

**“ La place de la fiction dans l’exégèse homérique, de
Platon à Eustathe de Thessalonique ”**

Christophe Bréchet

► **To cite this version:**

Christophe Bréchet. “ La place de la fiction dans l’exégèse homérique, de Platon à Eustathe de Thessalonique ”. Théories et pratiques de la fiction à l’époque impériale, 2013. hal-01716246

HAL Id: hal-01716246

<https://hal-univ-paris10.archives-ouvertes.fr/hal-01716246>

Submitted on 23 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« La place de la fiction dans l'exégèse homérique, de Platon à Eustathe de Thessalonique »

Christophe Bréchet

UMR 7041 – ArScAn / THEMAM

Alors que l'époque impériale voit se multiplier les formes de littérature fictive¹, il peut sembler paradoxal de se détourner de ces formes nouvelles pour chercher la fiction dans l'analyse que les Grecs font, au cours de cette période, d'une œuvre bien antérieure : *Illiade*. Pourtant, cette œuvre indissociable, pour nous, de la tradition épique et que nous identifions, du point de vue du genre littéraire, à une épopée, est en réalité, pour les Grecs, une œuvre complexe : Homère raconte une guerre qui a existé, certes, mais qui ne s'est pas nécessairement déroulée comme il l'a décrite, et à laquelle il ajoute du merveilleux. On peut ainsi concevoir une partie des épisodes relatés dans *Illiade* comme fictifs, à défaut d'appréhender l'ensemble de l'œuvre comme une fiction.

L'intérêt de s'interroger sur la dimension fictive de *Illiade* est de se plonger dans l'exégèse d'Homère, qui est d'une richesse incomparable. *Illiade* est en effet un formidable laboratoire de critique littéraire, et c'est au sein de l'exégèse homérique que s'affine l'arsenal critique des Grecs. Je vais donc m'intéresser au vocabulaire qui permet aux Grecs d'identifier, chez Homère, une part plus ou moins grande de fiction. Cette enquête nous amènera en réalité à passer en revue tout ce qui peut freiner la reconnaissance de la fiction – car l'époque impériale, comme je vais essayer de le montrer, va restreindre considérablement la dimension fictive de *Illiade*, faute de l'appréhender en termes de *mimèsis*. Cette tendance est nette quand on regarde ce qui a précédé et ce qui va suivre l'époque impériale, en allant de Platon à Eustathe de Thessalonique.

L'époque impériale est en effet, par excellence, l'époque du *plasma*, identifié dans certaines tripartitions – sur lesquelles je vais revenir – comme de la « fiction ». Or, plus le *plasma* supplante la *mimèsis*, et moins, en définitive, les épopées sont « fictives », à tel point qu'on peut se demander si ce n'est pas la *mimèsis* qui, dans l'Antiquité, est le concept le plus apte à rendre compte de la « fiction » que construisent les poètes.

¹ Voir *supra* la préface du présent volume.

I. La « fiction » homérique avant l'époque impériale

1. Platon et Aristote

L'analyse des grands penseurs de l'époque classique, on le sait, est centrée sur le concept de *mimèsis*². Platon et Aristote sont fondamentalement d'accord sur la nature mimétique de la poésie, et sur le fait que « la *mimèsis* du poète, et de l'artiste en général, est profondément différente, pour l'un comme pour l'autre, du simple décalque de l'objet de l' "imitation" »³ – ce qui, disons-le d'emblée, n'ira pas de soi pour leurs successeurs. Qu'on songe au fameux passage de la *Poétique* (1454 b 8), où Aristote écrit : « Puisque la tragédie est la *mimèsis* d'hommes meilleurs que nous, il faut imiter les bons portraitistes : tâchant de rendre la forme propre, tout en les faisant ressemblants, ils peignent les gens plus beaux (ὁμοίους ποιῶντες καλλίους γράφουσιν) ». Si le passage est difficile⁴, le comparatif *kallious* implique en tout cas que la *mimèsis* de l'artiste n'exclut pas une transformation du modèle.

Platon, le premier, a associé la poésie à une *mimèsis*⁵, mais on trouve aussi en germe dans ses dialogues les conditions de possibilité de l'éclatement du concept de *mimèsis*. De fait, le champ d'extension de la *mimèsis* est variable, selon la signification du terme. Au livre III de la *République*, Socrate opère une distinction entre la *diègèsis* – quand « le poète parle en son nom » – et la *mimèsis* – quand le poète « prononce un discours sous le nom d'un autre » (III, 392c sqq.). De ce point de vue, *Illiade* et *Odyssée* sont une alternance de passages « diégétiques » (pris en charge par le narrateur) et de passages « mimétiques » (mis par le narrateur dans la bouche de tel ou tel personnage). Au livre X, en revanche, les épopées homériques sont tout entières mimétiques : l'œuvre d'art n'est que la copie d'une copie. Selon la perspective adoptée (énonciative ou ontologique), c'est donc tantôt une partie des épopées homériques, tantôt les épopées homériques dans leur ensemble qui relèvent de la

² Je reprends ici, sous forme abrégée, les conclusions d'un article précédent, en poursuivant l'investigation jusqu'à Eustathe de Thessalonique : Chr. BRÉCHET, « *L'Illiade et l'Odyssée* relèvent-elles de la « fiction » ? *Mimèsis, muthos et plasma* dans l'exégèse homérique », dans D. AUGER et Ch. DELATTRE (éd.), *Mythe et fiction*, Paris, 2010, p. 35-67.

³ Voir D. BABUT, « Sur la notion d' "imitation" dans les doctrines esthétiques de la Grèce classique », *REG* 98, 1985, p. 89.

⁴ Pour la discussion, voir Fr. FRAZIER, « Entre morale antique et esthétique moderne : l'analyse aristotélicienne de l'œuvre littéraire », *Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice*, 1996, p. 31sq.

⁵ Voir en particulier *Phèdre* 248e et *République* II, 373b.

mimēsis. La seconde difficulté que pose la *République* est celle de l'articulation entre la *mimēsis* et le *muthos* : selon le point de vue adopté, le poète est défini comme un « imitateur » (μιμητής, II, 373b5 et X, 601b)⁶ ou comme un « fabricant de mythes » (μυθοποιός, III, 377b11⁷). Là encore, se pose la question du champ d'extension du *muthos* : Platon considère-t-il l'ensemble de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* comme des *muthoi* – ou pouvant du moins se réduire à des *muthoi*, tant ils sont emblématiques de la création du Poète ? Le substantif *plasma*, quant à lui, qui constituera, par la suite, une catégorie distincte du *muthos*, n'apparaît pas dans la *République* : tout au plus relève-t-on quelques occurrences de *plattein*, dont une seule caractérise le travail du poète. Les jeunes âmes, dit Socrate, ne doivent pas écouter « n'importe quels mythes forgés par n'importe qui » (τοὺς ἐπιτυχόντας ὑπὸ τῶν ἐπιτυχόντων μύθους πλασθέντας, II, 377b)⁸. L'objet de l'activité de *plattein* est donc le *muthos*⁹. Enfin, les mots de la famille d'*historia* sont totalement absents de la *République*.

Aristote, lui, rappelle dès les premières lignes de la *Poétique* que l'épopée est une imitation (1, 1447a13-16), laquelle n'est pas une reproduction du réel : « ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète, mais bien de raconter ce qui pourrait arriver (οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο) ; les événements sont possibles suivant la vraisemblance ou la nécessité »¹⁰. Pour autant, tout n'est pas « réaliste », dans les épopées. Le poète peut ainsi représenter des actions impossibles (ἀδύνατα), si cela lui permet de frapper davantage (ἐκπλητικώτερον) l'auditeur¹¹. C'est ce que fait Homère dans la poursuite d'Hector (*Il.*, 22, 205sq.) : Achille n'arrive pas à attraper Hector, qui n'arrive pas à échapper à Achille ; et comme ce dernier craint que la gloire de tuer Hector ne lui échappe, d'un simple signe de tête, il interdit aux Grecs de s'en prendre au Troyen. C'est là, dit Aristote, chose permise. Les commentateurs ultérieurs, eux, souligneront l'invraisemblance de cette scène et y verront un

⁶ Cf. τῆς ποιήσεώς τε καὶ μυθολογίας, avec un seul article, en *Rép.* III, 394b.

⁷ C'est la seule occurrence de ce mot dans le corpus platonicien ; on peut signaler, un peu plus bas dans le texte (II, 377d4-5), la mention d'Hésiode, Homère et des autres poètes.

⁸ Cette activité de forgerie, rappelons-le, n'est pas propre aux poètes : si ces derniers forgent des *muthoi*, Socrate et ses interlocuteurs forgent, eux, la cité idéale (ἐπλάττομεν τὴν πόλιν, II, 374a), ou une image monstrueuse de l'âme (εἰκόνα πλάσαντες τῆς ψυχῆς λόγῳ, IX, 588b), qui n'est pas étrangère aux créatures de la mythologie (μυθολογοῦνται, 588c). Pour une autre association de ce type, cf. *Timée* 26e.

⁹ Cette association des deux familles s'observe pour le poète, mais aussi pour le philosophe : cf. II 376d9 et IX, 588b-c (note précédente).

¹⁰ Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον (*Aristote, Poétique*, 1451a36-38).

¹¹ Ce seront deux caractéristiques du *muthos*, par la suite.

plasma – je reviendrai sur ce point. Mais le substantif *plasma* n'apparaît pas davantage dans la *Poétique* que dans la *République*, et Aristote emploie encore moins que Platon les mots de la famille de *plattain*, le verbe par excellence pour exprimer la création étant *poiein*. Enfin, au chapitre 9, Aristote fait ressortir la singularité de la poésie par rapport à l'histoire : l'historien et le poète s'opposent en ce que le premier raconte ce qui est arrivé, le second, ce qui pourrait arriver (οἷα ἄν γένοιτο, 9, 1451b4-5).

Avec Platon et Aristote, on part donc d'une réflexion unitaire où la poésie dans son ensemble est appréhendée comme *mimèsis*. Comme l'a montré D. Babut, « l'insistance de ces philosophes à définir la poésie comme art « mimétique » reposait, en définitive, sur la conviction que tout art est nécessairement tourné vers la réalité extérieure : l'œuvre d'art n'est jamais pure création de l'esprit, mais toujours reflet ou écho du monde qui se découvre à l'artiste »¹². La création poétique fait advenir un monde qui entretient des rapports complexes avec le monde, et la *mimèsis*, qui dit cette complexité, correspond le mieux à ce qu'est notre « fiction », quand nous cherchons à appréhender la nature fictive d'une œuvre dans sa globalité.

La réflexion ultérieure sur la poésie homérique naît d'un double éclatement : éclatement du concept de *mimèsis*, d'une part, qu'on ne juge plus apte à rendre compte de toute la poésie, et éclatement du texte homérique d'autre part, auquel les Alexandrins consacrent des commentaires vers par vers. R. Meijering explique que le développement de l'art réaliste va avoir, à l'époque hellénistique, une influence directe sur la conception de la *mimèsis*¹³. Dès lors qu'un type d'art se propose d'imiter le réel, c'est à lui qu'on va réserver l'étiquette de *mimétique*, au sens où on l'entend aujourd'hui. Chez certains, la *mimèsis* va ainsi devenir un sous-genre de la poésie¹⁴, et différents termes vont venir combler le vide laissé par la spécification du concept de *mimèsis*.

Des auteurs comme Polybe, Strabon ou Asclépiade de Myrléa¹⁵ attestent que la *mimèsis* perd sa prééminence dans l'analyse de la création poétique. Polybe, dans ses *Histoires* (34, 4, 1-4), écrit que la licence poétique (ποιητικὴ ἔξουσία) consiste à pouvoir mêler trois

¹² D. BABUT, « Sur la notion d' "imitation" dans les doctrines esthétiques de la Grèce classique », p. 90.

¹³ Voir en particulier R. MEIJERING, *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia*, Groningen, 1987, p. 70 ; voir aussi G. ZANKER, *Realism in Alexandrian Poetry : A Literature and its Audience*, London, 1987, et B. H. FOWLER, *The Hellenistic Aesthetic*, The University of Wisconsin Press, 1989.

¹⁴ Une telle spécification n'est-elle pas en germe chez Platon lui-même, puisque, du point de vue de la *lexis*, la poésie mimétique n'est qu'un type possible de poésie ?

¹⁵ S'il faut voir en lui la source de Sextus Empiricus, en rapprochant notamment *Contre les Grammairiens* 252 et 263-265.

éléments, qui ont chacun leur but propre. L'histoire (ἱστορία) a pour but la vérité (ἀλήθεια) : dans le Catalogue des vaisseaux, les épithètes des cités renvoient à des caractéristiques réelles. La composition (διάθεσις), elle, est tendue vers la vivacité (ἐνέργεια) : c'est ainsi qu'Homère, sans avoir sous les yeux de héros qui se battent quand il compose ses monomachies, nous montre des héros en train de se battre. Le mythe (μῦθος), enfin, entend procurer plaisir et saisissement (ἡδονὴ καὶ ἔκπληξις). Dans cette tripartition, c'est la *diathésis* qui assure l'entre-deux entre l'*historia* et le *muthos*. Les poèmes d'Homère sont ainsi des composés, où des détails historiques assurent l'effet de réel, où des passages inventés permettent de créer des scènes singulières, et où le mythe donne à l'auditeur le plaisir et l'émotion qu'il recherche.

2. Les scholies à l'Iliade

Qu'en est-il dans les scholies ? Je reprendrai ici les conclusions d'un article où j'avais regardé plus particulièrement l'articulation de trois termes : *mimèsis*, *muthos* et *plasma*¹⁶.

Comme j'ai tenté de le montrer, la scholie souvent citée à *Il.*, 14, 342-51 développe certes, à la faveur d'un épisode iliadique, une théorie structurée de la création poétique qui distingue trois modes, dans la poésie¹⁷, mais elle est très isolée, dans l'ensemble des scholies, si bien qu'il est plus représentatif de regarder comment sont utilisés les mots qui servent à analyser la création poétique.

Le substantif *mimèsis* garde sa prééminence par rapport aux autres substantifs, et l'approche classique de la *mimèsis* n'est pas oubliée. Le passage qui permet le mieux de mesurer l'influence des conceptions classiques est une scholie à *Il.*, 16, 839-41. Achille lance à Patrocle : « Ne reviens pas [...] aux nefs creuses, avant d'avoir autour de sa poitrine déchiré la cotte sanglante d'Hector meurtrier ». Ses mots sont ainsi commentés : « il imite de façon crédible les paroles qu'Achille a vraisemblablement adressées à Patrocle, quand il l'envoyait au combat (κατὰ τὸ πιθανὸν μιμεῖται, τίνας εἰκὸς εἰρηκέναι λόγους Ἀχιλλεῖα ἐκπέμποντα

¹⁶ Voir Chr. BRÉCHET, « L'analyse de la création homérique dans les *scholia vetera* à l'Iliade », dans S. DUBEL, S. GOTTELAND et E. OUDOT (éd.), *Eclats de littérature grecque d'Homère à Pascal Quignard. Mélanges offerts à Suzanne Saïd*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 233-249.

¹⁷ Voir sch. ad Ε 342-51 (τρεις δὲ εἰσι τρόποι, καθ' οὓς πᾶσα ποιήσις θεωρεῖται· ὁ μιμητικὸς τοῦ ἀληθοῦς, φιλοπάτωρ, μισογύνης, ἄπιστος, παρρησιαστικῆς· ὁ κατὰ φαντασίαν τῆς ἀληθείας, ὃν δεῖ μὴ κατὰ μέρος ἐξετάζειν, οἷον, ὅτι ψυχαὶ γέρονται καὶ λαλοῦσι, πάντως ἐρεῖ τις καὶ γλῶσσαν ἔχουσι καὶ βρόγχον· τρίτος δὲ ὁ καθ' ὑπερθεσιν ἀληθείας καὶ φαντασίαν, Κύκλωπες, Λαιστρυγόνες καὶ ταῦτα τὰ περὶ τῶν θεῶν), et mon analyse de ce passage dans BRÉCHET, « L'analyse de la création homérique dans les *scholia vetera* à l'Iliade », p. 241-242.

Πάτροκλον¹⁸) ». Nous sommes, ici, dans la droite ligne de la *Poétique* d'Aristote : le poète raconte « ce qui pourrait arriver » (Aristote, *Poétique*, 1451a36-38).

Le plus souvent, cependant, *mimèsis* désigne moins la création que l'effet de réel. Ainsi, si Homère est qualifié d' « éminent imitateur de la réalité » (ἄκρος μιμητῆς τῆς ἀληθείας), c'est parce qu'au chant 5, quand ils tentent de soustraire Sarpédon blessé de la mêlée, ses compagnons ne songent pas à lui retirer la lourde pique qu'il a dans la cuisse : incluant le lecteur dans le commentaire pour mieux souligner qu'Homère ne fait que reprendre une vérité d'expérience, la scholie rappelle que *nous* oublions souvent de faire quelque chose (πολλὰ γὰρ παρορῶμεν¹⁹) ! Les exemples de ce type sont nombreux. Au chant 6, Astyanax est effrayé par le casque d'Hector, et se replie sur sa nourrice. On lit alors : « S'il est difficile d'arracher [les enfants] à ceux qui les élèvent, le spectacle aussi vient effrayer celui-là. Et ces vers sont tellement emplis d'évidence (ἐναργείας μεστὰ) qu'on n'entend pas seulement les faits : on les voit. Le poète a tiré ce détail de la vie et a atteint des sommets dans sa *mimèsis* » (λαβὼν δὲ τοῦτο ἐκ τοῦ βίου ὁ ποιητῆς ἄκρως περιεγένετο τῆ μιμήσει²⁰). Quelques vers plus loin, Hector embrasse son fils et le berce : « En effet », souligne la scholie, c'est ce que *nous* faisons pour les détendre ; et il [Homère] a atteint des sommets d'excellence dans sa *mimèsis* sans entamer en rien la grandeur héroïque (ἄκρως δὲ περιεγένετο τῆ μιμήσει οὐδὲν τι λυπήσας τὴν ἡρωϊκὴν σεμνότητά²¹) ». Si la première personne du pluriel (« nous ») est récurrente, c'est que la *mimèsis* est réussie quand tout un chacun peut se reconnaître dans les expériences décrites. L'insistance sur l'effet de réel est nette, mais cela ne veut pas dire qu'Homère a copié ce qu'il avait sous les yeux : il a plutôt créé des scènes de façon à ce qu'elles soient crédibles.

Le substantif *plasma*, lui, est très peu employé : il désigne une création par rapport à ce qui a été transmis (et qui est alors appréhendé en termes de *muthos*). Quelles sont les caractéristiques de ce *plasma*, de ce quelque chose que crée Homère et qui ne lui a pas été légué ? Au chant 22, Achille demande aux Achéens de ne pas toucher à Hector : c'est sa proie à lui. « Mégaclide », nous apprend une scholie à *Il.*, 22, 205-7, « prétend que ce combat est un *plasma*. Comment, sinon, Achille a-t-il pu, d'un signe, détourner tant de milliers d'hommes ? ». Dans une autre scholie (sch. ad X205-7a1), on lit aussi que « Mégaclide prétend que la monomachie est inventée » (Μεγακλείδης πλαστήν εἶναι τὴν μονομαχίαν φησίν). La poursuite d'Hector, on s'en souvient, est l'exemple que donne Aristote dans la *Poétique* – sans parler de *plasma* – pour les actions impossibles que le poète a le droit de

¹⁸ Sch. ad Π839-41. L'édition utilisée ici est celle de H. ERBSE, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia vetera)*, 7 vol., Berlin, 1969-1988.

¹⁹ Sch. ad E667b1.

²⁰ Sch. ad Z467.

²¹ Sch. ad Z474.

représenter pour frapper davantage son auditeur. Pareillement, en *Il.*, 13, 395-6, Idoménée inflige un coup à Asios, qui tombe à terre. Son cocher n'ose pas faire demi-tour pour soustraire son corps aux ennemis. « Ce *plasma* », lit-on dans les scholies, « est crédible (πιθανὸν δὲ τὸ πλάσμα), dans la mesure où même les chevaux sont pris » et que le cocher est bouleversé. L'art d'Homère consiste donc à rendre ses inventions crédibles.

Bref, dès lors qu'il s'agit de la nature de l'art d'Homère et de son rapport à la réalité, les mots de la famille de *mimēsis* prévalent, tandis que *muthos* et *plasma* interviennent quand il s'agit d'apprécier la part de tradition ou d'innovation dans la création homérique. Ils ne s'opposent pas comme l'invention invraisemblable s'oppose à l'invention vraisemblable, dans certaines tripartitions. Homère reste un imitateur, et on insiste sur les sommets qu'il atteint dans ses imitations, même si tout n'est pas analysable en termes de *mimēsis*. On sent en tout cas qu'on est à une période charnière, et qu'on se dirige vers un élargissement de l'éventail des termes critiques et vers une spécification progressive de ces termes, à mesure que le concept de *mimēsis* va perdre sa prééminence.

II. La « fiction » homérique à l'époque impériale

A l'époque impériale, les auteurs font de plus en plus l'économie du concept de *mimēsis* dans l'analyse de la poésie, et le *plasma* acquiert une place grandissante, mais il peine à se constituer comme catégorie intermédiaire et autonome, apte à dire la « fiction » de manière aussi synthétique que *mimēsis*. C'est aussi l'effet d'un changement d'échelle dans les analyses : dans la droite ligne de l'époque hellénistique, on s'intéresse désormais davantage au détail des œuvres.

Sextus Empiricus, dans son *Contre les professeurs* (I, 263-264), écrit qu'on peut distinguer, parmi les histoires racontées (τὰ ἱστορούμενα), celles qui relèvent de l'histoire (ἱστορία) – « L'histoire est l'exposé de choses vraies qui sont arrivées » –, celles qui relèvent de la « fiction » (πλάσμα) – « La fiction expose des choses qui ne se sont pas produites comme si elles avaient eu lieu²² » – et celles, enfin, qui relèvent du mythe (μῦθος) – « Le mythe, lui, est l'exposé d'événements non advenus et faux »²³. Le critère est le degré de proximité ou d'éloignement au réel.

Dans la palette des termes critiques, le mot *plasma* devient-il celui qui dit la « fiction » homérique, à l'époque impériale ? Cette classification séduisante, comme je vais essayer de le

²² ἡ μὲν ἱστορία ἀληθῶν τινῶν ἐστὶ καὶ γεγονότων ἕκθεσις [...]. πλάσμα δὲ πραγμάτων μὴ γενομένων μὲν ὁμοίως δὲ τοῖς γενομένοις λεγομένων [...]. μῦθος δὲ πραγμάτων ἀγενήτων καὶ ψευδῶν ἕκθεσις [...].

²³ Traduction de C. DALIMIER, D. et J. DELATTRE et B. PÉREZ, Paris, 2002, p. 203.

montrer, n'est guère représentative. Aussi ai-je pris cinq jalons pour montrer la complexité du *plasma* et son inaptitude à dire la « fiction » homérique. Ce faisant, nous verrons mieux ce qui, à chaque fois, a pu freiner la pleine reconnaissance de cette fiction.

1. Strabon

Strabon, dans sa *Géographie*, rappelle que la valeur du poète réside dans « son art d'imiter la vie au moyen du langage » (τὴν μιμητικὴν τοῦ βίου διὰ λόγων, I, 2, 4). Mais il délaisse vite le concept de *mimēsis* pour mettre l'accent sur la nature duelle de la poésie : Homère voulant à la fois instruire (διδασκαλία) et séduire (ψυχαγωγία), ses poèmes associent l'*historia* et le *muthos*.

L'*Iliade* et l'*Odyssée* reposent sur une base réelle : la guerre de Troie a bien eu lieu, et Ulysse est effectivement rentré chez lui. Mais si c'est l'histoire (ἱστορία, I, 2, 9) qui a inspiré les épopées, tout ne s'est pas nécessairement passé comme Homère nous le dit : sa poésie consiste ainsi en faits réels parés de mythes. Homère, en effet, « ajoutait aux péripéties véridiques un élément fabuleux, parce qu'il cherchait à agrémenter et à orner l'élocution (ταῖς ἀληθέσι περιπετεῖαις προσεπετίθει μῦθον, ἡδύνων καὶ κοσμῶν τὴν φράσιν), mais en se proposant le même but que l'historien ou le narrateur de faits réels. C'est ainsi que, prenant la guerre de Troie, fait réel, pour sujet, il l'a parée de ses créations mythiques (ἐκόσμησε ταῖς μυθοποιαῖς) ; et il ne procéda pas autrement pour le périple d'Ulysse. Partir d'un fait dépourvu de vérité pour y accrocher de vains prodiges n'est pas du tout dans le style d'Homère (ἐκ μηδενὸς δὲ ἀληθοῦς ἀνάπτειν κενὴν τερατολογίαν οὐχ Ὀμηρικόν, I, 2, 9) ». La poésie homérique peut alors être définie comme l'élaboration poétique d'une base historique. De fait, la bonne façon de considérer le périple d'Ulysse, dit Strabon, c'est d'admettre qu'Homère, convaincu que le périple d'Ulysse s'est réalisé au voisinage de la Sicile et de l'Italie, « a pris cette base réelle pour la disposer poétiquement (λαβὼν ἀληθῆ ταύτην τὴν ὑπόθεσιν ποιητικῶς διεσκεύασε, I, 2, 11) ». Toute la difficulté consiste à savoir ce que recouvre exactement cette *diaskeuē* poétique, qui ne doit pas être prise pour de l'*historia*. Il n'y aurait pas lieu de répondre à quelqu'un, « s'il prétendait que c'est exactement de cette façon que se sont passés le retour d'Ulysse à Ithaque, le massacre des prétendants, et la bataille qui s'engagea dans la campagne entre les habitants d'Ithaque et Ulysse » (I, 2, 11).

Bref, si on met entre parenthèses le merveilleux, Homère semble à mi-chemin entre l'histoire et la « fiction ». Cette nature composée des épopées est le premier élément qui s'oppose à la reconnaissance de la fiction – ou, pour le dire autrement, les épopées sont tantôt trop historiques, tantôt trop mythiques, pour être reçues comme une véritable œuvre de fiction. La synthèse est difficile à faire dès lors qu'on entre dans le détail des œuvres et qu'on perd de vue ce qui fait leur unité, du point de vue de la nature même de la création poétique.

2. Héraclite

Il est autre chose qui peut s'opposer à la reconnaissance de la fiction : l'allégorie.

Héraclite, dans ses *Allégories d'Homère*, ne s'adresse pas aux ignorants « qui, parce qu'ils ne comprennent pas ce qui a été exprimé philosophiquement, s'attachent à ce qu'Homère semble forger de façon mythique » (ὁ μυθικῶς δοκεῖ πλάσαι, 3, 2). Dès lors, seul le mythe, dans l'épopée, présente un intérêt, parce qu'il est le lieu où Homère cache des vérités pour les initiés.

Héraclite n'emploie qu'une seule fois le substantif *plasma*. Au début de *Illiade*, Héphaïstos raconte comment Zeus le jeta du ciel (*Il.*, I, 592). « Ce n'est pas parce qu'il cherche à charmer ses auditeurs par des inventions poétiques (οὐ πλάσμασι ποιητικοῖς τοὺς ἀκούοντας τέρπων) qu'Homère nous a transmis un Héphaïstos boiteux » (26, 4), mais parce qu'il parle en physicien. Aussi ne faut-il pas recevoir comme un *plasma* ce qui recèle un sens philosophique caché : la forgerie mythique n'est qu'apparente.

A partir du moment où l'intérêt des épopées réside dans ses mythes sérieux, que l'allégoriste doit décrypter, les « fictions » ludiques, conçues pour le seul plaisir de l'auditeur, n'ont pas leur place dans la réception des épopées. Et Héraclite, de fait, ne s'intéresse absolument pas à ce qui est réaliste, dans les épopées.

3. Dion de Pruse

Dion de Pruse, dans son *Discours troyen*, s'amuse à lire *Illiade* non pas comme des fictions ni des vérités cachées, mais comme des mensonges destinés à abuser ses auditeurs. En se concentrant, sur les affaires humaines, il passe au peigne fin la chronologie de l'épopée, qui se résume, pour lui, à une succession de mensonges (ψεῦδος) et de vérités (ἀλήθεια). L'idée est simple : Homère connaissait la vérité sur la guerre de Troie, mais, parce qu'il favorisait les Grecs, il ne l'a pas transmise ; au contraire, il lui a substitué des mensonges et a tout mis en œuvre pour les rendre indétectables, en brouillant la chronologie. Dion se donne ainsi pour tâche, dans son discours, de mettre en lumière les mensonges homériques.

Comment procède-t-il ? Qu'il soumette *Illiade* aux critères de l'εἰκός (le « vraisemblable ») et du πιθανόν (le « crédible »), qu'il traque les contradictions internes ou qu'il s'appuie sur la suite des événements pour discréditer la version que tente d'imposer Homère, il ne s'intéresse qu'à la trame historique, dans le poème. Dès lors, on ne s'étonnera pas de la quasi absence des mots de la famille de μίμησις, de μῦθος et de πλάσμα dans le *Discours troyen*, qu'on opposera à la surreprésentation des mots de la famille de ψεῦδος.

L'évitement des mots de la famille de *plasma* est net : les passages où Homère s'écarte de la vérité ne sont pas des forgeries poétiques destinées à charmer ou à frapper l'auditeur, mais des mensonges destinés à l'abuser en se substituant à la vérité. Il n'est plus question de la liberté créatrice du poète, mais de déformation des faits : plus précisément, Dion présente Homère comme le premier falsificateur de l'histoire.

Si le discours troyen est un jeu²⁴, il n'en demeure pas moins qu'on est, dans une telle perspective, à l'opposé de la « fiction » gratuite.

4. Plutarque

Toute différente est l'approche de Plutarque. Dans le *Comment écouter les poètes*, on trouve à la fois une réflexion unitaire sur la poésie, dans la droite ligne de Platon et d'Aristote (la poésie est, globalement, mimétique), et une mise à profit du commentaire linéaire, et donc fragmenté, des poèmes, qui aboutit à un système original, dont je vais tenter de préciser les grandes lignes.

Ce système peut être analysé, dans un premier temps, comme une bipartition, puisque toute la poésie se laisse rapporter aux deux grands pôles du ψεύδος et de l'ἀλήθεια. On sait que, pour les Grecs, le ψεύδος recouvre à la fois le faux et le fictif, et l'ἀλήθεια, la vérité ou la réalité — c'est ce qui rend si complexe, pour nous, leur terminologie. En tenant compte de ces doubles acceptions, tous les passages poétiques peuvent entrer dans quatre catégories, selon que le poète ment volontairement (en inventant quelque chose qui n'existe pas dans la réalité), ment involontairement (en nous communiquant une opinion fausse), exprime une vérité (en nous communiquant une opinion vraie) ou imite la réalité (en représentant des actions qui ne sont pas historiques, mais qui auraient pu l'être). En regroupant croyance fausse et croyance vraie, on arrive à une tripartition qui, par son orientation philosophique, se démarque de celle des rhéteurs : le poète 1) invente délibérément quelque chose qui n'existe pas dans la réalité, 2) exprime une croyance — tantôt vraie, tantôt fausse —, ou 3) imite la réalité. On peut, provisoirement, présenter les choses de la façon suivante :

ψεύδος		ἀλήθεια	
invention non réaliste	mensonge	vérité	invention réaliste

²⁴ Voir, dans D. AUGER, Chr. BRÉCHET, M. CASEVITZ, S. MINON, E. OUDOT, R. WEBB (éd.), *Dion de Pruse, Iliion n'a pas été prise*, Paris, Les Belles Lettres, La Roue à livres, 2012, la partie de l'introduction consacrée à cet exercice singulier (« Un exercice au carrefour de plusieurs traditions », par R. WEBB et Chr. BRÉCHET, p. XXXV-L).

πλάσμα / μῦθος	δόξα ψευδής	δόξα ἀληθής	μίμησις
πλάσμα / μῦθος	δόξα		μίμησις

Comme le montre ce tableau, c'est donc du côté de la *mimèsis* qu'il faudrait rechercher la « fiction ».

Reprenons le point de départ du traité : « “Les poètes disent beaucoup de mensonges”, tantôt volontairement, tantôt involontairement » (2, 16A). « Volontairement », poursuit Plutarque, « parce que, pour offrir une lecture qui procure du plaisir et de l'agrément — but recherché par la plupart —, ils jugent la fiction moins rébarbative que la réalité (αὐστηροτέραν ἡγοῦνται τὴν ἀλήθειαν τοῦ ψεύδους) : comme celle-ci a effectivement lieu, même si le dénouement en est attristant, on ne peut en modifier le cours, tandis que l'autre, création de l'esprit, très aisément peut être infléchie et orientée pour que, au lieu d'être affligeante, elle procure du plaisir ». Le plaisir est en effet l'objectif : rien « ne présente autant d'attrait et de charme qu'un récit fabuleux à la trame habilement ourdie » (2, 16A-B). Et le développement que Plutarque consacre aux mensonges volontaires s'achève de la façon suivante, qui corrobore l'équivalence entre le mensonge volontaire, artistique, et le *plasma* : « Voilà le genre de choses que les poètes inventent volontairement (ἃ πλάττουσιν ἐκόντες οἱ ποιηταί, 16F) ». Les exemples donnés par Plutarque concernent les dieux. Au chant XXIV de l'*Illiade* (v. 525sq.), Zeus pèse les âmes d'Achille et d'Hector : « Cet épisode apparaît clairement comme un mythe imaginé par le poète, une invention destinée à charmer ou frapper l'auditeur » (μυθοποίημα καὶ πλάσμα πρὸς ἡδονὴν ἢ ἔκπληξιν ἀκροατοῦ, 17A). De même, Homère représente des dieux qui se battent entre eux : « cela est inventé pour frapper les gens » (ἐκεῖνα δὲ πέπλασται πρὸς ἔκπληξιν ἀνθρώπων, 20F). Le *plasma* désigne donc la forgerie mythique.

Je laisse de côté ce qui concerne les croyances des poètes, vraies ou fausses (δόξα ψευδής et δόξα ἀληθής), pour en venir à la dernière case du tableau ci-dessus. Car pour Plutarque, la poésie, avant tout, imite la réalité : « la poésie est l'imitation du caractère et de la vie d'hommes (μίμησιν εἶναι τὴν ποιήσιν ἠθῶν καὶ βίων ἀνθρώπων) non parfaits ni purs ni irréprochables en tout point, mais composés de passions, d'opinions fausses et d'ignorances, capables souvent, toutefois, grâce à d'heureuses dispositions naturelles, de se transformer pour devenir meilleurs » (26A). L'imitation de la réalité apparaît comme le base fondamentale de la création poétique : « La poésie, **du fait qu'elle a un fondement mimétique** (μιμητικὴν ἢ ποιήσιν ὑπόθεσιν ἔχουσα), **si** elle entoure d'ornements et d'éclat les actions et les caractères qu'elle prend pour sujet (κόσμῳ μὲν καὶ λαμπρότητι χρῆται περὶ τὰς ὑποκειμένας πράξεις καὶ τὰ ἦθη), **n'abandonne néanmoins pas** la ressemblance avec la réalité, car l'attrait de l'imitation réside dans sa crédibilité (τὴν δ' ὁμοίωτα τοῦ ἀληθοῦς οὐ προλείπει, τῆς μιμήσεως ἐν τῷ πιθανῷ τὸ ἀγωγὸν ἐχούσης). Aussi l'imitation présente-t-elle des actions où se manifestent mêlés le vice et la vertu, si elle ne se désintéresse

pas complètement de la réalité » (7, 25B). Les exemples que donne Plutarque au chapitre 8 ne laissent aucun doute sur ce qu'il entend par ce fondement mimétique de la poésie : il étudie l'évolution de la conduite des héros d'Homère, à commencer par Achille, qui, au chant I de *Illiade*, se conduit tantôt correctement, tantôt incorrectement. Au moins dans les illustrations, la divinité est exclue de la poésie mimétique.

Ce passage est essentiel, et éclaire, à bien des égards, la conception classique de la *mimèsis*. L'expression μιμητικὴν ὑπόθεσιν montre que la *mimèsis* reste, pour Plutarque, la base stable pour appréhender la poésie, et qu'il conçoit en définitive le poème sur le modèle d'une stratification — la première strate, ou la strate la plus importante, étant la *mimèsis* d'hommes en action. Tout ce qui n'est pas de l'ordre de la *mimèsis* est présenté comme un ajout (περὶ τὰς ὑποκειμένας πράξεις καὶ τὰ ἦθη) qui rehausse (κόσμω... καὶ λαμπρότητι). On n'est pas si loin, à cet égard, des κόσμοι dont parle Isocrate dans son *Evagoras* (9, 8-9), quand il rappelle que les poètes peuvent faire intervenir des dieux pour rehausser l'éloge qu'ils font de tel ou tel personnage. Pour Plutarque, Homère, dans *Illiade*, inscrit avant tout sa création dans l'espace et le temps des hommes — il raconte une partie de la guerre de Troie. Peu importe, dès lors, qu'il ajoute des interventions divines : la représentation d'hommes en action (fictive plus qu'historique) prime.

Plutarque ne peut que se démarquer de Sextus Empiricus. Il n'est pas question, pour lui, de faire la part entre ce qui est historique, fictif et mythique, dans les épopées. Son approche repose sur une dichotomie entre ce qui est vraisemblable — analysé en termes de *mimèsis* — et ce qui est invraisemblable — analysé en termes de *muthos* et de *plasma*. *Muthos* et *plasma*, ici, ne sont pas clairement dissociés, si bien que Plutarque peut parler uniformément de ce qui est ἄμυθον καὶ ἄπλαστον (16C). Le *muthos* ne s'oppose pas au *plasma* comme l'invention invraisemblable s'opposerait à la création vraisemblable : la vraisemblance est le propre de la *mimèsis* (25B), et d'elle seule. Le poète qui recourt au *muthos* ou au *plasma* a d'autres intentions, et cette différence est très nette quand Plutarque analyse les effets de chaque type de création, et notamment le type de plaisir qu'il suscite chez l'auditeur : quand le poète imite la réalité, l'auditeur ressent un plaisir qui naît de la conformité de l'œuvre à la réalité ; quand il forge, ce sont les émotions qui sont sollicitées : il y a un plaisir de l'ordre du charme magique et du saisissement.

5. Porphyre

Je terminerai sur l'*Antre des Nymphes*, que le néoplatonicien Porphyre a écrit au IIIe siècle après J.-C., pour faire la lumière sur la description de l'antre des nymphes, au chant XIII de l'*Odyssée* (v. 102-112) :

« A la tête du port s'élève un olivier feuillu
et tout près une grotte aimable et embrumée
dédiée à ces nymphes que l'on nomme les Naiïades.
On voit là des cratères, des amphores tout en pierre ;
et là encore, les abeilles font leur miel.
Là sont de longs métiers de pierre où les Naiïades
tissent, merveille à voir, des étoffes pourpre de mer ;
là sont d'intarissables eaux. Il est deux portes,
l'une vers le Borée, par où descendent les humains,
l'autre vers le Notos, plus divine, par où les hommes
ne passent pas : c'est le chemin des Immortels. »

Porphyre, sans jamais faire appel au concept de *mimèsis*, propose trois hypothèses.

Le passage peut-il relever de l'*historia* ? Il faudrait, pour cela, qu'il propose la description de quelque chose qui a (ou a eu) une existence dans la réalité. Or ces quelques vers, « ce n'est pas conformément à la réalité qu'Homère les a créés (οὐ καθ' ἱστορίαν... πεποιήται), d'après le souvenir des faits conservés par la tradition ». De fait, comme aucune description d'Ithaque ne fait état d'un antre qui aurait ces caractéristiques, il ne contient pas la description d'un endroit véritable.

L'hypothèse de l'invention (*plasma*) pure et simple est, elle aussi, écartée, et même triplement écartée. Porphyre invoque d'abord la *pithanotès* : en « utilisant sa licence poétique pour inventer un antre » (κατὰ ποιητικὴν ἐξουσίαν πλάσσων ἄντρον) et en « l'inventant (πλάσας) n'importe comment et au hasard », on ne peut espérer avoir le crédit nécessaire (ἀπίθανος) pour persuader ses auditeurs de son existence (2, 4). Ensuite, les nombreuses obscurités du passage montrent que « ce n'est pas une invention faite au hasard pour divertir l'âme » (πλάσμα μὲν ὡς ἐνέτυχεν εἰς ψυχαγωγίαν πεποιημένον μὴ εἶναι) (4, 2) : il y a un projet herméneutique. Enfin, penser que c'est là « pure invention » (τέλεον... πλάσμα, 4, 9), c'est être bien négligent, dès lors que des géographes de qualité, comme Artémidore d'Ephèse, ont mentionné l'existence d'un antre à Ithaque. « Il ne saurait donc s'agir d'une invention complète d'Homère » (πλάσμα μὲν οὖν Ὀμηρικὸν παντέλωσ οὐκ ἂν εἶη, 4, 17). A partir de ces différentes justifications, on comprend en quoi consiste le *plasma* pur et simple et à quoi il tend : c'est l'invention de quelque chose qui n'existe pas dans la réalité et qui a pour but, non pas d'être crédible — ici, c'est l'*historia* qui assure la crédibilité —, mais de charmer l'auditeur.

L'antre des nymphes tel que le décrit Homère mêle donc ces deux éléments clairement identifiés que sont l'*historia* et le *plasma*. Selon Porphyre, il n'est ni tout à fait réel — puisqu'on ne connaît pas d'antre semblable —, ni tout à fait inventé — puisque l'existence d'un antre à Ithaque est avérée. Quel est alors cet intermédiaire entre la représentation de la réalité et l'invention de ce qui n'existe pas dans la réalité ? La formulation de 4, 10 apporte un

premier élément de réponse : « soit il a décrit les choses comme elles étaient, soit il a procédé à des ajouts de son cru » (εἴτε δ' οὕτως ἔχον ἀφηγήσατο εἴτε καὶ αὐτός τινα προσέθηκεν). L'entre-deux serait donc de l'*historia* à laquelle on aurait ajouté quelque chose. Et cet ajout est envisagé en termes de *plasma*. De fait, si Homère n'a pas proposé un *plasma* intégral, on ne peut nier que « dans l'invention d'un petit mythe, il cachait les images de réalités plus divines (ἐν μυθαρίου πλάσματι εἰκόνας τῶν θειοτέρων ἠνίσσεται) » (36, 4).

Cette dernière phrase vient compliquer une terminologie jusqu'à présent dominée par le *plasma*, car le *plasma* où réside l'énigme n'est pas étranger au *muthos* crypté qu'on trouve ailleurs. Plus exactement, il s'agit d'un *mutharion*, d'un « petit mythe » (36, 4). Homère, dit Porphyre, nous propose en fait une allégorie et une énigme (ἀλληγορεῖν τι καὶ αἰνίττεσθαι) (3, 2). L'allégorie se devine aux nombreuses obscurités de la description, qu'il convient de lever par un travail de recherche. Les éléments « obscurs », « curieux » et « merveilleux » sont l'expression masquée d'une réalité plus profonde.

On ne sort des difficultés, me semble-t-il, qu'en renonçant à l'idée que l'ensemble du passage doive relever exclusivement de l'une ou l'autre de ces catégories : loin de devoir donner un nom synthétique à ce qui relèverait à la fois de l'*historia*, du *plasma* et du *muthos*, on doit admettre que le passage repose sur un savant dosage. De ce point de vue, l'analyse de Porphyre rejoint celle de Plutarque, chez qui on a pu mettre en évidence une sorte de stratification. Porphyre explique qu'Homère ne pouvait « inventer au hasard une base complète, sans transformer certains éléments réels pour remodeler son invention » (οὐ γὰρ ἐνῆν ἐπιτυχῶς πλάσσειν ὅλην ὑπόθεσιν μὴ ἀπὸ τινων ἀληθῶν μεταποιοῦντα τὸ πλάσμα) (36, 5). Autrement dit, certains éléments — et même certains vers, serais-je tenté de dire — ont pour fonction d'assurer l'ancrage dans la réalité, et d'autres, de renfermer l'énigme. Bref, que propose Homère, dans ce court passage ? Une base réelle, à laquelle il a ajouté des *plasmata*, qui demandent à être interprétés allégoriquement. Dans cette perspective, l'exégète cherche à instaurer entre Homère et son public une lecture qui est à l'opposé de la « feintise ludique partagée » de J.-M. Schaeffer.

Ces cinq analyses de l'époque impériale montrent non seulement qu'il n'y a pas d'uniformité dans l'analyse de la création poétique, mais aussi qu'il faut toujours faire intervenir deux aspects :

- le contenu de la création (la façon dont le poète élabore la matière première qu'est le réel) : la « fiction » peine à trouver sa place entre le *muthos* et l'*historia*, sauf à aborder synthétiquement la création poétique en termes de *mimèsis*, comme le fait encore Plutarque, dans la droite ligne de Platon et d'Aristote.

-l'intention — réelle ou supposée — du poète : un poète qui est considéré comme sérieux, qu'il fasse des allégories ou qu'il cherche à induire en erreur pour falsifier l'histoire, ne saurait faire œuvre de fiction.

Pour que la différence entre les époques classique et hellénistique d'une part, et l'époque impériale de l'autre, apparaisse plus nettement, j'ai prolongé l'enquête sur la « fiction » jusqu'au XII^e siècle byzantin, avec cet ultime maillon dans la réception antique de l'exégèse homérique qu'est Eustathe.

III. Eustathe de Thessalonique

Parmi les nombreuses traditions dont hérite l'archevêque de Thessalonique, on peut souligner l'importance, pour notre étude, de la tradition alexandrine (les liens sont évidents entre les scholies et le commentaire linéaire, vers par vers, d'Eustathe) et de la tradition allégorique de l'époque impériale (avec l'influence majeure de Porphyre).

Les *Commentaires à l'Iliade d'Homère* (Παρεκβολαὶ εἰς τὴν Ὀμήρου Ἰλιάδα) présentent l'avantage, par rapport aux scholies, de comporter un *Préambule*, où Eustathe explique son entreprise, sa lecture d'Homère et sa méthode. Sans surprise, il ne s'intéresse guère à la « fiction », parce qu'il y a, à ses yeux, plus important dans les épopées. Loin de proposer dans ce *Préambule* une approche générale de la création homérique qui permettrait de replacer dans une poétique les analyses éparses qui vont suivre, Eustathe insiste sur le fait que la poésie homérique « regorge de mythes » (μύθων γέμει, *Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.2.13 et 28²⁵), lesquels, loin de prêter à rire, « sont les ombres et les voiles d'idées nobles » (οὐ πρὸς γέλωτα οἱ Ὀμηρικοὶ μῦθοι ἀλλὰ ἐννοιῶν εὐγενῶν σκιαί εἰσιν ἢ παραπετάσματα). Forgés soit pas Homère (ὕπ' αὐτοῦ πλαττόμενοι) soit par les anciens (οἱ αὐτοὺς πλασάμενοι), ces mythes sont allégoriques (ἀλληγοροῦνται, *Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.2.13-19) et un matériau essentiel de la poésie d'Homère : « pour séduire la majorité des gens, il emploie tout son art à les entremêler à sa poésie, afin de les appâter et de les charmer par l'apparence, pour prendre à l'intérieur de filets, comme on dit, ceux qui redoutent la subtilité de la philosophie, puis, après leur avoir fait goûter à la douceur qui réside dans la vérité, de laisser les sages continuer leur marche et traquer la vérité ailleurs

²⁵ Les traductions du *Préambule* sont issues d'un travail collectif mené en 2011 avec des étudiants de Paris Ouest – Nanterre – La Défense (Anne Duroy-Duchadeuil, Dimitra Eleftheriou, Florian Lepetit et Vincent Robert), qui, dans le cadre de mon séminaire de Master 1, avaient traduit les 8 pages liminaires au cours d'un atelier. Toutes les références à Eustathe renvoient aux 4 tomes de l'édition de M. VAN DER VALK (éd.), *Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*, Leiden, 1971-87. Ainsi, 1.2.13 = tome 1, page 2, ligne 13 dans cette édition de référence.

aussi »²⁶. On retrouve dans ces lignes l'idée exprimée dans le *Comment écouter les poètes*, à savoir que la poésie est une propédeutique à l'étude de la philosophie. Ce faisant, poursuit Eustathe, Homère « ouvre encore la voie dans la fabrication de mythes crédibles » (ἔτι δὲ γίνεται καὶ μεθοδευτῆς οὕτω τῆς τῶν μύθων πιθανῆς πλάσεως, *Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.2.25). Dès lors qu'il y a chez Homère un enseignement utile « pour ceux qui aiment s'instruire » (τοῖς φιλομαθέσιν), et qu'Eustathe entend être utile avant tout « à un jeune homme qui commence tout juste à apprendre » (νέω ἄρτι μανθάνοντι, *Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.3.8), sa méthode est simple :

Et voici comment nous allons procéder : on énumère les choses utiles dans l'ordre, de façon bien composée, sans pour autant y mettre les études de tous ceux qui ont travaillé sur le poète (ce serait un travail tout à la fois vain, superflu, et même difficilement achevable), mais de telle sorte que celui qui désire apprendre trouve dans l'ordre, bien rangés, les éléments qui ne sont pas superflus, comme : des idées (ἐννοίας) bien utiles pour celui qui écrit en prose et qui veut y insérer au bon moment des morceaux rhétoriques ; des ressources (μεθόδους) qui aident celui qui veut imiter et permettent d'admirer l'habileté du poète ; des expressions (λέξεις), qui, pour la majorité, conviennent à la prose, mais qui, souvent aussi, sont dures, rudes et propres à la poésie : si on ne les développe avec tous les moyens de l'étymologie, le passage isolé ne sera pas bien compris ; des sentences (γνώμας), qui, en de nombreux endroits, font précisément la renommée de la poésie homérique ; des données historiques (ἱστορίας), non seulement celles que le poète exploite selon ses règles, mais aussi à certains endroits de plus amples détails, dans la mesure où ces données ont été exploitées par d'autres ensuite ; et encore des mythes (ἔτι δὲ μύθους), les uns simples, sans intention particulière et qu'on examine seulement en fonction de ce qui est raconté, les autres composés avec des intentions allégoriques ou même spirituelles ; et des milliers d'autres belles choses utiles au quotidien (καὶ ἕτερα μυρία καλὰ εἰς βίον χρήσιμα) ; tout cela, on l'énumèrera non seulement en peu de mots mais aussi dans toute sa variété²⁷.

²⁶ ἀλλὰ διὰ τὸ τῶν πολλῶν ἐπαγωγὸν αὐτοὺς τῆ ποιήσει παρεμπλέκων τεχνάζεται, ἵνα δελεάσας καὶ θέλξας τῶ προφαινομένῳ δικτύων, ὃ φασιν, ἔσω λάβῃ τοὺς ὀκνοῦντας τὸ τῆς φιλοσοφίας γλαφυρόν, εἶτα καὶ γεύσας τῆς ἐν ἀληθείᾳ γλυκύτητος ἀφήσει σοφοὺς πορεύεσθαι καὶ θηροῦσθαι αὐτὴν καὶ ἄλλοθεν (*Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.2.21).

²⁷ καὶ δὴ γίνεται τοῦτο· καὶ τὰ χρήσιμα κατὰ ἀκολουθίαν εὐσυνθέτως ἐκλέγονται, οὐχ' ὥστε μέντοι τὰ πάντων ἐνταῦθα εἶναι τῶν πονησαμένων εἰς τὸν ποιητὴν, (τοῦτο γὰρ καὶ μόχθος μάταιος καὶ περιττός καὶ οὐδὲ ῥᾶον ἀνύσιμος,) ἀλλ' ὥστε τὸν γινώσκειν ἐθέλοντα εὐρίσκειν κατὰ τόπον εὐτάκτως τὰ μὴ παρέλκοντα, οἷον· ἐννοίας εὐχρήστους τῶ καταλο γάδην γράφοντι καὶ βουλομένῳ ῥητορικὰς ποιεῖν εὐκαίρως παραπλοκάς· μεθόδους, ἐξ ὧν καὶ ὠφελεῖται τις μιμεῖσθαι θέλων καὶ τῆς εὐτεχνίας θαυμάζει τὸν ποιητὴν· λέξεις, τὰς πλείους μὲν ὡς πεζῶ λόγῳ

Dans cette approche linéaire et fragmentaire, le mythe occupe une place importante : il est digne de figurer dans la liste des éléments utiles.

Comment les termes que nous avons étudiés précédemment sont-ils employés dans la suite des *Commentaires* ?

Si l'on recense, chez Eustathe, près d'une centaine d'occurrences des mots de la famille de *mimēsis*, il n'est jamais question de la nature mimétique de toute la poésie homérique (d'où l'absence significative de ces mots dans le *Préambule*) : la *mimēsis* est toujours circonscrite, et il n'est pas anodin, à ce titre, que l'archevêque retienne de l'époque classique non pas les passages identifiant la création poétique à une *mimēsis*, mais, chez Platon, la division platonicienne des trois genres de poésie (ἡ μιμητικὴ καὶ δραματικὴ, ἡ ἀμίμητος, ἡ μικτή)²⁸ – et de souligner, dans tel chant, le passage d'un mode à l'autre²⁹.

La *mimēsis* est invoquée dans les passages où l'effet de réel est le plus fort, soit qu'Homère ait représenté tel personnage de façon adéquate, soit que les mots qu'il a choisis évoquent telle réalité sonore. Au chant 13, Amphimaque meurt : « Poséidon en son cœur sent alors monter la colère, à voir son petit-fils, qui vient ainsi de choir dans l'atroce carnage » (*Iliade* 13, 207). Le héros, qui avait été nommé au vers 185, n'est pas nommé ici. Quoi de plus naturel ? « Pour les orateurs, c'est un facteur de crédibilité et une imitation de la réalité (πιθανότητος ἐργαστικὸν... καὶ μίμησις ἀληθείας) que de ne pas nommer chaque personnage par son nom d'une manière déterminée et comme si on le savait, et que, parfois, le discours reste indéfini. C'est ce que fait Homère dans « et chacun de dire » et autres expressions » (*Commentarii ad Homeri Iliadem* 3.461.6). Dès lors qu'il est question de représenter adéquatement ce que l'on peut observer dans la vie de tous les jours, on ne s'étonnera pas qu'Eustathe soit sensible à l'imitation des caractères, car « le Poète est habile à imiter le caractère des hommes » (δεξιὸς ὁ ποιητὴς ἀνδρῶν ἦθη μιμήσασθαι, *Commentarii ad Homeri Iliadem* 2.681.8, v. 147 s.). Au début de l'*Iliade*, par exemple, Agamemnon s'en prend à Calchas : « Prophète de malheur, jamais tu n'as rien dit qui fût pour me plaire. En toute occasion, ton cœur trouve sa joie à prédire le malheur » (*Iliade*, 1, 206). Ici, c'est de façon

προσηκούσας, πολλάκις δὲ καὶ σκληρὰς καὶ τραχείας καὶ ποιητικὰς, ἅς εἰ μὴ ἀναπτύξει τις ἐτυμολογικώτερον, οὐκ εὐγνωστον ἔσται τὸ χωρίον, ὃ παρεκβέβληται· γνώμας, αἷς καὶ αὐταῖς πολλαχοῦ ἡ Ὀμηρικὴ σεμνύεται ποιήσις· ἱστορίας, οὐ μόνον αἷς ὁ ποιητὴς χρᾶται κατὰ κανόνα οἰκείον, ἀλλ' ἔστιν ὅπου καὶ πλατύτερον, ὡς ἐξ ὧν ἰστόρησαν ἕτεροι· ἔτι δὲ μύθους, τοὺς μὲν ἀκράτους καὶ ἀθεραπεύτους καὶ κατὰ μόνον θεωρουμένους τὸ προφερόμενον, τοὺς δὲ καὶ μετὰ θεραπείας ἀλληγορικῆς εἴτε καὶ ἀναγωγικῆς· καὶ ἕτερα μυρία καλὰ εἰς βίον χρήσιμα· καὶ ταῦτα οὐ μόνον συντόμως, ἀλλὰ καὶ ποικίλως (*Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.3.8-23).

²⁸ Voir *Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.400.17.

²⁹ Voir *Commentarii ad Homeri Iliadem* 4.848.10.

appropriée (ἐπίτηδες) qu'Homère met dans la bouche de l'Atride des paroles redondantes : « il imite le caractère difficile à calmer, dans les insultes, de ceux qui s'irritent (καὶ μιμείται τὸ τῶν ὀργιζομένων ἐν κατηγορίᾳ δυσκατάπαυστον), lesquels répètent souvent les mêmes choses, comme s'ils ne les avaient pas encore suffisamment dites »³⁰. L'imitation des caractères est ainsi reliée aux moyens mis en œuvre pour imiter. Il n'est pas rare qu'Eustathe analyse en termes de *mimēsis* la représentation d'un homme en proie à une vive émotion, dont la syntaxe est à dessein adaptée ou perturbée³¹.

Mais dans des cas bien plus nombreux, il est question de l'imitation d'un bruit (μίμησις ἤχου), en rapport avec la création de mots par onomatopée (ὀνοματοποιΐα). Ainsi, Hippodamas meurt « en rugissant » (ἐρυγόντα, *Iliade*, 20, 406). Eustathe note alors : « Rugissant » est une expression appropriée pour un taureau qu'on égorge, parce qu'elle imite, par une sorte d'onomatopée, le cri de l'animal à ce moment » (μιμουμένη ὀνοματοποιΐας τρόπῳ τὴν τηνικαῦτα τοῦ ζῶου βοῆν, *Commentarii ad Homeri Iliadem* 4.426.15).

Ce n'est donc plus du côté de la *mimēsis* qu'il faut chercher le signe d'une reconnaissance, par Eustathe, de la nature essentiellement fictive des poèmes homériques : il emploie avant tout les mots de la famille de *mimēsis* pour analyser ponctuellement l'effet de réel, dans la création homérique.

Faut-il, alors, regarder du côté de *plasma* ? Un commentaire au chant 7 de l'*Iliade*, à propos de la construction du mur par les Achéens (*Iliade* 7, 441), rappelle les analyses classiques :

Il faut montrer aussi que ce mur passait auprès des Anciens pour une invention d'Homère (πλάσμα Ὀμηρικόν) : en réalité, dit-on, il n'a pas existé (τῆ γὰρ ἀληθείᾳ, φασίν, οὐ γέγονεν), mais le Poète a inventé (ἐπλάσατο) la construction du mur contre le mouillage et ce qui s'y rapporte, non pas en racontant un fait avéré, mais en

³⁰ *Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.95.20.

³¹ Voir, entre autres exemples, *Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.615.17 (μιμησαμένου τοῦ ποιητοῦ συγκεχυμένον ἄνθρωπον καὶ μὴ ἐνευκαιροῦντα φυσικῆ ὀνομάτων τάξει) ; *Commentarii ad Homeri Iliadem* 2.452.3 (Μιμείται δὲ ἐν τούτοις ἀγωνιῶντα ὁ ποιητὴς τὸν Αἴαντα καὶ διὰ τοῦτο τὸν λόγον εἰς ταῦτολογίαν ἄγει) ; *Commentarii ad Homeri Iliadem* 3.718.18 (Ὁ δὲ ποιητὴς ἦθος ἀληθῶς μιμείται ἐνδόξου ἀνδρὸς συντετοῦ) ; *Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.320.29 (ἴσως δὲ καὶ ἄλλως θυμούμενον ἄνθρωπον μιμούμενος ποιεῖ τὸν Θεοσίτην ἐκλαθόμενον τῆς τοῦ λόγου ἀκολουθίας καὶ διὰ τοῦτο εἰς κακοσυνταξίαν ἐκκλίναντα) ; *Commentarii ad Homeri Iliadem* 2.36.2 (Ὀμηρος δὲ μιμούμενος ἄνθρωπον τεθορυβημένον ἀλληνάλλως ἔθετο) ; *Commentarii ad Homeri Iliadem* 2.560.10 (Εἰ δέ τις εἴποι τὸν ποιητὴν ἐπίτηδες νῦν τῷ Ἔκτορι περιθεῖναι κακοσύνθετον λόγου σύνταξιν, μιμούμενον τὴν ἐκείνου περὶ τὴν μάχην θεομότητα ἢ καὶ τὴν ταραχὴν...).

le produisant comme s'il avait existé (οὐχ' ἱστορῶν προᾶγμα γενόμενον ἀλλ' ὡς γενόμενον ἐκτιθέμενος), sans chercher à dire la vérité, mais en posant ce qui était vraisemblable (οὐδὲ λέγων ἀληθῶς, τὰ εἰκότα δὲ ὑποτιθέμενος) [...]. (*Commentarii ad Homeri Iliadem* 2.493.6)

Ce passage est certes proche de la définition aristotélicienne de la création poétique, mais il est très isolé, et il n'y a rien, ailleurs, qui permette de voir dans le *plasma* une catégorie qui aurait de façon stable les caractéristiques de la « fiction », en dépit de l'association fréquente avec avec *πιθανός* – de fait, Eustathe écrit que « le Poète est toujours crédible dans ses inventions » (*πιθανὸς ἀεὶ ἐν τοῖς πλάσμασιν ὧν ὁ ποιητής*, *Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.72.27, où sont ensuite coordonnés ἀπίθανος καὶ οὐκ εὐπλαστος)³².

Car cette association entre *πλάσμα* et *πιθανός* n'est pas exclusive d'une autre association, entre *μῦθος* et *πλάσμα*³³ – et, dès lors que le mythe résulte de l'activité de *πλάττειν*, Eustathe associe *μῦθος*, *πλάττειν* et *πιθανός*. Pourquoi avoir invoqué la Muse, au début de l'*Iliade*? « Il l'a fait surtout pour donner de la crédibilité à ses inventions, lorsqu'il raconte des fables (μάλιστα δὲ διὰ τὸ πιθανὸν τῶν πλασμάτων, ὀπηνίκα μυθικά τινα λέγει), comme les desseins des dieux et leurs guerres, leurs complots, leurs amours, leurs voyages et, en un mot, toutes leurs actions de toutes sortes »³⁴. L'auditeur est en effet plus enclin à croire ce qui vient des Muses. La « crédibilité des inventions » (τὸ πιθανὸν τῶν πλασμάτων) est ici soulignée à propos d'épisodes mythiques (μυθικά τινα) qui concernent les dieux, ce qui révèle une attention toute particulière à la cohérence des inventions d'Homère, qu'elles soient vraisemblables ou non. De ce point de vue, on est loin des tripartitions où *muthos* et *plasma* s'opposent sous l'angle de la vraisemblance, et plu encore de l'analyse de Plutarque, qui fait de la vraisemblance l'apanage de la *mimēsis*. L'activité de *plattein* concerne souvent ce qui est identifié dans la tradition exégétique comme de grands

³² Voir également *Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.58.23 (τὸ τοιοῦτον τοῦ Ὁμήρου πλάσμα πιθανὰ καὶ τὰ κατὰ τὸν Ἀχιλλέα ποιεῖ); *Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.96.14 (καὶ ὄρα τὴν ἐν τοῖς πλάσμασιν Ὀμηρικὴν πιθανότητα); *Commentarii ad Homeri Iliadem* 2.63.19 (ἔστι πιθανὸν τὸ πλάσμα τοῦτο τοῦ θάρσους); *Commentarii ad Homeri Iliadem* 3.597.29 (Ἐν οἷς ὄρα τὴν πιθανὴν τοῦ πλάσματος ἐπίνοιαν καὶ μεταχειρίσιν καὶ ἐπαύξησιν); *Commentarii ad Homeri Iliadem* 3.627.22 (πρὸς πιθανότητα πλάσματος); *Commentarii ad Homeri Iliadem* 4.444.15 (πιθανὸν δὲ καὶ ἀστεῖον τὸ τοῦ ποταμοῦ πλάσμα). Eustathe souligne aussi à l'occasion l'absence de *pithanotēs* : *Commentarii ad Homeri Iliadem* 4.361.24 (Σημεῖωσαι δὲ ὅτι, εἴπερ εἶχε πιθανεύσασθαι τὸ πλάσμα ὁ ποιητής, ἐποίησεν ἂν καὶ τὸν Αἰδωνέα καὶ τὸν Διόνυσον καὶ τὴν Δήμητραν παρόντας τῇ μάχῃ. οὐκ ἔχει δὲ πιθανῶς τοιοῦτόν τι ποιῆσαι); *Commentarii ad Homeri Iliadem* (ἀπίθανον γὰρ τὸ πλάσμα).

³³ *Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.62.12 (οὕτω παιδευτικός καὶ βιωφελὴς ὁ ποιητής καὶ ἐν μύθοις καὶ πλάσμασιν).

³⁴ *Commentarii ad Homeri Iliadem* 1, 18, 9.

épisodes mythiques, comme la fabrication des armes (*Commentarii ad Homeri Iliadem* 4.216.16), la ceinture brodée d'Aphrodite (*Commentarii ad Homeri Iliadem* 3.598.4), ou la balance de Zeus pour la pesée des âmes (*Commentarii ad Homeri Iliadem* 4.605.14). Le *plasma*, dès lors, est le résultat de l'activité de forgerie du Poète, indépendamment de la vraisemblance de l'invention.

Dès lors que la spécification des termes semble moins nette, les oppositions entre eux sont également moins marquées. Alors que précédemment, les termes que j'ai choisi d'étudier entraînent dans des configurations où les oppositions étaient assez tranchées, Eustathe y recourt dans des analyses où les lignes se brouillent. En effet, il s'attache non seulement à montrer « la crédibilité de l'invention mythique » (τὴν πιθανότητα τοῦ μυθικοῦ πλάσματος, *Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.66.27), mais propose çà et là des analyses d'une complexité sans commune mesure avec celles qu'ont proposées ses prédécesseurs, au point qu'il est difficile d'en proposer une traduction. Je me bornerai ici à signaler un passage (*Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.242.20) où Eustathe semble concilier sans difficulté *pithanotès*, *muthos*, *plasma*, *historia* et *allègoria* : ταῦτα δὲ μύθου τε πιθανότητα ἔχουσιν ἀσφαλῆ ἐν τῷ πλάσματι, ὡς ἐξ ἀφορμῆς τινος ἱστορικῆς, καὶ που καὶ ἀλληγορικῶς θεραπεύονται³⁵. De fait, même si l'on ne saurait réduire les *Commentaires* à une lecture allégorique de l'*Iliade*, l'allégorie n'est jamais bien loin : on compte ainsi plus de 400 occurrences des mots de la famille d'*allègoria* chez l'archevêque de Thessalonique.

CONCLUSION

Pour conclure, réduire près de 1700 ans d'exégèse homérique aux quelques jalons que j'ai choisis, de Platon à Eustathe, n'est bien entendu pas pleinement satisfaisant pour qui cherche à étudier de façon fine l'évolution de l'analyse que les Grecs ont faite de cette œuvre fondamentale qu'est l'*Iliade*. Mon objectif était ici de dégager des tendances sur le long terme, ce que rend possible l'extraordinaire stabilité du vocabulaire de la critique littéraire dans l'antiquité grecque – de ce point de vue, on ne soulignera jamais assez le caractère unique de cet univers de l'exégèse homérique et du dialogue ininterrompu qu'il permet durant les deux millénaires qui séparent l'*Iliade* des *Commentaires* qu'en fait Eustathe. J'ai essayé de montrer, chez chaque auteur, la cohérence d'une analyse qui repose sur des termes récurrents – *mimèsis*, *muthos* et *plasma*, principalement –, mais dont l'articulation n'est pas figée. L'évolution de la lecture que les Grecs ont faite de l'*Iliade* n'est pas non plus sans intérêt, je crois, dans l'histoire de la fiction, car elle montre à quelles conditions on peut penser une œuvre comme relevant de la fiction, y compris quand la fiction semble pour cette œuvre une cote mal taillée. Trois conditions au moins doivent être réunies : il faut (1) reconnaître la

³⁵ Voir aussi *Commentarii ad Homeri Iliadem* 3.628.24 pour une conciliation de *muthos*, *pseudos*, *pithanotès*, *plasma* et *alètheia*.

légitimité et l'autonomie d'une œuvre indépendamment de prétendues intentions sous-jacentes (en particulier allégoriques), et s'intéresser à la cohérence du monde qu'elle crée ; (2) adopter une perspective d'ensemble sur cette œuvre, en faisant abstraction du détail ; et enfin (3) accepter les tensions inhérentes à la fiction. Dans un mouvement de retour vers la modernité, si l'on cherche à déterminer, dans la réception d'Homère, l'approche de la fiction homérique la plus proche de celle des théoriciens modernes, ce n'est pas vers le *plasma* qu'il faut se tourner – en accordant aux tripartitions des prétentions qu'elles n'ont pas –, mais plutôt vers la *mimèsis*, dont la complexité correspond finalement assez bien à celle de notre « fiction ». Dès lors que les Grecs ne reconnaissent plus à la *mimèsis* la capacité de dire synthétiquement la création poétique dans son rapport complexe au réel et qu'ils fragmentent les œuvres pour donner des noms aux passages qui les composent, ils sont, d'une certaine manière, voués à laisser sans nom générique une œuvre aussi complexe que *l'Iliade*, laquelle devient, non pas une « *Iliade* de maux », comme disaient les Anciens, mais une « *Iliade* de termes », à l'image du monumental commentaire d'Eustathe.