

P 20 1
Homère

Brial

Bibliothèque Maison de l'Orient



134049

L'ILIADÉ D'HOMÈRE

SES ORIGINES

Il faut n'avoir jamais eu à mettre en ordre le plus mince ensemble de pièces pour croire qu'une commission de savants, au temps de Pisistrate, aurait su combiner une suite de seize mille vers au moyen de morceaux recueillis de côté et d'autre — sorte de jeu de patience dont aucune Académie moderne, fût-ce l'Académie des Inscriptions, ou celle de Berlin ou de Rome, ne se sentirait capable.

Ceux qui ont émis cette idée se sont laissé tromper par un souvenir inopportun des temps modernes. Nous avons vu des amateurs aller de province en province, de hameau en hameau, pour colliger les productions de la muse populaire. C'est le goût de la science, ou la recherche des origines nationales, ou l'amour romantique des créations populaires qui les poussait. Mais quelle apparence qu'aucune de ces choses ait agi sur les hommes du VIII^e ou du VII^e siècle? Et, pour le dire tout de suite, qu'ont recueilli ces patriotes et ces savants? Ils ont recueilli de courtes chansons, répondant aux impulsions primitives de la nature humaine, presque toujours les mêmes par le sujet, quoique différentes par le ton, le rythme et le dialecte. On en peut prendre une idée par les recueils de Percy en Angleterre, de Brentano en Allemagne, quoique déjà eux-mêmes retouchés et embellis. Il a fallu l'inexpé-

rience de l'époque qui a cru aux chants d'Ossian, et qui mettait les œuvres des troubadours au compte de la poésie instinctive, pour attribuer à l'inspiration populaire une composition comme l'Iliade, présentant — sans parler de tout le reste — le triple caractère d'un sujet traité avec suite, d'une langue toujours la même et d'un mètre invariable.

Ce n'est point par bribes qu'Athènes a reçu ce magnifique cadeau, le plus précieux présent littéraire qui ait jamais été offert à une cité ! Par les erreurs de classement qu'on peut constater dans l'œuvre de la célèbre commission athénienne, nous voyons que l'envoi consistait en larges morceaux d'un seul tenant. Il n'est pas impossible de nous représenter encore les choses. C'étaient vraisemblablement des manuscrits de papyrus, comme le monde antique en possédait depuis longtemps, et comme il s'en conserve encore dans nos musées, dont quelques-uns ont jusqu'à deux, trois et quatre mètres de longueur.

De qui et par quelle aventure Athènes recevait-elle ce présent ? Ici les renseignements nous font défaut, ceux qui l'ont reçu ayant observé à ce sujet la plus remarquable discrétion. Comme c'est certainement du côté de l'Asie Mineure qu'il faut placer le berceau de l'Iliade, nous devons tourner nos conjectures vers quelque île de la mer Égée, comme Chios, ou encore vers une ville de la côte, comme Smyrne ou Milet. Nous pensons qu'Athènes a été l'héritière de quelque antique et religieuse corporation ayant son siège de ces côtés. Quelle circonstance a pu l'engager à se dessaisir de cette partie de son patrimoine ? Beaucoup de suppositions sont possibles : je me contenterai de faire remarquer que l'époque de Solon et de Pisistrate¹ coïncide avec le temps où l'empire perse a étendu sa puissance jusqu'au rivage de la Méditerranée, et que les vieux sanctuaires helléniques de l'Asie Mineure ont pu éprouver des craintes pour la continuation de leur existence. Il semble d'ailleurs que déjà quelque temps auparavant différentes parties soit de ces chants, soit de compositions analogues, aient fait leur apparition en Grèce. On en signale la présence aux jeux publics à Argos.

1. Pisistrate, 561 av. J.-C. — Cyrus, 560-529 av. J.-C.

Mais ici je dois m'arrêter un moment pour dissiper un doute et prévenir une objection.

Ces mots d'*écriture* et de *manuscrit* ont pu surprendre. Il a été tant dit, depuis Wolf, que la propagation par la parole vivante était la seule qui se dût admettre pour ces temps reculés ! Mais je ferai d'abord observer qu'il ne s'agit pas de manuscrits répandus dans le public et mis à la disposition de chacun. Des siècles devaient encore s'écouler avant que l'écriture fût appelée à ce rôle de vulgarisation. Il s'agit d'un manuscrit seul de son espèce, d'un archétype possédé par une communauté, servant à la célébration d'une solennité et conservé et augmenté pour le service de solennités semblables. Admettre l'écriture en ces limites restreintes n'a rien que de possible ; pour ne point l'admettre, il faudrait supposer que le monde hellénique ignorât ce qui était connu, ce qui était déjà pratiqué depuis longtemps chez les nations avoisinantes.

Je dirai ensuite qu'aujourd'hui nous savons un peu mieux, grâce surtout au folk-lore, ce qu'on peut attendre de la seule propagation orale. Elle ne conserve rien, mais elle défigure tout. Il suffit d'une séparation de quelques années pour que les fragments d'un même poème ne puissent plus se rejoindre. Elle change les mots et les faits, et jusqu'aux noms propres — surtout les noms propres, car les dénominations peu connues sont remplacées par d'autres plus familières ; les gloires locales, les héros indigènes se mettent à la place du personnage authentique. La propagation orale est capable peut-être de transporter à travers les âges la vague tradition de quelque grand événement : mais un poème épique, une œuvre harmonieusement ordonnée, des milliers de vers d'une facture irréprochable — on a peine à comprendre qu'une telle invraisemblance ait jamais pu être admise !

Nous arrivons maintenant à une question qui devrait être la première de toutes, et que cependant la critique semble ne s'être jamais posée. Qu'est-ce au juste que l'Iliade ? A quoi servait-elle ? A quelle occasion, pour quel public, devons-nous supposer qu'elle ait été composée ? En quel milieu devons-nous la placer ?

Les historiens nous donnent un renseignement précieux :

ils disent que quand ces poèmes furent apportés à Athènes, on décida qu'ils seraient publiquement récités tous les ans à la fête des Panathénées. C'était, selon toute apparence, leur rendre la destination qu'ils avaient dans la mère patrie. Rien n'est plus conforme aux idées des anciens peuples. En changeant de pays, les objets ne changeaient pas de rôle. Les choses consacrées gardaient leur sainteté. C'est ainsi qu'au moyen âge une statue de la Vierge, enlevée de son sanctuaire, retrouvait ailleurs une place de consécration pareille. Les musées, la beauté artistique, le respect de l'œuvre ne sont venus que plus tard.

Entre l'épopée homérique et l'institution des Jeux publics (ἀγῶνες) le rapport est beaucoup plus étroit qu'on ne le suppose. L'idée des Jeux est familière à ces poèmes. Ils en donnent jusqu'à trois descriptions : aux funérailles de Patrocle, chez Ménélas, chez les Phéaciens. Nous entendons Nestor déduire avec d'amples détails le code des courses de chars. Évidemment il s'adresse à un auditoire pour qui la matière offre un vif intérêt. Mais ce n'est pas tout : comme il arrive aux amateurs, le souvenir des Jeux revient à tout propos et même hors de propos. Un guerrier qui s'avance fier et brillant est comparé à un coursier décoré des prix qu'il a gagnés (ἀεθλόφορος). Quand Hector, dans la lutte où il va laisser sa vie, se sauve devant Achille, le narrateur a l'idée de dire qu'il court encore mieux que ceux qui se disputent le prix de la course (ἀέθλια). Le nom d'*athlète* se trouve en toutes lettres dans l'Odyssee.

Mais je veux appeler l'attention sur un indice un peu moins matériel : sur le constant retour de l'idée de *gloire*.

Quelle gloire?... Les héros de l'Iliade sont si possédés de cette idée, elle leur est si présente, qu'elle les console de tout et qu'elle les accompagne jusqu'à l'heure de la mort. Le monde a vu, depuis, des soldats courageux, des capitaines à l'âme haute : mais où a-t-on vu des guerriers, je veux dire de vrais guerriers, passant leur vie parmi les fatigues, les privations, les soucis et les dangers de chaque jour, se préoccuper à ce point de leur réputation à venir ? Ni Condé à Rocroy, ni Bonaparte à Arcole, ni Hoche et Marceau dans leur jeunesse pleine d'heureux pressentiments, n'ont autant pensé à la gloire qu'Achille

et Hector, que Sarpédon et Glaucos : car il n'y a aucune différence, sous ce rapport, entre Grecs, Troyens, Myrmidons, Lyciens. Je ne sais si je me trompe : mais l'idée de cette gloire ne me paraît pas venir des champs de bataille. C'est l'idée amplifiée de la gloire qui se décerne, devant les peuples assemblés, dans les grandes fêtes du monde antique, aux vainqueurs du stade.

La langue elle-même décèle cette origine. La victoire, en grec, s'appelle *nikè* : il ne faut chercher dans ce mot rien qui fasse allusion aux luttes de peuple à peuple, ou qui rappelle les rencontres sanglantes des champs de bataille. Il désigne la récompense qu'on emporte (du verbe grec *eneikai* « emporter »). La déesse *Nikè*, tant de fois représentée, tient toujours à la main cette récompense — la couronne de laurier, d'argent ou d'or — qu'emporte le vainqueur. Et encore aujourd'hui, en souvenir de cette lointaine origine, comme les Grecs disaient *νίκην φέρειν*, nous disons *emporter la victoire*.

C'est là sans doute, c'est dans les Jeux publics, que le poète épique a pris son idée de la gloire, d'autant plus disposé à en mettre haut le prix que lui-même, avec ses chants, il en est le dispensateur. Le fait a une portée plus haute qu'on ne pourrait le supposer d'abord : la Grèce s'étant pénétrée, s'étant nourrie des chants homériques, cette passion de la gloire est entrée dans les veines de la nation, est devenue l'un des ressorts de sa grandeur¹.

*
* *

Je voudrais maintenant montrer que l'Illiade, une fois exécutée en son plan simple et grandiose, a reçu des agrandissements successifs, non point au hasard, non point par dilettantisme littéraire, ce qui serait prématuré, mais parce

1. Puisque je parle des jeux antiques, et du renom qu'ils avaient acquis même en dehors du monde grec, je veux appeler l'attention sur le terme qui les désigne dans l'Inde. Ce terme est *âgi*. On peut être tenté de reconnaître en ce mot, qui désigne soit les courses de chars, soit les autres concours gymniques, soit l'enceinte où ils se passent, une déformation du mot grec *ἀγών*. Je ne méconnais d'ailleurs pas les difficultés qui peuvent résulter de ce rapprochement pour l'histoire littéraire indienne, puisque le mot se trouve plusieurs fois dans le *Rig-Véda*. Je livre la question à l'examen de mes confrères les indianistes.

qu'à intervalles réguliers revenait la même solennité où avaient été données les premières productions. Les agrandissements viennent du même centre qui avait vu naître le thème primitif. Ainsi se trouvent réalisées les deux conditions sans lesquelles cette vaste composition ne se comprendrait point : d'abord un chantre inspiré, un grand poète, dont on ne saurait se passer ; et ensuite, ce qui n'est pas moins nécessaire, un groupe d'hommes, une corporation ayant même esprit, mêmes traditions, et travaillant pour un même objet, toujours nouveau. Sans la corporation, nous n'aurions ni l'unité, ni la continuité ; sans le but défini et toujours renaissant, les apports ne s'expliqueraient pas.

L'Iliade est donc une œuvre collective, à peu près au même degré et dans le même sens que nos cathédrales du moyen âge.

A quels signes reconnaître ces parties additionnelles ?

Je ne crois pas qu'il y ait beaucoup à faire état des particularités de grammaire et de métrique. Un trop court intervalle de temps sépare ces « ajoutés » du corps principal : d'ailleurs, étant des poètes et versificateurs de métier, ayant la tête remplie de vers épiques, les continuateurs devaient s'entendre à éviter les innovations trop apparentes. Nous voyons la langue et la prosodie homériques se prolonger sans grand changement pendant des siècles : comment nous flatterions-nous de distinguer ce qui est presque contemporain ? Mais il est des moyens plus sûrs. Souvent le continuateur se découvre par les conceptions de la vie et du monde qu'il apporte avec lui, alors qu'il croit copier simplement son modèle. C'est un critérium auquel on peut se fier, car il est involontaire. De même que nos peintres du moyen âge mettent, en leurs épisodes de l'Ancien Testament, les costumes, les ameublements, les édifices de leur temps et de leur pays, de même ces chanteurs, invités à continuer une histoire héroïque et mythologique, y introduisent de plus en plus, à mesure qu'ils s'éloignent du thème primitif, les institutions de leur temps. Quelques exemples vont mieux me faire comprendre.

Puisqu'il s'agit d'un poème de guerre, je commencerai par la façon dont le poète conçoit l'art militaire.

Certains chants (et particulièrement les premiers) nous transportent à une époque où les personnages, — tous de

sang illustre, tous plus ou moins princes ou rois, — occupent à eux seuls l'espace entier de la scène. L'art militaire consiste en une suite de combats singuliers entre guerriers ne se groupant pas, ne se soutenant pas entre eux, n'attendant aide ni secours de personne. Ils n'ont même personne pour les regarder, sauf le compagnon qui conduit leur char : aussi peut-on se demander de qui ils attendent cette gloire dont ils sont si avides. Ils n'obéissent à aucun chef, se lancent à l'aventure et ne paraissent avoir d'autre objet que la satisfaction de leur ardeur belliqueuse. Ce qui ressemble le plus à ce genre de récits, ce sont les aventures de nos paladins du moyen âge. Je prends comme exemple l'épisode de Diomède et Glaucos, qu'on a eu grand tort de vouloir retrancher de l'Illiade, car il est caractéristique, et représente à merveille ce côté chevaleresque de l'épopée.

Le prince lycien Glaucos et le héros grec Diomède s'avancent l'un contre l'autre. A la vue de cet adversaire, le guerrier grec reste interdit. — Qui es-tu ? s'écrie-t-il, car je ne t'ai jamais vu dans les champs où se récolte la gloire. Assurément tu dépasses en courage tous les mortels, puisque tu es venu attendre ma lance à la longue hampe (et non à la longue ombre, comme on traduit). Sais-tu qu'ils sont à plaindre, les parents dont les fils se trouvent sur mon chemin ? Mais peut-être es-tu un dieu descendu de l'Olympe... Mais je ne veux pas combattre contre les dieux. — Magnanime fils de Tydée, répond le Lycien, pourquoi t'informer de ma race ? Les générations des hommes ressemblent à celles des feuilles, que le vent disperse, et après lesquelles il en naît d'autres quand vient la saison du printemps. Cependant, si tu veux savoir...

Vient alors un célèbre morceau, tout rempli de généalogie, dont il résulte que Glaucos et Diomède sont unis par les anciens liens de l'hospitalité paternelle. A cette découverte, ils sautent l'un et l'autre à bas de leurs chars pour échanger entre eux des marques d'amitié. « Nous aurons donc un ami, s'écrie Diomède, toi à Argos, moi en Lycie. Il reste encore assez de Troyens pour exercer ma vaillance, et toi tu ne manqueras pas de Grecs sur qui faire tomber tes coups, si quelque dieu veut t'assister... Mais avant de nous quitter, échangeons

nos armes, pour que tous voient cette amitié dont nous sommes fiers. » Sur quoi vient le proverbial échange d'armes entre le prince et le héros.

Nous avons ici une scène qui ouvre des perspectives sur une littérature toute d'imagination et de convention : car ce morceau n'est pas seul de son espèce. Au même genre appartiennent, quoique moins développés et plus intimement mêlés à l'action, les exploits d'Agamemnon, de Patrocle, de Ménélas, ce que l'antiquité appelle les *aristies* (*ἀριστεια*) de ces héros, et ce qu'au moyen âge on aurait appelé leur *roman*. Pour cette partie, je soupçonne qu'il existait des modèles dans la littérature des peuples voisins : car la différence des langues n'est pas un obstacle à la propagation des genres littéraires. La science est encore trop peu avancée pour permettre de noter avec détail dans les poèmes homériques l'influence des peuples de l'Orient : cependant, quand nous voyons dans l'Iliade que Zeus pèse les âmes, qu'Athènè et Apollon, pour assister au combat d'Ajax et d'Hector, se posent sur un arbre sous la forme de deux oiseaux, il est difficile de méconnaître l'influence égyptienne.

En ces parties additionnelles, nous avons toujours affaire aux mêmes héros, mais ils sont transformés. Ils portent encore les mêmes surnoms, ils reçoivent les mêmes épithètes, mais ils ne sont plus les mêmes. De personnages à moitié divins, ils sont devenus de simples hommes ; de paladins, ils sont devenus chefs d'armée et chefs de peuple. Chose nouvelle, ils ont des soldats à commander. Ces soldats sont exercés aux manœuvres, marchent en rang, connaissent les divers ordres de bataille (*φαλαγγηδόν, πυργηδόν, ύπασπιδια*). Ils savent bivouaquer (cinquante hommes par feu). Ils se forment en colonnes d'assaut. Nous trouvons, pour les encadrer, des institutions militaires : une amende frappe les manquants, des secours sont promis aux veuves, des médecins accompagnent l'armée.

Comme ce sont les mêmes qui figurent en cet appareil nouveau, il en résulte de curieux contrastes, qui rappellent les anachronismes de Shakespeare. Agamemnon, visitant le campement de ses troupes après une journée qui n'a pas été à son avantage, adresse à chacun des chefs quelques paroles d'en-

couragement. Il loue les uns, stimule les autres. Il serre la main à Idoménée comme au compagnon de maint combat et de maint banquet. — Encourage les autres, lui réplique le chef des Crétois. De moi, de mes Crétois tu peux être sûr. Et que la mort écrase les Troyens, puisqu'ils ont manqué à leurs serments! — Avec les deux Ajax, Agamemnon se contente d'un mot... Ah! si toute l'armée était comme vous!... Avec Nestor, il n'a qu'à laisser couler le flot des souvenirs et des conseils. Chemin faisant, il lui arrive de froisser un capitaine par des recommandations qui pouvaient paraître superflues. Après son départ, celui-ci en exprime quelque mauvaise humeur; mais son chef, lequel n'est autre que Diomède, remet les choses au point. « Moi, mon ami, je n'en veux pas à Agamemnon : il a raison de pousser de toutes ses forces. C'est vrai qu'il aura l'honneur, en cas de succès : mais à lui aussi tout le déboire, en cas de défaite. Nous autres n'avons qu'une chose à faire, qui est de marcher. » Il semble que nous entendions la sagesse d'un vieux condottiere.

Ces parties additionnelles, qui tranchent si fort sur le fond primitif, ne se trouvent pas exclusivement dans les derniers livres. Elles se trouvent dispersées un peu partout. Ainsi cette visite d'Agamemnon au camp grec est dans le quatrième chant. Il en résulte une sorte de trépidation qui est l'une des causes pour lesquelles la science a été embarrassée pour dater l'ensemble de l'œuvre. L'énumération des vaisseaux, qui appartient à peine à l'Iliade, puisque tous les événements se passent sur terre, a été placée au second chant... Mais continuons cet examen des anachronismes de notre poème.

Cette société homérique qui, au commencement, paraît se borner à des éléments très simples, se révèle, pour peu qu'on y regarde, comme plus compliquée, et pour dire le mot, comme plus moderne. Nous entendons parler d'un Sénat, d'une Assemblée où se produisent les orateurs et où se font les réputations : nous apprenons qu'être puissant par la parole n'a pas moins de prix que d'être fort par l'action. On nous laisse entrevoir que le Sénat où se décident les destinées de Troie est divisé en deux partis. Nous voyons Hector se plaindre d'un groupe de Troyens qui a toujours contrarié ses

desseins, paralysé la résistance, refusé les moyens nécessaires à la défense. Encore maintenant, ce parti n'a pas renoncé à son égoïsme. Cependant, la ville est bien appauvrie : ses richesses sont parties, passées aux États voisins, Phrygiens, Méoniens. Ceux qui continuent d'amasser feraient mieux de penser au peuple, car l'argent qu'ils amassent, ils le gardent pour les Grecs. Ces discussions ont l'air d'être prises dans la vie réelle. Le nom de l'État (πόλις) est déjà prononcé : il est dit que le premier des devoirs est de le défendre. Ceci est presque déjà la Grèce historique. On peut remarquer que les discours, qui sont nombreux, ont un air plus moderne que le reste, ce qui ne prouve pas qu'ils aient été ajoutés après coup, mais ce qui vient, sans doute, de ce que le poète n'avait pas, comme dans la partie narrative, d'anciens morceaux lui servant de modèles. Tel discours d'Hector à ses troupes est le même que prononcerait encore aujourd'hui le commandant d'une place assiégée.

La dualité n'est pas moins sensible dans la partie où il est traité des choses divines.

A première vue, l'on penserait que l'Illiade prend au sérieux ses dieux et ses déesses. Mais on commence à en douter quand on voit la nature des actes qui leur sont prêtés. Ces divinités, au fond, sont d'une moralité fort inférieure à celle des simples humains : elles n'hésitent jamais devant la fourberie et le mensonge. Kronos, le propre père de Zeus, est régulièrement désigné par son esprit tortueux. On nous montre Apollon tuant Patrocle par trahison, la déesse Athènè usant, pour perdre Hector, d'un stratagème qui déshonorerait un simple soldat. Les déesses ne sont guère respectables. Hélène est bien supérieure à Aphrodite : dans l'explication extraordinaire qu'elle a avec celle-ci, elle insinue que la déesse dispose d'elle pour récompenser ses anciens amants. Les dieux ne s'épargnent pas entre eux : Fléau des hommes, souillé de meurtre, brigand de grand chemin, ainsi est apostrophé le dieu Arès par un de ses collègues célestes. L'anecdote de Vénus surprise par Vulcain est tellement populaire qu'elle revient deux fois dans les chants homériques. Tout nous donne l'idée d'une religion qui depuis de longues années

fournit à la poésie des épisodes amusants et piquants, mais n'intéressant en rien la religion ni le culte.

En regard de cet étrange Olympe, nous voyons que l'Iliade célèbre la fidélité à la parole jurée, l'amour de la famille, le respect de la vieillesse, la pitié pour le malheur. En colligeant un certain nombre de vers, on pourrait composer une morale homérique un peu courte, un peu terre à terre, mais encore suffisante pour le commun des hommes, la même que chez les poètes gnomiques. La contradiction devient flagrante quand les deux conceptions se concentrent sur le même nom, comme c'est le cas pour Zeus. On a en lui, d'une part, un dieu tout-puissant, équitable, ennemi du mensonge, secourable aux faibles et aux malheureux. De l'autre, un despote capricieux et faible, prenant plaisir aux disputes, taquin, indifférent aux souffrances des hommes, joué par sa femme, ayant un passé obscur car, en des temps plus anciens, il a eu le dessous dans ses démêlés avec d'autres divinités, quand il a fallu que sa fille Thétis vint à son secours : de là son indulgence pour la mère d'Achille.

Comment expliquer ces contradictions ? — D'une façon très simple. L'un est le Zeus des poèmes d'aventures qui ont précédé et préparé l'Iliade. L'autre est le dieu suprême de la race indo-européenne, l'idéal de justice et de morale en qui elle a incorporé ses notions de droit et de devoir. L'Iliade réunit et confond les deux images, sans se préoccuper de la bizarrerie du mélange. Toutes les religions offrent des exemples d'amalgames semblables.

Si nous voulions, à l'exemple des érudits d'autrefois, et comme on l'a encore fait de nos jours, donner une théologie tirée d'Homère, nous trouverions tout au fond et en dernier ressort, une sorte de fatalisme. Rien ne peut changer la destinée. Zeus tient la balance, mais il voit descendre les poids sans y toucher.

Le trait propre à cet âge de la pensée grecque, c'est le goût des moralités, goût qui se traduit fréquemment par l'allégorie. Les personnages de l'Iliade, quand ils ont à faire une harangue, inventent en manière d'ornement de leur discours quelque apologue ou mythe plus ou moins ingénieux. Il ne faut pas y attacher plus d'importance que le poète lui-même. Ces

mythes sont des improvisations destinées à disparaître avec la circonstance qui les a suggérées. C'est ainsi que Phœnix, s'adressant à Achille, invente l'allégorie des Prières (Ἀιτήσεις), les Prières qu'il faut accueillir avec piété, car à celui qui les repousse elles envoient le louche et boiteux Repentir. Agamemnon, au moment de se réconcilier avec Achille, improvise l'allégorie de la Faute (Ἔσθλα), invention qui nous paraît un peu longue, mais que le poète n'aurait pas ainsi développée si l'esprit de son auditoire n'eût été tourné de ce côté. Achille lui-même n'est pas ennemi des moralités. Il s'écrie : « Ah ! la dispute, pourquoi n'est-elle pas abolie à jamais parmi les hommes et les dieux ! Au commencement, elle s'insinue plus douce que le miel : puis elle grandit au cœur des hommes comme un incendie ! » Le même Achille, pour consoler Priam, lui conte l'histoire des deux corbeilles placées à droite et à gauche de Zeus, où il puise à tour de rôle, pour répandre le bien et le mal sur les hommes. Ces moralités il ne faut pas les retrancher : c'est la marque de l'époque, nous ne sommes pas loin de l'âge d'Hésiode. Il faut y joindre le goût des sentences : goût si prononcé qu'on en trouve au moment où l'on s'y attend le moins. Enée, prêt à se battre, répond à l'adversaire qui le défie : « Les injures ne manquent pas dans le monde : un vaisseau à cent rames ne suffirait pas à les porter. La langue est souple et le champ des discours infini ».

Mentionnons enfin quelques passages qui frisent déjà la libre pensée. Quand un devin ou le fils d'un devin périt dans la bataille, le poète ne manque pas de faire observer que sa prescience lui a servi de peu. Dans la bouche d'Hector, il met ces paroles : « Que les présages se montrent à droite ou à gauche, devant ou derrière, je n'en ai cure : le meilleur des présages est de combattre pour sa patrie. » Le vieux Priam lui-même, au moment d'aller exposer sa personne dans le camp ennemi, repousse rudement ceux qui veulent le retenir, et surtout les devins menteurs et imposteurs, les premiers pour la danse et les chœurs ou pour dévorer la substance du peuple. — Conclusion qui répond bien au commencement du poème, où l'on voit Agamemnon déclarer au grand prêtre Calchas qu'il le tient pour un méchant homme, car il n'a jamais entendu de lui une bonne parole, ni vu une bonne action.

Je remarquerai à ce propos que les oracles, qui tiennent une si large place dans Hérodote, et qui, même aux meilleures époques, jouent un si grand rôle dans la vie publique et privée des Grecs, paraissent à peine dans l'Iliade. On a évidemment affaire à un public moins superstitieux. Cette société d'Asie Mineure qui, tout en s'amusant aux démêlés des dieux, s'apprêtait à donner au monde les grandes spéculations sur l'origine des choses, était en avance sur la Grèce continentale. Le voisinage des grandes religions de l'Orient, dont il est impossible que les symboles ne fussent pas familiers aux regards, invitait à la réflexion. On s'est quelquefois étonné de voir le génie grec atteindre du premier effort aux plus hauts sommets : c'est que les années d'adolescence sont cachées à nos regards, elles se sont passées par delà ce que nous pouvons voir, soit à l'école des sanctuaires d'Égypte, soit dans ces centres de la civilisation égéenne que la science commence seulement à interroger.

Il resterait à étudier la langue et à examiner le côté grammatical des chants homériques. Mais c'est un examen qu'il vaut mieux réserver pour une autre place. Je me contenterai d'une remarque générale. Cette langue d'Homère est la même que nous retrouvons chez Apollonius de Rhodes, chez Quintus de Smyrne, beaucoup de siècles plus tard. Nous l'appelons langue d'Homère, parce que nous la trouvons chez Homère et que nous ne connaissons rien de plus ancien. Mais un doute se présente à l'esprit : puisque cette langue a continué d'être employée pendant des siècles, par imitation et en vertu de la tradition épique, on peut se demander si la tradition épique n'avait pas déjà commencé. Les choses ne débutent point nécessairement dans le moment où nous pouvons les observer pour la première fois. Ce que nous attribuons en propre à la langue homérique pourrait bien être en partie le legs d'une période antérieure. On s'expliquerait dès lors l'existence de désinences grammaticales anciennes en concurrence avec les désinences plus récentes, et au milieu d'un vocabulaire archaïque la présence d'expressions singulièrement modernes.

Il en est de tellement modernes que nos philologues ont

préféré ne pas les reconnaître. Au vingt-troisième chant, Achille parle d'un monument qu'il a fait préparer sur le rivage pour Patrocle et pour lui-même : à ce monument il donne le nom de ἥριον. Malgré la double et triple altération que la prononciation populaire a fait subir au mot, le sens est tellement clair qu'on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'il est question d'un ἥρώιον ou heroion, c'est-à-dire d'un de ces temples que la Grèce se plaisait à construire pour honorer ses héros. Il est même probable que nous avons ici une allusion à un certain édifice connu des auditeurs et habituellement désigné dans l'usage sous cette forme altérée.

Par un scrupule pareil, les linguistes ont refusé de reconnaître un autre mot, non moins corrompu. Celui qui porte secours, qui vient à la rescousse, s'appelle ἀοσσητής. On a été demander jusqu'au sanscrit l'étymologie de ce vocable, qui est une forme populaire pour ἀύξητής (en latin *auxiliator*). Encore aujourd'hui, nos populations du Midi ne prononceraient pas autrement...

*
* *

Tout porte donc à penser que l'Iliade a été précédée d'une longue série de poèmes semblables. Certains de ces poèmes concernaient précisément les mêmes personnages. Une lecture attentive suffit pour le prouver. Le poète suppose connues les positions prises par les dieux dans cette querelle qui divise le ciel comme la terre : la haine de Junon pour Troie, la faveur d'Aphrodite pour Paris, Thétis mariée, quoique déesse, avec un mortel, tout cela n'a plus besoin d'être dit. Agamemnon, Achille, Ulysse, Priam se présentent comme de vieilles connaissances. Il suffit au poète de les nommer. Au contraire, quand il introduit une figure nouvelle, il sait très bien faire précéder son nom du commentaire convenable : c'est le cas, par exemple, pour Dolon, pour Thersite. Il s'adresse à un auditoire qui connaît tout cela. Il connaît même des choses que nous ignorons : le vieux Nestor, roi de Pylos, est ordinairement surnommé « le cavalier gérézien ». Pourquoi cavalier ? Pourquoi gérézien ? Rien ne nous en instruit. Mais il est à croire qu'il en était question dans des

poèmes plus anciens. Le vieux Priam a été autrefois en ambassade chez les Thraces : on le rappelle en passant. Qu'allait-il faire en Thrace ? Le poète suppose que nous le savons.

Ce public instruit auquel s'adresse le chanteur a des goûts distingués en fait d'art. Quand on lui parle d'un sceptre, d'une coupe, d'un casque, on peut lui en détailler les mérites, et même, comme avec des amateurs, lui conter quels en ont été les possesseurs successifs. Quand il s'agit de décrire quelque chef-d'œuvre de sculpture ou de ciselure, on voit le poète multiplier les épithètes descriptives et entrer en lutte avec l'artiste. Le bouclier d'Achille sert de prétexte à de petits tableaux de genre comme un connaisseur seul peut en imaginer. Vénus allant trouver Vulcain au milieu de ses ouvriers, parmi ses forges en mouvement est une idée déjà digne du second ou du troisième âge de la peinture.

L'art du conteur est si anciennement pratiqué qu'il y a des thèmes déjà passés à l'état de lieux communs : par exemple, la querelle entre deux chefs, origine d'une longue guerre¹, ou encore cet autre dont nous avons jusqu'à trois variantes : un chanteur étant invité à se faire entendre, le hasard fait qu'il choisit précisément les aventures de son interlocuteur, qui ne peut l'écouter sans verser des larmes. Fénelon, qui, par ses lectures comme par le tour de son esprit, est moins loin qu'on ne croit de la poésie homérique, a reproduit cet épisode dans son *Télémaque*.

Non seulement il y avait des thèmes qu'on ne se faisait pas scrupule d'emprunter et de reproduire, en un âge où l'idée de la propriété littéraire n'existait pas, mais pour les principaux actes de la vie, pour les situations ordinaires du corps et de l'âme, il existait des formules toutes faites, qu'on ne jugeait pas nécessaire de remplacer par d'autres. De là cette unité de style qu'on trouve d'un bout à l'autre, même alors que le niveau de la pensée a baissé. Certains morceaux, surtout dans les derniers chants, sont l'œuvre de simples versificateurs, assez semblables à ceux qui rimèrent nos poèmes du moyen âge ; avec cette différence que le chantre grec est

1. C'est ce qu'a récemment montré M. Paul Girard, dans la *Revue des Études grecques*.

toujours soutenu par deux choses : la beauté de la langue et la supériorité de la tradition épique.

*
* *

Il ne semble pas qu'entre l'époque où ont été composés les derniers morceaux et celle où le poème a été apporté à Athènes, il faille mettre un long intervalle. La popularité qui accueillit ces vers se comprendrait difficilement s'il s'agissait de l'exhumation d'une œuvre vieille de deux ou trois siècles. Quand Athènes leur faisait une place dans la plus importante de ses fêtes, elle prétendait sans doute continuer une institution vivante, elle ne ressuscitait pas un cérémonial mort. Les dates de Pisistrate étant 561-528, nous pouvons mettre au commencement du VI^e siècle les derniers enrichissements qu'a reçus l'Iliade. Quant à la limite supérieure, après tout ce qui vient d'être dit, l'on ne sera pas surpris si nous ne partageons pas le sentiment de ceux qui voudraient la mettre au IX^e, X^e, et même au XI^e siècle.

L'élaboration d'une œuvre littéraire ne dure pas si longtemps. L'Hector des derniers chants ressemblerait encore moins à celui des premiers. Des personnages nouveaux seraient venus demander une place. En supposant pour la formation et le développement du poème (nous ne parlons pas de la légende, mais de la composition poétique, telle qu'elle nous a été transmise), en supposant une durée de cent cinquante ans, c'est, à notre avis, le maximum de ce que comportent les vraisemblances. Nous arrivons de la sorte aux premières années du VII^e siècle, c'est-à-dire à l'époque où les colonies, riches et prospères, indépendantes et libres, n'avaient pas encore été aux prises avec les grandes monarchies voisines. Ainsi les poèmes d'Homère sortent du lointain fabuleux où on les reléguait. Ils ne sont point à part : ils tiennent d'une façon étroite à une institution du monde hellénique ; ils se rattachent aux solennités des fêtes, comme s'y rattacheront les odes de Pindare, les drames d'Eschyle. L'ampleur de ces compositions s'explique par le retour des mêmes fêtes, retour qui permettait, qui appelait les agrandissements.

Par leur âge, ces poèmes font partie de la grande époque

d'éclosion, étant de peu antérieurs à Thalès, à Mimnerme, à Alcman. A travers l'appareil mythologique, imposé par le sujet, nous sentons la raison humaine qui s'éveille, nous recevons les premiers rayons de la sagesse hellénique.

A ceux qui trouveront que l'épopée avait plus de grandeur quand on nous disait qu'elle s'était faite toute seule, nous répondrons qu'Homère a déjà trop servi de prétexte à des affirmations difficiles à comprendre. On peut l'aimer sans en faire un phénomène inexplicable. Les considérations sur la littérature inconsciente ont, depuis cent ans, failli égarer l'histoire littéraire. Déjà, il y a un demi-siècle, Sainte-Beuve protestait : « Croirons-nous qu'il y a eu une telle époque où le génie homérique, indépendamment d'un Homère, était dans l'air et roulait çà et là, à l'état de divine tempête? » Déjà Goethe, en écoutant derrière un rideau, dans une salle de l'Université de Halle, Frédéric-Auguste Wolf, qui développait ses théories, répondait avec le poète comique : « Même en me persuadant, tu ne me persuaderas pas¹. »

En écartant le merveilleux dont depuis trois âges d'homme on entoure la genèse de l'épopée grecque, nous croyons rester fidèle à la mission de la critique; elle est naturellement ennemie du demi-jour, et surtout elle ne doit pas laisser s'introduire le mystère dans ce pays grec où l'on a toujours adoré la lumière et la raison.

MICHEL BRÉAL

1. Οὐ γὰρ πείσεις, οὐδ' ἦν πείσης.