu purement allusif.

Anacréon se montre lui aussi (mais dans un esprit différent) un maître dans ce genre. Il n'utilise, dans les fragments conservés, aucune image animale originale, mais chaque emploi qu'il fait d'une image traditionnelle lui confère une légèreté nouvelle : celle du badinage amoureux, mi-plaisant, mi-sincère dans la recherche de l'expression et le raffinement de la pensée. Il reprend ainsi la comparaison homérique du faon délaissé par sa mère, mais dans une tout autre tonalité. Les comparaisons de l'*Iliade* montrent surtout l'impuissance du faon, la terreur de la biche incapable de le protéger ; elles visent à susciter la pitié. Chez Anacréon le ton est celui de la moquerie tendre. L'image souligne la timidité gauche et la crainte excessive d'un personnage de nature indéterminée — probablement un jeune adolescent — qu'il faut traiter

*...avec douceur, comme un faon nouveau-né encore à la mamelle qui, dans la forêt, distancé, loin de sa mère cornue, s'affole*¹².

Bien que le texte de la fin de l'épode de Cologne soit très mutilé, les fragments de vers sont suffisamment lisibles pour qu'on puisse y déceler l'apparition de la même image appliquée à la jeune fille que le personnage mis en scène par Archiloque, ou Archiloque lui-même, couche sur l'herbe pour conclure la scène de séduction¹³. Le contexte de l'image d'Anacréon a

toutes chances d'être du même ordre. A la satire proprement dite se substituent le compliment — mêlé de quelque raillerie — et l'émotion amoureuse : la comparaison suggère en même temps, de manière détournée, la grâce et la jeunesse de l'enfant confronté au désir de l'adulte.

Il suffit de la rapprocher de l'image des biches utilisée par l'*Hymne de Déméter* ou par Bacchylide pour constater à quel point elle s'en distingue. Elle n'a pas de valeur véritablement descriptive¹⁴ et ne trouve son plein impact que par rapport au modèle homérique : dans la mesure où devient perceptible l'effet de décalage voulu entre l'utilisation première de ce type d'images — dans des contextes guerriers où le faible meurt, devenu la proie du fort — et celle qu'en fait Anacréon. Elle ne se fonde pas sur une vision personnelle de l'animal pris pour point de référence. Même s'il l'utilise à d'autres fins que son modèle épique, Anacréon partage la conception traditionnelle des réactions du faon telle que l'ont fixée les emplois homériques de la comparaison. C'est à elle qu'il se réfère plutôt qu'à l'aspect physique ou aux attitudes d'un faon réellement observé ou imaginé. Ce que l'enfant auquel il s'adresse et le faon auquel il le compare ont en commun, c'est d'abord et surtout une commune manière d'être, un même *ethos*, entraînant des comportements similaires.

II. — L'HERITAGE DU PASSÉ : UN BESTIAIRE SYMBOLIQUE

Si l'on excepte, d'ailleurs, les images étudiées plus haut et le cas particulier des oiseaux¹⁵, ce sont là des constatations d'ordre général, valables pour tous les poètes de l'époque archaïque quels que soient les sujets qu'ils traitent et les genres dans lesquels ils composent. Seuls les intéressent, chez les bêtes, leur « nature » ou leur « caractère » — et, de cette nature ou de ce caractère, ils ont une vision stéréotypée : celle qu'ont fixée d'une part l'*Illiade* et, de l'autre, la tradition populaire.

Bien que fondées elles-mêmes sur l'observation, les comparaisons homériques, avec leurs développements attendus, ont imposé par la répétition une vue du monde animal qui désormais se suffit à elle-même et ne se renouvelle plus, si ce n'est qu'elle est complétée par les emprunts aux fables et aux proverbes. Des unes aux autres nulle contradiction. L'imagerie populaire véhicule elle aussi une vision simpliste et toute faite du comportement et du caractère des animaux. Le singe incarne la laideur et, comme le renard, la malice et la ruse, la belette la malfaisance et la luxure, le porc ou la truie la saleté et la grossièreté. L'âne ou l'ânesse, avec leur endurance à la peine, leur gloutonnerie et leurs appétits sexuels démesurés, s'opposent au cheval fringant ou à la jument, images de grâce fière et un peu vaine. L'abeille travailleuse est toujours, comme chez Hésiode, le modèle de toutes les vertus. Les deux bestiaires coexistent sans heurts aussi bien dans la poésie iambique ou élégiaque que dans les chansons à boire ou dans le lyrisme

- 136 : II 41
 154 : II 117 n. 23
 195 : II 42

SÉMONIDE D'AMORGOS

- 29 D : II 51
*IEG*² 1. 1-5 : II 18
 5 : II 19
 7. 1-2 : II 23
 3-6 : II 24
 7 : II 23
 13-20 : II 24
 27-42 : II 81
 57 : II 23
 65-70 : II 25
 71-83 : II 24
 14 : II 15
 15 : II 19
 18 : II 12

SIMONIDE DE CÉOS

- PMG* 507 : II 30 n. 25, 138 n. 47
 515 : II 138 n. 44
 516 : II 138 n. 44
 521 : II 30 n. 25
 535 : II 144
 543 : II 106
 567 : II 114
 581 : II 57
 586 : II 40
 593 : II 39
 597 : II 41
 600 : II 120, 136 n. 11

SOLON

- IEG*² 9 : II 46, 101
 12 : II 84
 13. 16-28 : II 48
 43-48 : II 132

STÉSICHORE

- PMG* 184. 2 : II 120
 187 : II 109
 211 : II 40

THÉOGNIS

- IEG*¹ 8-10 : II 125
 53-7 : II 21
 113-4 : II 98 n. 21
 183-6, 191-2 : II 22
 215-18 : II 19
 237-9, 243-5 : II 37
 252 : II 64 n. 36
 257-60 : II 27
 293-4 : II 19
 345-8 : II 23
 371-2 : II 28
 457-60 : II 97 n. 6
 537-8 : II 62 n. 12
 575-6 : II 98 n. 21
 671-80 : II 84, 102
 783-88 : II 132
 847-9 : II 22
 855-6 : II 85
 939 : II 43 n. 2
 949-51, 954 : II 15
 993-6 : II 13
 1023-4 : II 22
 1097-1100 : II 36
 1198-1201 : II 132
 1249-52 : II 27
 1267-70 : II 27
 1275-8 : II 62 n. 15
 1357-8 : II 28
 1361-2 : II 98 n. 21

TYRTÉE

- IEG*² 6 : II 21
 12. 22 : II 83
 13 : II 15

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

| | |
|---|---|
| L'AGE ARCHAÏQUE ET SES POÈTES. LIMITES DE L'ÉTUDE | 5 |
|---|---|

CHAPITRE II

| | |
|---|----|
| PARENTÉ DE L'HOMME ET DE L'ANIMAL | 11 |
| I. DIFFÉRENTS TYPES D'IMAGES ANIMALES | 11 |
| II. L'HÉRITAGE DU PASSÉ : UN HÉRITAGE SYMBOLIQUE | 14 |
| III. LA PARENTÉ DE L'HOMME ET DE L'ANIMAL : UN THÈME PHILOSOPHIQUE ET MORAL | 18 |
| IV. UTILISATIONS POLITIQUES : DU LANGAGE DE LA MESURE A CELUI DE L'HYBRIS | 20 |
| V. NATURE ANIMALE ET NATURE FÉMININE | 23 |
| VI. LE JOUG AMOUREUX | 25 |

CHAPITRE III

| | |
|--|----|
| UNE PARENTÉ PARTICULIÈRE : LE POÈTE ET L'OISEAU | 33 |
| I. CHANT HUMAIN ET CHANT ANIMAL | 33 |
| II. CHASSE AMOUREUSE ET FUITE AILÉE | 35 |
| III. LES AILES DE LA POÉSIE : VOL DE L'AIGLE ET VOL DE L'ABEILLE | 36 |
| IV. ADRESSES AUX OISEAUX ET COMPLEXE D'ICARE | 40 |

CHAPITRE IV

| | |
|--|----|
| LES RYTHMES NATURELS ET LEURS ENSEIGNEMENTS | 45 |
| I. LES PHÉNOMÈNES MÉTÉOROLOGIQUES ET LEURS ENSEIGNEMENTS | 45 |
| II. VIE VÉGÉTALE ET VIE HUMAINE | 49 |
| III. IMAGES VÉGÉTALES ET POÉSIE AMOUREUSE | 52 |
| IV. PRÉCARITÉ DE TOUTES CHOSES HUMAINES | 56 |
| V. LES REFUS DE PINDARE | 57 |

