



HAL
open science

Paysage et poésie dans la lyrique grecque

Nadine Le Meur

► **To cite this version:**

Nadine Le Meur. Paysage et poésie dans la lyrique grecque. Mauduit, Christine; Luccioni, Pascal. Paysages et milieux naturels dans la littérature antique, De Boccard, pp.19-38, 1998. hal-01561964

HAL Id: hal-01561964

<https://hal.science/hal-01561964v1>

Submitted on 13 Jul 2017

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.

PAYSAGE ET POESIE

DANS LA LYRIQUE GRECQUE

Entreprendre une étude du paysage dans la poésie grecque peut sembler relever de la gageure, dans la mesure où cette notion, telle que nous la comprenons, était sans doute étrangère au mode de pensée et de représentation des Grecs. Il convient en effet de remarquer qu'il n'existe pas, dans la langue grecque, de terme qui traduise véritablement le mot de *paysage* : ni τόπος (*région, lieu*), ni χώρα ("*espace fini, propre à un usage, à une fonction, à une activité, ou "campagne"*)¹ n'expriment toute l'idée contenue dans notre *paysage*. Celui-ci implique en effet la présence d'un regard et est fondamentalement lié à une représentation picturale de l'espace². Or nous ne connaissons pas de peinture grecque de paysage où celui-ci soit traité comme le sujet véritable de l'œuvre. Cette absence à la fois lexicale et conceptuelle ne signifie pas pour autant que les Grecs aient méconnu leur milieu naturel, ni que les poètes aient dédaigné de le chanter. Mais la représentation qu'ils en donnent correspond à une vision du monde qui leur est propre, parfaitement étrangère à notre conception sentimentale et romantique de la nature.

Augustin Berque dans une étude récente définit ainsi le lien fondamental entre paysage et représentation : "ce que nous voyons de l'environnement réel, un paysage, ne peut être complètement dissocié de la manière dont nous (nous) le représentons"³. Pour les Grecs de l'âge archaïque, époque à laquelle écrivent les poètes lyriques, l'univers est organisé et réparti en divers espaces aux caractéristiques fortement marquées. D'une part, le monde a été partagé à la fois par les dieux entre eux⁴, et entre les dieux et les hommes. Aux premiers revient en propre le ciel tandis que les hommes sont les

¹ Définitions du *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de P. Chantraine, Paris, Klincksieck, 1968, 1974.

² Le terme apparaît dans les langues européennes à la Renaissance, à l'heure où la peinture flamande commence à prendre le paysage comme sujet principal de tableaux.

³ A. Berque, *Les Raisons de paysage*, Paris, Hazan, 1995, p. 13.

⁴ Le poète de l'*Illiade* chante déjà le tirage au sort auquel se soumièrent Poséidon et ses deux frères, Hadès et Zeus. Le premier reçut la mer en partage, tandis que le sort désigna les Enfers à Hadès et donna à Zeus le ciel. Pour la terre, elle restait un bien commun aux trois dieux (chant XV, v. 189-192).

habitants de la terre par excellence, ceux qu'on appelle les ἐπιχθόνιοι⁵. D'autre part, la représentation de l'espace terrestre est elle-même divisée et structurée en cercles concentriques autour de la cité où vivent les hommes, donnant ainsi lieu à une typologie imaginaire des paysages. Winfried Elliger, dans son étude sur le paysage dans la poésie grecque, exprime ainsi cette vision du monde : " Der Mensch erfährt die Natur (Landschaft) als das ihm Zugehörige oder als das Fremde, das ihn mit elementarer Gewalt überfällt."⁶ Au-dehors, on trouve d'abord la nature cultivée, domestiquée et bien connue, puis une nature de plus en plus sauvage et par là-même inquiétante. Chacun de ces paysages est doté, dans la représentation mentale collective, de valeurs propres et fait l'objet de discours spécifiques. Notre étude veut essayer de déterminer quelle représentation donnent les lyriques de ces types paysagers dans leurs chants.

Les terres qui entourent les cités des hommes, les espaces cultivés ou, plus généralement, la campagne environnante, ont-ils une place dans les vers des poètes ? S'il est difficile de trouver de réelle description des champs labourés chez les lyriques, il n'est pas rare en revanche de rencontrer des mentions concernant la richesse agricole de telle ou telle région. Archiloque vante ainsi le territoire de *l'Asie nourricière de brebis* (Ἀσίης... μηλοτρόφου)⁷, mais enjoint de quitter Πάρον καὶ σῦκα κείνα καὶ θαλάσσιον βίον, *Paros, ces figues et cette vie de bord de mer*⁸, signes au contraire de la pauvreté de cette île.

Aussi quand le même poète critique cette fois Thasos, sa patrie d'adoption, en l'opposant aux rives de Siris, peut-on douter de la valeur purement esthétique de son commentaire :

οὐ γὰρ τι καλὸς χῶρος οὐδ' ἐφίμερος
οὐδ' ἐρατός, οἷος ἀμφὶ Σίριος ῥοάς.⁹

⁵ Ainsi, bien que Pindare attribue aux hommes et aux dieux une même mère, il a soin de distinguer les deux conditions en précisant que les dieux résident dans *le ciel d'airain* (*Néméennes* VI, v. 1-4) et en qualifiant au contraire l'humanité de : ἐπιχθόνιον γένος ἀνδρῶν, *race terrestre des hommes* (fragment 213, v. 3). Tous les poèmes et fragments de Pindare sont cités d'après l'édition de B. Snell et H. Maehler, *Pindari Carmina cum Fragmentis*, Leipzig, Teubner, vol. I (*Epinicia*), 1964 ; vol. II (*Fragmenta*), 1975.

⁶ W. Elliger, *Die Darstellung der Landschaft in der Griechischen Dichtung*, Berlin/ New-York, 1975, p. 202.

⁷ Archiloque, fragment 227. Les fragments d'Archiloque sont cités d'après l'édition de Martin L. West, *Iambi et Elegi Graeci*, vol. I, Oxford, Oxford University Press, 1989².

⁸ Fragment 116.

⁹ *Car ce n'est pas un beau pays, ni désirable, / ni charmant, tel que celui qui borde les ondes du Siris* (fragment 22).

Le Siris coule en Grande Grèce, dans le golfe de Tarente, et ses rives étaient proverbialement connues pour leur fertilité et leur richesse. Aussi la comparaison de Thasos avec ce "beau" pays ne semble-t-elle pas à prendre uniquement au sens pittoresque, mais elle vise certainement à déprécier la valeur économique de l'île. En outre, les adjectifs employés par Archiloque pour qualifier Thasos, faisant appel de façon négative à l'ἥμερος (ἐφίμερος) et à l'ἔρος (ἐρατός), tendent davantage à susciter une idée sensuelle de "consommation" qu'ils ne connotent un plaisir purement visuel ou intellectuel. L'adjectif καλός est donc sans doute à prendre ici dans un sens plus large que celui d'une qualification qui ne serait qu'esthétique. Il semble ainsi qu'un "beau" pays soit avant tout un pays riche : c'est précisément cette richesse qui en fait la beauté.

De la même façon, on peut se demander quelle est l'exacte portée de l'éloge que fait Alcée du fleuve thrace dans son célèbre hymne à l'Hèbre. À l'embouchure de ce fleuve se trouve la ville d'Ænos, colonie mytilénienne, qui, de par sa position, commandait les routes commerciales allant vers la vallée de l'Hèbre et vers la Mer Noire :

[Εβρε, κ[άλ]λιστος ποτάμων πὰρ Αἴνον
 ἐξι[ήσθ' ἐς] πορφυρίαν θάλασσαν
 Θραικ[... ἐρ]ευγόμενος ζὰ γαίας¹⁰

Le superlatif κάλλιστος est à rapprocher à la fois du καλός d'Archiloque et du κάλλιστος que l'on rencontre au troisième vers du poème 16 de Sappho. La poétesse y passe en revue un certain nombre des biens susceptibles d'être considérés comme *ce qu'il y a de plus beau sur terre*. Si pour Sappho la préférence va à la personne aimée, les premières réponses proposées sont d'un tout autre ordre, beaucoup plus éloignées aussi de la notion de beauté plastique; il s'agit en effet de troupes de cavaliers ou de fantassins, ou encore d'une flotte de navires :

¹⁰ Hèbre, le plus beau des fleuves, c'est à Ænos que/ tu te jettes dans la mer bouillonnante/ après avoir traversé de tes flots mugissants la terre de Thrace (...), (fragment 45). Tous les fragments d'Alcée et de Sappho sont cités d'après l'édition d'E.-M. Voigt, *Sappho et Alcaeus.*, Amsterdam, Athenaeum - Polack & van Genneep, 1971.

Οἱ μὲν ἰππῶν στρότον, οἱ δὲ πέσδων,
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ὶ] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται.¹¹

Il est clair que l'adjectif κάλλιστος recouvre ici aussi une idée plus étendue que celle de beauté esthétique pure et désintéressée. Il semble donc légitime de penser qu'Alcée, dans son poème sur l'Hèbre, utilise κάλλιστος de la même façon et fait autant l'éloge de la richesse apportée par le fleuve thrace à la colonie de sa cité, qu'il suggère la beauté du paysage au centre duquel se trouve ce fleuve.

Guidé par la même sorte d'appréciation du milieu naturel proche, Pindare loue la Sicile pour sa fertilité exceptionnelle : ἀριστεύοισαν εὐκάρπου χθονός / Σικελίαν πείραν *la grasse Sicile l'emporte sur le reste de la terre féconde*¹², et célèbre de même le pays καρποφόρου Λιβύας, *de la Libye porteuse de fruits*, qu'il qualifie aussi de πολυμήλου/ καὶ πολυκαρποτάτας, *riche en troupeaux et extrêmement riche en fruits*¹³. Il définit encore Rhodes comme πολύβοσκον γᾶν ἀνθρώποισι, *terre abondamment nourricière pour les hommes*¹⁴. Ce datif met particulièrement bien en lumière la valeur accordée au paysage : il s'agit entre l'homme et la terre qui l'entoure d'un rapport essentiellement économique, car celle-ci produit pour lui et assure sa subsistance. Ce n'est pas une émotion purement esthétique qu'exprime ici le poète ; il ne nous donne pas non plus de réelle description du paysage.

Les lyriques semblent donc davantage enclins à célébrer la valeur économique productive de leur environnement naturel, que le charme esthétique du pays qui les entoure. Du moins peut-on poser l'équivalence pour eux entre beauté et richesse d'une terre, la première découlant en quelque sorte de la seconde.

Cependant il existe au moins une exception à l'affirmation que nous venons d'énoncer : c'est celle que constitue la patrie lorsqu'elle est évoquée par opposition à

¹¹ *Les uns disent qu'une troupe de cavaliers, les autres de fantassins, / les autres une flotte des navires, est ce qu'il y a de plus beau/ sur la terre noire ; moi, je dis que c'est l'être que l'on aime.*

¹² Pindare, *Néméennes* I, v. 14-15 ; cf. *Pythiques* I, v. 30, où il est question de l'Etna : τοῦτ' ὄρος, εὐκάρπιο γαίης μέτωπον, *cette montagne, front d'une terre féconde.*

¹³ *Pythiques* IV, v. 6 ; *Pythiques* IX, v. 6-7.

¹⁴ *Olympiques* VII, v. 63.

d'autres pays. Alors se lit un attachement particulier du poète à sa terre, qu'il n'hésite pas à louer de préférence à d'autres plus fertiles, plus riches en bœufs ou en chevaux... On trouve déjà cet éloge absolu de la patrie chez Homère, dans la bouche de Télémaque. Le jeune homme au chant IV de l'*Odyssée* refuse poliment le don de chevaux que veut lui faire Ménélas, en expliquant qu'Ithaque, αἰγίβοτος, *terre à chèvres*, ne porte pas de prairies propres à nourrir des chevaux : οὐ γάρ... ἰππήλατος οὐδ' εὐλείμων, *en effet elle n'est pas praticable pour les chevaux ni dotée de belles prairies* (v. 606-607). Cependant, elle n'en est pas moins chère à Télémaque qui la considère comme : καὶ μᾶλλον ἐπήρατος ἵπποβότοιο, *plus aimable même qu'une terre à chevaux* (v. 606). La comparaison du gras pays de Lacédémone avec la pauvre Ithaque s'effectue donc paradoxalement au profit de cette dernière. Ulysse nourrit les mêmes sentiments à l'égard de son pays : il refuse l'immortalité que lui offre la nymphe Calypso par désir de revoir sa patrie car : οὐδὲν γλύκιον ἤς πατρίδος, *rien n'est plus doux que sa patrie* (chant IX, v. 34). Et bien que de l'aveu même du héros cette patrie soit τρηχεῖ(α) *rocailleuse*, il affirme avec force : οὐ τι ἐγὼ γε/ ἤς γαίης δύναμαι γλυκερώτερον ἄλλο ιδέσθαι, *non, rien ne m'est plus doux à voir que mon pays* (v. 27-28).

On retrouve ce thème chez Théognis : le poète qui est allé en Sicile, en Eubée et à Sparte, vante la richesse de ces pays, mais il conclut cependant : οὐδὲν ἄρ' ἦν φίλτερον ἄλλο πάτρης, *rien ne m'était plus cher que ma patrie* (v. 788)¹⁵.

De la même façon, le chœur du *Péan* pour les Céens de Pindare (fragment 52d) proclame son amour inconditionnel pour son île : Céos a beau n'être qu'une petite terre rocheuse, et Carthaia — l'une de ses quatre cités —, ἐλα]χύνωτον στέρνων χθονός, un *étroit mamelon de terre* (v. 14), il ne l'échangerait pas contre Babylone, célèbre pourtant pour son extrême fertilité et ses fabuleuses richesses (...] Βαβυλῶνος ἀμείψομαι, v. 15)¹⁶.

À l'exception d'Archiloque qui affirme dans les passages cités plus haut une véritable originalité, les lyriques ont donc repris le thème homérique de la préférence absolue de la patrie à tout autre pays, quelque riche que fût ce dernier. Ce type de louange, paradoxal par rapport à ce que nous avons pu observer précédemment, n'intervient que dans le cas de comparaisons entre la patrie du locuteur et d'autres pays. Et il est remarquable que précisément, dans tous ces cas, les régions auxquelles sont comparées les diverses patries soient des terres symboles de fertilité (Sparte, la Sicile, Babylone), mettant en évidence de façon pleinement consciente le paradoxe intrinsèque de ce

¹⁵ Édition de M. L. West, *Iambi et Elegi Graeci*, vol. I...

¹⁶ L'état de conservation du texte oblige à introduire une négation conjecturale, mais très vraisemblable.

choix. Les adjectifs employés au comparatif pour exprimer la préférence relèvent cette fois du vocabulaire du sentiment, et non plus de la beauté : μᾶλλον ἐπήρατος et γλυκερώτερον chez Homère, φίλτερον chez Théognis... La patrie n'a pas besoin d'être belle pour être aimée. Mais les sentiments qui attachent un homme à son pays ne lui masquent cependant pas la réalité de ce pays; au contraire l'attachement est affirmé malgré les défauts pleinement reconnus de ce territoire. L'originalité d'Archiloque réside donc non dans le fait qu'il n'admire pas sa patrie, mais en ce qu'il refuse d'aimer un pays qu'il ne considère pas comme beau, puisqu'il est pauvre.

En outre, la description des paysages proches des êtres humains mentionnés par les poètes lyriques se limite fréquemment à un adjectif, employé la plupart du temps comme épithète et faisant ainsi corps avec le nom du pays qu'il qualifie. Ces épithètes répondent à diverses fonctions. Elles vantent souvent la richesse agricole d'un pays comme nous l'avons vu, mais employées dans un contexte non agricole, elles ne semblent avoir d'autre valeur qu'ornementale. Elles n'apportent en effet rien au sens général de la phrase dans laquelle elles se trouvent. Elles mettent en valeur le toponyme auquel leur longueur confère un certain poids, car il s'agit souvent d'adjectifs composés, comme on en rencontre tant chez Bacchylide : παρ' ἀνθεμώ[δεα] Νεῖλον (*aux bords fleuris du Nil*), ἀριστο[κ]άρπου Σικελίας (*la Sicile porteuse des meilleurs fruits*), [Ιδα... μῆλοβότους (*l'Ida où paissent les brebis*)¹⁷...

Ces épithètes composées s'inscrivent d'autre part dans une tradition littéraire et sont parfois empruntées à Homère : Εὐβοίης ἀμπελόεν πεδίον, *la plaine d'Eubée riche en vignes* de Théognis (v. 784) est un écho de l'Histiée (ville du Nord de l'Eubée) homérique *riche en grappes de raisin* (πολυστάφυλόν θ' Ἰστίαϊαν, *Iliade* II, v. 537), reprenant l'adjectif qu'on trouve quelques vers plus loin dans ce même livre de *Iliade* : ἀμπελόεντ' Ἐπίδαυρον (v. 561)... Le rôle de la tradition dans la composition littéraire des Anciens est particulièrement visible dans ce cas. Le modèle littéraire prime sur le référent réel; il importe davantage de réemployer des expressions épiques et de se livrer avec elles à un jeu de variations sur le modèle que de décrire une réalité géographique. A. E. Harvey, dans un article consacré à l'étude des épithètes homériques dans la poésie lyrique¹⁸, montre que celles-ci sont particulièrement fréquentes dans les descriptions de paysages naturels, si bien qu'elles semblent une sorte de convention d'écriture.

¹⁷ *Dithyrambes* V, v. 23-24 ; *Épinicies* III, v. 1 ; *Épinicies* V, v. 36. Les textes de Bacchylide sont cités d'après l'édition de J. Irigoin, J. Duchemin et L. Bardollet, *Bacchylide. Dithyrambes. Épinicies. Fragments*, Paris, Belles Lettres, 1993.

¹⁸ A. E. Harvey, "Homeric Epithets in Greek Lyric Poetry", *Classical Quarterly* 7, 1957, pp. 206-223.

Ainsi les vers du poème d'Alcée sur l'Hèbre renferment un nombre considérable d'homérismes tantôt repris tels quels, tantôt légèrement transformés : l'expression κάλλιστον ὕδωρ désignant un fleuve se rencontre au chant II de l'*Illiade* (v. 850) ; la mer est qualifiée de *bouillonnante* (πορφυρέην) au vers 391 du chant XVI, mais le substantif homérique est alors ἄλς et non θάλασσα ; enfin l'emploi du participe ἐρευγόμενος pour exprimer le mugissement de l'eau se trouve aussi dans l'*Illiade*, au vers 265 du chant XVII : ἐρευγομένης ἄλός, et dans l'*Odyssée*, au chant V : κῦμα.../ ἐρευγόμενον (v. 402-3), où il désigne cependant les eaux marines... On peut aussi citer la curieuse expression sapphique : ἃ βροδοδάκτυλος σελάννα, *la lune aux doigts de rose*, (fragment 96, v. 8). Cet exemple est particulièrement remarquable par le problème d'interprétation que pose la célèbre épithète dans ce contexte. Sappho semble s'être livrée à ce jeu de variation sur la langue épique en transférant un qualificatif d'un nom à un autre. On a donc à la fois quelque chose de très familier et d'étonnant ; l'expression homérique étant célèbre, le vers de Sappho met en parallèle, de façon nécessaire et indirecte, la lune, clarté nocturne, et l'aurore, première lueur du matin¹⁹. La poétesse donne ainsi une image paradoxale de la lumière, suggérant un éclat exceptionnel de l'astre nocturne²⁰, dans un monde en quelque sorte inversé, où les femmes ont la prééminence.

Au nombre des épithètes homériques chères aux lyriques se trouve encore l'adjectif au féminin μέλαινα employé comme qualificatif de la terre. Cette noirceur peut se comprendre dans un contexte où elle renvoie à la fertilité d'un sol (ὄσα τρέφει μέλαινα γαῖα, *tout ce que nourrit la terre noire*, Alcman, fragment 89, v. 32¹) ou à l'aspect sombre d'un continent vu de loin, depuis la mer ou le ciel, pour les rapides oiseaux qui emportent Aphrodite (ὄκεες στρουῶθοι περὶ γαῖς μελαίνας, Sappho, fragment 1, v. 10). Mais parfois il semble vain de rechercher en ce mot l'écho d'une expérience réelle. C'est ainsi le cas dans le poème 16 de Sappho où la poétesse, parlant de ce qu'il y a de plus beau *sur la terre noire* (ἐπὶ γαῖν μέλαιναν) évoque tour à tour des cavaliers, des fantassins et des navires. L'expression semble donc ici figée, et l'adjectif dépourvu de référence au réel. Certains y voient une très ancienne association religieuse entre la terre et l'idée de noirceur qui viendrait de ce que celle-ci est aussi le lieu de la mort. C'est la

¹⁹ Sappho qualifie ainsi l'aurore : βροδοπάχων Αὔων, *l'Aurore aux bras de rose* (fragment 58).

²⁰ Cf. aussi le fragment 34 : ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν/ ἄψ ἀπυκρύπτοισι φάεννον εἶδος/ ὅπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη/ γαῖν (...), *les astres autour de la belle lune/ cachent leurs traits brillants/ quand dans sa plénitude elle fait resplendir toute la terre...*

²¹ Les textes d'Alcman sont cités d'après l'édition de D. L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

position de A.E. Harvey²². Elle peut se justifier dans un certain nombre d'exemples : μελαίνη κειμένους ἐπὶ χθονί (Archiloque, fragment 130, v. 2), πέμπει μελαίνης Ἀΐδης ὑπὸ χθονός (Sémonide, fragment 1, v. 14²³), ἔσλοισ τόκης γᾶς ὕπα κε[ιμένοις (Alcée, fragment 6, v. 14)... Mais chez Sappho, l'expression semble être une réminiscence homérique au même titre que celles que nous avons vues précédemment.

Si la description de nombreux paysages se borne à une épithète, certaines représentations de la nature environnant les cités des hommes sont cependant plus détaillées. C'est souvent le cas dans les passages où cette nature sert de support à une image et est citée au détour d'une comparaison²⁴. Alors c'est rarement le paysage dans sa globalité qui est pris en compte, mais plutôt des éléments particuliers de celui-ci, selon les nécessités de l'image. Christian Jacob explique ainsi ce phénomène : "l'absence d'une catégorie globale du 'paysage' traduit le morcellement de la perception de l'environnement spatial, son éparpillement dans des objets hétérogènes : le relief, la flore, la faune"(...) ²⁵ Et Adam Parry dans son étude sur le paysage dans la poésie grecque²⁶ montre que tant que l'homme ne se conçoit pas comme foncièrement différent du monde naturel, il ne choisit pas la nature dans son ensemble pour figurer ses propres caractères, mais plutôt l'une ou l'autre de ses composantes. Ces apparitions morcelées d'une représentation de la nature ne sont pas rares dans la poésie lyrique qui apparaît encore en ce domaine comme l'héritière de l'épopée homérique.

Au chant VI de *Illiade* en effet, le poète par l'intermédiaire de Glaucos compare les générations humaines aux feuilles des arbres qui tombent et meurent à l'automne, pour renaître au printemps : οἷη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν... (v. 146-149). Cette

²² "I am inclined to think that there must at some stage have been some deep religious association behind the word, which was doubtless forgotten even by the time of Homer, but which continued to make the adjective a regular concomitant of the word gh"..., A. E. Harvey, "Homeric Epithets in Greek Lyric Poetry"..., p. 216-217.

²³ Les fragments de Sémonide sont cités d'après l'édition de Martin L. West, *Iambi et Elegi Graeci*, vol. II, Oxford, Oxford University Press, 1992².

²⁴ Cf. C.P. Segal, "Nature and the world of man in Greek Literature", *Arion* 2, 1963, pp. 19-53 : "Human life (...) is not only subject to the forces and rhythms of the natural world, but can even be described in terms of them" (p. 28).

²⁵ Ch. Jacob, "Logique du paysage dans les textes géographiques grecs", *Lire le paysage. Lire les paysages*. Actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983 (CIEREC), Saint-Étienne, pp. 159-178, ici p. 161.

²⁶ A. Parry, "Landscape in Greek Poetry", *Yale Classical Studies*, 15, 1957, pp. 1-29 : "As long as man, though different from the rest of nature, (...) is not of another world from it, he will not choose nature as a whole, or nature in a multiple aspect, to figure something of himself. For this would involve his conceiving nature as something *other*" (p.6).

même image est reprise par Mimnerme pour mettre en lumière cette fois la brièveté de la jeunesse :

ἡμεῖς δ' οἷά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὄρη
ἔαρος, ὅτ' αἴψ' ἀγῆις αὔξεται ἡελίου,
τοῖς ἴκελοι πήχυιον ἐπὶ χρόνον ἄνθεσιν ἥβης
τερπόμεθα (...) ²⁷

Et il poursuit avec cette autre comparaison empruntée à la nature : μίνυνθα δὲ γίνεται ἥβης/ καρπός, ὅσον τ' ἐπὶ γῆν κίδναται ἡέλιος, *C'est un instant que dure le fruit de la jeunesse, aussi brève que le lever du soleil sur la terre* (v. 7-8). Dans ce poème, outre les comparaisons de la brièveté de la jeunesse à celle d'éléments naturels, Mimnerme emploie également deux métaphores végétales pour désigner cet âge privilégié de la vie : ἄνθεσιν ἥβης (v. 3) et ἥβης/ καρπός (v. 7-8). Ces images se trouvent également chez Simonide²⁸ qui parle de la *fleur chérie de la jeunesse* (ἄνθος... πολυήρατον ἥβης), et chez Pindare où l'on rencontre des expressions telles que : καρπὸν Ἡβας ; σὸν δ' ἄνθος ἥβας²⁹...

La poétesse de Lesbos affectionne tout particulièrement les comparaisons empruntées au monde naturel. Ainsi dans ce fragment d'épithalame, bien que l'un seulement des éléments de la comparaison nous soit parvenu, il semble clair que la poétesse évoque une jeune fille restée inaccessible jusqu'à son mariage :

οἷον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρωι ἐπ' ὕσδωι,
ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπηες³⁰

Le fragment 105 b propose une comparaison similaire : οἷαν τὰν ὑάκινθον... *telle la jacinthe...* (v. 1). La pomme et la jacinthe comme symboles de sensualité, fruit et fleur d'Aphrodite, se retrouvent dans divers poèmes : le sanctuaire d'Aphrodite décrit par

²⁷ Nous, tels que les feuilles que fait naître la saison très fleurie/ du printemps, quand elles croissent rapidement sous les rayons du soleil./ pareils à elles, c'est pour une coupée de temps que nous jouissons des/ fleurs de la jeunesse (...), (poème 2, v. 1-4). Les textes de Mimnerme sont cités d'après l'édition de M. L. West, *Iambi et Elegi Graeci*, vol. II...

²⁸ Simonide, fragment 20, v. 6 selon West (*Iambi et Elegi Graeci*, vol. II...); ce fragment a aussi été attribué à Sémonide, fragment 29 (cf. D. Babut, "Sémonide et Mimnerme", *Revue des Études Grecques* 84, 1971, pp. 17-43, en particulier la note 36 p. 23).

²⁹ *Olympiques* VI, v. 58 (cf. Ἡβας/ καρπὸν, *Pythiques* IX, v. 109-110); *Pythiques* IV, v. 158.

³⁰ (...) *comme la pomme sucrée rougit en haut de la branche,/ tout en haut de la plus haute; les cueilleurs de pommes l'ont oubliée* (fragment 105 a).

Sappho dans le fragment 2 est un *gracieux verger de pommiers* (χάριεν μὲν ἄλλος/μαλί[αν], v. 2-3) ; Pindare évoque, pour désigner les plaisirs de l'amour, *les charmantes fleurs d'Aphrodite* (τὰ τέρπν' ἄνθε' Ἀφροδίσια, *Septième Néméenne*, v. 53) dans l'*Hymne homérique à Déméter*, la jeune Perséphone joue avec ses compagnes dans une prairie où abondent, entre autres, les jacinthes³¹...

Outre ces images relativement limitées dans leur ampleur, la poésie de Sappho se plaît également à développer d'autres comparaisons avec tel ou tel élément du paysage. La beauté de la jeune fille partie en Lydie acquiert ainsi l'éclat des astres ou celui de la lune :

νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναι-
κεσσιν ὥς ποτ' ἀελίῳ
δύντος ἀ βροδοδάκτυλος σελάννα

πάντα περρέχουσ' ἄστρα· φάος δ' ἐπί-
σχει θάλασσαν ἐπ' ἀλμύραν
ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις·

ἀ δ' ἔέρσα κάλα κέχυται, τεθά-
λαισι δὲ βρόδα κᾶπαλ' ἄν-
θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμώδης.³²

Ici ce n'est plus un seul aspect de la nature qui est pris en considération, mais un tableau beaucoup plus large nous est offert. La poétesse semble prendre plaisir, après avoir quitté le ciel et ses éclatantes lueurs, à suggérer une végétation abondante en énumérant un certain nombre de noms de plantes qui rebondissent les uns sur les autres en un chiasme élégant à la fin de l'évocation : κᾶπαλ' ἄν/θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμώδης. D'autre part, bien que le comparé soit clairement l'éclat de la lune, le poème s'affranchit de ce cadre étroit et de son propos originel — consoler Attis du départ de la

³¹ ρόδα καὶ κρόκον ἢ δ' ἴα καλὰ/ λειμῶν ἄμ μαλακὸν καὶ ἀγαλλίδας ἢ δ' ὑάκινθον/ νάρκισσόν θ'..., v. 6-8 ; et : κρόκον τ' ἀγανὸν καὶ ἀγαλλίδας ἢ δ' ὑάκινθον/ καὶ ροδέας κάλυκας καὶ λείρια, (...)/ νάρκισσόν θ'..., v. 426-428.

³² *Maintenant elle se distingue parmi les femmes/ lydiennes comme, une fois le soleil/ couché, la lune aux doigts de rose/ surpasse toutes les étoiles ; et sa clarté s'étend/ sur la mer salée/ ainsi que sur les prairies fleuries./ Et la rosée s'épand en beauté, et/ s'épanouissent les roses, le tendre/ cerfeuil et le mélilot en fleur* (fragment 96, v. 6-14).

jeune fille — pour laisser la comparaison se développer et se livrer au plaisir de dire la beauté d'un paysage nocturne. La lune, pur symbole de la beauté féminine au début de la comparaison, devient réelle, "le symbolisme est oublié, l'illustration devient digression et le retour au thème principal paraît abrupt"³³, l'image se transforme en paysage³⁴. Ce poème semble donc livrer un tableau de la nature très proche du *paysage* tel que nous entendons le mot depuis la Renaissance. Tout le poème est placé sous la signe de la beauté et met en évidence une sensibilité véritable de Sappho au charme de la nature.

Ces diverses représentations de la nature mettent en scène un espace proche des hommes, qui, bien que situé à l'extérieur de la cité, appartient à leur univers familier. Les paysages décrits ou évoqués suscitent divers sentiments, réactions et émotions : intérêt et éloge ou au contraire déception face à une attente d'ordre essentiellement économique, mais aussi admiration qui se lit en particulier dans les images comparant la beauté d'une jeune femme à celle de la nature. Jamais en revanche ces descriptions n'expriment de crainte particulière de l'homme face à son milieu. Mais il n'en est plus de même lorsque celui-ci s'aventure plus loin, dans des paysages plus *naturels*, plus sauvages. Alors il pénètre dans la sphère du non protégé, où il se trouve à la merci de tous les dangers, dans une frange du monde où l'ordre n'est plus assuré et qui appartient à des divinités aux pouvoirs redoutables. Le danger y semble à la fois omniprésent et imprévisible.

On peut regrouper ces espaces moins connus, relevant par là-même du dangereux, sous le terme d'ἑσχατιαί, *terres des extrémités* dont Louis Robert donne une définition très éclairante : "Les *eschatiai* dans une cité grecque, c'est la région au-delà des cultures, des domaines ou des fermes, qui occupent les plaines ou les vallons ; c'est la région "au bout", les terres de mauvais rapport et d'utilisation difficile ou intermittente, vers la montagne ou dans la montagne qui borde toujours le territoire d'une cité grecque ; elles jouxtent la région frontière ou elles s'y fondent, cette région de

³³ D. L. Page, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1955, reprint. 1975 : "The description of the moonlight does indeed indicate that Sappho's thought passes from the imaginary to the real : her moon begins as a symbol for the girl's beauty, and ends as a real moon. But the longer the description lasts, the further it recedes from the point which the moon has in common with the girl ; so that finally the symbolism is forgotten, the illustration becomes a digression, and the return to the principal theme appears abrupt" (p. 94).

³⁴ Cf. H. Fränkel, *Early Greek Poetry and Philosophy*, traduit de l'allemand par M. Hadas et J. Willis, Oxford, Blackwell, 1975, p. 184 : "The simile of the moon whose bright glow extinguishes the light of the stars is here expanded to a whole landscape-painting"...

montagnes et de forêts qui sépare deux territoires de cités, laissée à l'usage des bergers, des bûcherons et des charbonniers." 35

Ces régions sont dotées, dans les descriptions qu'en donnent les poètes, de caractéristiques récurrentes : situées dans de hautes montagnes où soufflent en rafales des vents violents, elles sont fréquemment couvertes de sombres forêts et suscitent l'inquiétude.

Ainsi Pindare situe une partie de sa *Première Pythique* : Αἴτνας ἐν μελαμύλλοις... κορυφαῖς, dans les cimes au noir feuillage de l'Etna (v. 27), qu'il décrit plus loin comme : l'Etna neigeux, qui toute l'année nourrit le givre piquant (νιφόεσσ' Αἴτνα, πάνετες χιόνος ὄξειας τιθήνα, v. 20), et qualifie ailleurs de venteux, ἀνεμόεσσαν (*Olympiques* IV, v. 7). De même, il caractérise le Pélion thessalien comme un lieu qui résonne du bruit du vent (ἀνεμοσφαράγων ἐκ Παλίου κόλπων, *Pythiques* IX, v. 5). Sappho évoque aussi l'image d'un vent violent qui souffle en tempête sur les forêts des montagnes, pour comparer sa force à celle de l'amour (fragment 47) :

[Ερος δ' ἐτίναξέ μοι
φρένας, ὡς ἄνεμος κατ' ὄρος δρύσιν ἐμπέτων.³⁶

Ibycus reprend la même image en développant davantage la description de ce vent terrible :

Θρηίκιος Βορέας
αἰσσων παρὰ Κύπριδος ἀζαλέ-
αις μανίαισιν ἐρεμνὸς ἀθαμβῆς³⁷

Ce vent du Nord déferlant sur la lointaine Thrace est entièrement livré à sa fureur, il ne connaît aucun frein, aucune règle. Appartenant au domaine du sauvage, il suscite un effroi encore souligné par l'adjectif de couleur ἐρεμνός.

Outre leurs rudes conditions physiques et météorologiques, ces paysages se distinguent également par les êtres qui les peuplent. Les hautes montagnes boisées

35 "Recherches épigraphiques", *Revue des Études Anciennes*, 62, 1960, p. 304-306.

36 *L'amour a secoué mon/ cœur, comme le vent s'abat sur les chênes dans la montagne.*

37 (...) *le Borée de Thrace s'élançant/ de chez Cypris en coups de folie dévorants/ sombre, intrépide* (poème 286, v. 9-11). Les textes d'Ibycus sont cités d'après l'édition de D. L. Page, *Poetae Melici Graeci...*

abritent en effet des êtres inquiétants : divinités redoutées, animaux sauvages, monstres terrifiants.

Artémis qui se plaît en la compagnie des fauves habite généralement ces pays montagneux et sauvages. Sappho la fait vivre ὀρέων κορύφαισ' ἔπι, *sur les cimes des montagnes* (fragment 44 a, v. 6-7). Les mortels craignent particulièrement la colère de cette déesse, car ses traits ne s'attaquent pas seulement aux bêtes sauvages qu'elle chasse, mais font également périr les hommes de mort subite et mystérieuse. C'est l'expérience qu'en connaissent Coronis et ses proches dans le mythe que rapporte Pindare dans la *Troisième Pythique* : courroucé par l'infidélité de la jeune fille à son amour, Apollon lui *envoya sa sœur, saisie/ d'une colère effroyable* (πέμψεν κασιγνήταν μένει/ θυίοισαν ἀμαιμακέτω, v. 32-33) ; alors *son destin altéré/ bascula et le malheur la frappa ; nombre/ de ses voisins eurent part à son sort et périrent avec elle* : δαίμων δ' ἔτερος/ ἐς κακὸν τρέψαις ἔδαμάσσατό νιν, καὶ γειτόνων/ πολλοὶ ἐπαῦρον, ἀμᾶ δ' ἔφθαρεν (v. 34-36). La formulation, avec le tour δαίμων δ' ἔτερος, met particulièrement en valeur le caractère soudain de l'événement ; d'autre part, le fait que la colère divine s'abatte non seulement sur la coupable, mais aussi sur son entourage pourtant innocent accentue encore le sentiment de malaise et de peur qu'éveille ce récit. Et le poète conclut par une comparaison qui intéresse tout spécialement notre propos :

πολλὰν δ' {έν} ὄρει πῦρ ἐξ ἐνόσ
σπέρματος ἐνθορόν ἄστρωσεν ὕλαν.³⁸

Le désastre provoqué par les traits d'Artémis est ainsi mis en relation avec ce paysage de montagne boisée. Or le poète avait eu soin de préciser quelques vers plus haut que la jeune fille habitait sur les bords escarpés du lac de Bœbé : παρὰ Βοιβιάδος κρημοῖσιν ὄκει παρθένος (v. 34). Le destin tragique de la jeune fille, personnifié par Artémis, a donc ce type de paysage pour décor tant dans le récit que dans les images employées par le poète : l'ode perpétue le statut inquiétant attaché à la fois à la montagne boisée et à la déesse qui s'y plaît.

Dans l'entourage d'Artémis, les poètes se plaisent en outre à souligner la présence d'un grand nombre de fauves, qui ne manque pas de provoquer l'effroi. Dans la *Neuvième Pythique*, Pindare présente la nymphe Cyrène comme une vierge chasserresse au cœur intrépide et aux mœurs sauvages (παρθένον ἀγροτέρων, v. 6). Proche ainsi

³⁸ Souvent un feu issu d'une unique étincelle/ monte à l'assaut d'une montagne et anéantit une vaste forêt (v. 36-37).

d'Artémis, comme la déesse, *elle habite les replis ombreux des montagnes* (ὄρέων κευθμῶνας ἔχει σκιοέντων, v. 34), étant originaire du Pélion thessalien, et pendant toute sa jeunesse, *combat et tue des bêtes féroces* (μαρναμένα κεράϊζεν ἀγρίους/ θήρας, v. 21-22). Les animaux sauvages de cette même montagne sont également évoqués par le poète dans la *Troisième Néméenne*, où il conte l'enfance d'Achille occupée à chasser lions et sangliers (μάχα λεόντεσσιν ἀγροτέροις ἔπρασσε φόνον,/ κάπρους τ' ἔναιρε, v. 46-47).

Alcman décrit une scène probablement liée au culte de Dionysos, dans laquelle un personnage féminin, une bacchante ou Artémis elle-même³⁹, confectionne un fromage très particulier *sur les cimes des montagnes* : ἐν κορυφαῖς ὄρέων (poème 56, v. 1). Ce fromage a en effet ceci d'extraordinaire qu'il est fait à partir du lait de lionnes (λεόντεον... γάλα, v. 5). Le tableau est effrayant à de multiples égards : par l'indirecte présence des fauves d'une part, mais aussi par la mention de cette traite extraordinaire qui suggère une puissance surhumaine et une connivence avec la nature sauvage dans ce qu'elle a de plus inquiétant. Il n'est donc pas indifférent que cette scène ait pour décor à nouveau les cimes de montagnes.

Le schéma qui allie la haute montagne à un monde sauvage, voire inhumain, correspond à l'un des *topoi* géographiques véhiculés depuis les poèmes homériques. Dans *l'Odyssée*, en effet, ce sont les Cyclopes qui habitent les sommets des hautes montagnes (ὕψηλῶν ὄρέων ναίουσι κάρηνα, chant IX, v. 113). Chez les poètes lyriques, on y trouve aussi, outre les fauves et les personnalités divines ou semi-divines qui leur sont associées, un certain nombre de monstres.

Dans les odes pindariques que nous venons d'évoquer, le Pélion est en effet présenté comme la demeure des Centaures (Παλίου φῆρ' ἀγρότερον, *Pythiques* III, v. 4...). Les Lapithes y vivent aussi, mais, qualifiés par le poète de belliqueux (Λαπιθᾶν ὑπερόπλων, *Pythiques* IX, v. 14), ils sont en partie liés aux Centaures par le célèbre épisode de la bataille qu'ils se livrèrent lors des noces de Pirithoos et d'Hippodamie, et acquièrent ainsi un statut proche de la sauvagerie qu'incarnent leurs voisins.

De même l'Etna évoqué à diverses reprises par Pindare est souvent associé par le poète au monstre Typhon enfermé en son sein depuis que Zeus lança le mont sur lui. La présence de ce terrible géant souligne l'effroi suscité par le volcan. Celui-ci semble en outre ne connaître qu'une frontière très floue avec le Tartare ; peignant le monstre

³⁹ Cf. C. Calame, *Alcman*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1983, pp. 520-526, et la bibliographie qu'il donne sur ce sujet.

oppressé par les hauteurs du volcan sicilien (ταί θ' ὑπὲρ Κύμας ἀλιερκέες ὄχθαι/ Σικελία τ' αὐτοῦ πιέζει στέρνα λαχνάεντα· κίων δ' οὐρανία συνέχει,/ νιφόεσσ' Αἴτνα...)⁴⁰, la *Première Pythique* lui attribue également comme lieu de captivité le Tartare même :

ὅς τ' ἐν αἰνᾷ Ταρτάρῳ κεῖται, θεῶν πολέμιος,
Τυφῶς ἑκατοντακάρανος (...)⁴¹

L'éruption décrite ensuite en un tableau saisissant est représentée comme une marque de la fureur de cet être effrayant, manifestation de la sauvagerie qui le caractérise : *C'est lui qui projette les effroyables jets d'Héphaïstos, cette bête, ce monstre* (κεῖνο δ' Ἀφαιστόιο κρουνοῦς ἐρπετόν/ δεινοτάτους ἀναπέμπει· τέρας..., v. 25-26).

Vaincu cependant par Zeus, Typhon connaît lui-même désormais l'effroi⁴², impuissant et condamné à rester prisonnier de la montagne : *une colonne du ciel le maintient* (κίων δ' οὐρανία συνέχει, *Pythiques I*, v. 19). Zeus a définitivement soumis tous les monstres nés de la Terre et imposé l'ordre des Olympiens. La sauvagerie, synonyme de désordre a dû se soumettre. La vision du monde véhiculée ici est donc beaucoup plus sereine et confiante que celle des poèmes homériques. Les monstres n'ont pas disparu des montagnes, mais ils y sont enfermés, sous la domination rassurante de Zeus.

De même, les Centaures ne sont que très rarement représentés par les lyriques comme les inquiétantes et brutales créatures, *bêtes des montagnes*⁴³, qu'ils étaient dans l'épopée. Pindare, qui pourtant les évoque à diverses reprises, caractérise Chiron par sa profonde sagesse (σώφρων... Χίρων ; βαθυμήτα Χίρων)⁴⁴ et le qualifie même de *divin* (φηῖρ... θεῖος)⁴⁵. Il insiste particulièrement sur le rôle d'éducateur qu'a rempli le

⁴⁰ (...) *les hauteurs qui se dressent au-dessus de Cumes, entourées par la mer,/ et la Sicile oppressent sa poitrine velue ; une colonne du ciel le retient, l'Etna neigeux (...)*, *Pythiques I*, v. 18-20. Cette position est à nouveau décrite dans un passage de la *Quatrième Olympique* : Αἴτναν (...) ἵπον ἀνεμόεσσαν ἑκατογκεφάλια Τυφῶνος ὀβρίμου, *l'Etna, poids venteux qui oppresse le terrible Typhon aux cent têtes* (v. 6-7).

⁴¹ (...) *celui qui gît dans le Tartare affreux, l'ennemi des dieux,/ Typhon aux cent têtes* (v. 15-16).

⁴² Comme tous ceux que Zeus n'aime pas et qui sont terrifiés (ἀτόζονται, v. 13).

⁴³ (...) φηρσὶν ὀρεσκόφιοι, *Iliade*, chant I, v. 268.

⁴⁴ *Pythiques III*, v. 63 et *Néméennes III*, v. 53.

⁴⁵ *Pythiques IV*, v. 119.

centaure ami des hommes (νόον ἔχοντ' ἀνδρῶν φίλον)⁴⁶ auprès de héros tels qu'Achille et Jason, mais également auprès d'Asclépios à qui il enseigna la médecine⁴⁷... Ce centaure éminemment civilisé habite pourtant toujours la montagne boisée du Pinde, mais loin d'adhérer à la nature sauvage de ses autres habitants, il s'en distingue au contraire par son caractère doux et les connaissances extraordinaires qu'il transmet. La montagne n'abrite donc plus chez Pindare uniquement des êtres sauvages et sans loi, ce qui tend à atténuer son caractère effrayant.

Pindare n'est pas le seul à évoquer des montagnes pacifiées et sécurisantes. On trouve ce genre de paysage déjà chez le plus ancien poète lyrique choral dont nous ayons conservé une partie des œuvres, le lacédémonien Alcman. L'un des fragments les plus connus de ce poète du VII^{ème} siècle brosse le tableau d'une nature entièrement endormie :

εὔδουσι δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες
πρώονές τε καὶ χαράδραι
φῦλά τ' ἐρπέτ' ὅσα τρέφει μέλαινα γαῖα
θῆρες τ' ὀρεσκώιοι καὶ γένος μελισσῶν
καὶ κνώδαλ' ἐν βενθεσσι πορφυρέας ἀλόγους
εὔδουσι δ' οἰωνῶν φῦλα ταυνοπτερόγων.⁴⁸

Le paysage est composé de reliefs très accidentés (montagnes et précipices) et peuplé de toutes sortes d'animaux, terrestres (ἐρπετ(ά)), marins (κνώδαλ(α)) et même aériens. Si l'on admet la conjecture de Rudolf Pfeiffer⁴⁹ qui substitue ὕλα à φῦλά au troisième vers, s'appuyant à la fois sur le fait que le mot ἐρπετόν n'est pas employé comme adjectif avant le III^{ème} siècle de notre ère et sur les multiples associations, dans la

⁴⁶ *Pythiques* III, v. 5.

⁴⁷ *Néméennes* III, v. 43 ss. pour Achille ; *Pythiques* IV, v. 102 (διδασκαλίαν Χίρωνος, *l'enseignement de Chiron*) et v. 115 (Κρονίδα/ δὲ τράφεν Χίρωνι δῶκαν, *ils me confièrent à Chiron, le fils de Cronos, pour qu'il m'élevât*) pour Jason ; *Pythiques* III, v. 5-7 (θρέψεν ποτέ/ (...) Ἀσκληπιόν, *il éleva jadis... Asclépios*) et v. 45-46 (πότε Κενταύρω/ διδάξει/ πολυπήμονας ἀνθρώποισιν ἰᾶσθαι νόσους, *il le confia au Centaure pour qu'il lui enseignât/ à guérir les très douloureuses maladies des hommes*) pour Asclépios, ainsi que *Néméennes* III, v. 53-55 (βαθυμήτα Χίρων τράφε λιθίνω Ἰάσον' ἐνδον τέγει, καὶ ἔπειτεν Ἀσκληπιόν./ τὸν φαρμάκων δίδαξε μαλακόχειρα νόμον, *Chiron à la profonde sagesse éleva Jason à l'intérieur de sa demeure rocheuse puis enseigna à Asclépios l'usage délicat des remèdes*).

⁴⁸ *Dorment les cimes des montagnes et les précipices/ les promontoires et les ravins,/ toutes les races d'animaux que nourrit la terre noire/ les bêtes sauvages des montagnes et la race des abeilles/ et les poissons dans les profondeurs de la mer bouillonnante;/ dorment les races des oiseaux à la large envergure* (fragment 89).

⁴⁹ R. Pfeiffer, "Vom Schlaf der Erde und der Tiere", *Hermes*, 87, 1959, pp. 1-6.

littérature grecque, de la montagne et de la forêt, nous retrouvons un paysage correspondant au schéma que nous avons pu observer précédemment. Nous ne nous étonnons donc pas de la présence de tous ces animaux sauvages et inquiétants. La présence des poissons de mer, plus curieuse, peut s'expliquer par l'élargissement évident du décor dans les deux derniers vers. Mais ce qui est proprement remarquable est le calme, le silence absolu qu'observent toutes ces bêtes. Tout dort. Le sauvage apparaît ainsi comme maîtrisé, obéissant dans son vaste ensemble à une loi unique. Montagnes et forêts paraissent ainsi beaucoup moins effrayants. Les paysages appartenant traditionnellement à la sphère du sauvage et donc de l'angoissant acquièrent avec la poésie lyrique un statut plus ambigu. Depuis la victoire de Zeus sur les monstres issus de la Terre, puissances génératrices de désordre, le monde semble définitivement apaisé et ordonné et le sauvage au moins en partie dompté⁵⁰. Bien que l'homme conserve une part d'inquiétude face à la nature, ses relations avec elle ne sont plus nécessairement déterminées par la terreur.

D'autre part, compte tenu de l'état lacunaire du poème, ce silence et ce calme ont donné lieu à diverses interprétations : certains suggèrent que ce tableau d'une nature paisible n'est en réalité que le premier moment d'un diptyque en contraste, se poursuivant par une évocation ultérieure de l'agitation profonde d'un homme⁵¹ ; d'autres, comme David Campbell et Claude Calame⁵², privilégient "l'hypothèse que ce paysage montagnard sert de cadre à l'épiphanie d'un dieu". Certains paysages semblent en effet entretenir d'étroites relations avec le divin — comme nous l'avons déjà vu pour

⁵⁰ C'est l'enjeu de la Titanomachie contée par Hésiode dans la *Théogonie*. "Les Titans figurent des forces indispensables au surgissement de la vie, mais, en tant qu'elles se manifestent comme une pure expansion, contraires, par nature, à toute organisation du monde. Celle-ci suppose en effet l'établissement de limites, une puissance de l'ordre capable de maîtriser le foisonnement indéfini de l'être : c'est ce qu'incarnent les Olympiens", F. Blaise et Ph. Rousseau, "La guerre (*Théogonie*, v. 617-720)", *Le Métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 213-233, ici p. 214. Cette bataille doit être renouvelée, contre le dernier monstre issu de Gaïa, Typhon ; afin que l'ordre imposé par Zeus règne définitivement, car le monstre "incarne le désordre absolu, le retour à un état du monde préolympien", F. Blaise, "L'épisode de Typhée dans la *Théogonie* d'Hésiode (v. 820-885) : la stabilisation du monde", *Revue des Études Grecques* 105, 1992, pp. 349-370 ; ici, p. 363.

⁵¹ C'est ce qu'on retrouve chez Virgile, dans le célèbre passage de *l'Énéide* (chant IV, v. 522 ss.) où le poète souligne l'agitation de Didon par contraste avec le calme absolu de la nature endormie : "Nox erat et placidum carpebant fessa soporem/ Corpora per terras silvaeque et saeva quierant/ Aequora"...

⁵² D. A. Campbell, *Greek Lyric Poetry. A Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*, Bristol (G.B.), Bristol Classical Press, 1982², p. 221 ; C. Calame, *Alcman...*, p. 573. Ils s'appuient en particulier sur les v. 1084-1085 des *Bacchantes* d'Euripide, proches de ceux d'Alcman dans leur évocation du silence de la nature (σίγησε δ' αἰθήρ, σῖγα δ' ὕλιμος νάπη / φύλλ' εἶχε, θηρῶν δ' οὐκ ἀν] ἤκουσας βοήν, *l'éther se tut, et en silence le vallon boisé retenait ses feuilles ; on n'aurait pu entendre le cri des bêtes*) et sur les parallèles que donne E. R. Dodds avec son commentaire : "Stillness is the traditional response of nature to a divine epiphany" (*Euripides : Bacchae*, Oxford, Clarendon Press, 1960², p. 213).

Artémis et les montagnes boisées —, au point parfois même de lui appartenir en propre en tant que lieu consacré. Il s'agit alors d'espaces privilégiés, pleins de ce dieu, favorisant aussi parfois une communication entre l'homme et la divinité.

Dans le poème 286 d'Ibycus, il semble qu'on ait à la fois l'une et l'autre interprétations du poème d'Alcman réalisées de façon concomitante. Le poème se compose nettement de deux parties en contraste : à la nature sereine et obéissant au rythme saisonnier s'oppose l'amour violent du poète qui a vraisemblablement dépassé le printemps de sa vie, mais dont l'ἔρος ne connaît pas de saison. Mais la présence de ce premier tableau ne s'explique pas uniquement par cette raison, il n'est pas limité à servir la seconde évocation qui serait seule finalement le cœur du poème. Comme le montre bien Jürgen Trumpf⁵³, le thème central du poème — amour et jeunesse —, est présent dès le début, dans l'évocation du "jardin des Vierges" :

ἦρι μὲν αἶ τε Κυδώνιαι
μηλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
ἐκ ποταμῶν, ἵνα Παρθένων
κῆπος ἀκήρατος, αἶ τ' οἴνανθίδες
αὐξόμεναι σκιεροῖσιν ὑφ' ἔρνεσιν
οἴναρέοις θαλέθοισιν· (...) ⁵⁴

Le mot initial du fragment est emphatiquement mis en relief par sa position. Or le printemps n'est pas une saison anodine dans un contexte comme celui-ci ; c'est la saison de la jeunesse, comme les fleurs qui le caractérisent sont celles de cet âge privilégié⁵⁵. La place emphatique du mot livre donc dès l'abord la clef d'une interprétation métaphorique.

Le tableau est situé par le poète dans un mystérieux "jardin inviolé des Vierges". Si les commentateurs s'accordent pour dire que ces Vierges doivent être les Nymphes, leur jardin en revanche a suscité des interprétations très diverses : David Campbell considère que ce n'est là qu'une manière poétique de faire référence à la nature environnante, avec

⁵³ J. Trumpf, "Kydonische Äpfel", *Hermes*, 88, 1960, pp. 14-22 : "Es ist nicht so, daß hier ein Naturbild nur als Kontrast zum Zustand der menschlichen Seele aufgestellt würde, vielmehr enthält das Naturbild in sich bereits einen Teil der Seelenstimmung des Menschen" (...), (p. 14).

⁵⁴ *Au printemps, fleurissent les pommiers/ de Cydonie, arrosés par les ruisseaux/ venus des fleuves, là où se trouve le jardin/ inviolé des Vierges, et les vignes en fleurs s'épanouissant sous les jeunes pousses ombreuses/ du pampre.*

⁵⁵ Comme nous l'avons vu avec Mimnerme, Sappho, Simonide et Pindare... (cf. supra p. 8-10).

ses vergers et ses vignobles⁵⁶ ; Winfried Elliger, mettant en parallèle ce κήπος ἀκήρατος et le λειμών ἀκήρατος de l'*Hippolyte* d'Euripide (v. 73 ss.), privilégie l'idée d'un sanctuaire, inviolé car sacré⁵⁷, tandis que C. M. Bowra y voit un jardin symbolique de la jeunesse et de son innocence⁵⁸. Il nous semble que dans le contexte de ce poème, la description, loin de se limiter à une évocation réaliste, prend une valeur symbolique, sans que cela n'exclue par ailleurs la référence à un sanctuaire des Nymphes. En outre le nom des possesseurs du jardin (Παρθένων) suggère la présence physique de jeunes filles et, de ce fait, l'idée exprimée par l'adjectif ἀκήρατος se comprend bien comme référence à une virginité précédant l'âge de l'amour, associée à une sereine sécurité : tout dans ce jardin semble abrité (σκιεροῖσιν ὑφ' ἔρνεσιν). Mais Aphrodite n'est pas loin.

En effet les premiers fruits que mentionne le poète, les "pommiers de Cydonie"⁵⁹, sont en réalité des cognassiers dont les fruits, de même que ceux des pommiers, sont associés à la déesse et à l'amour⁶⁰. On en lance dans les cortèges de jeunes mariés, comme le montre le fragment de Stésichore décrivant probablement les noces d'Hélène et de Ménélas : πολλὰ μὲν Κυδώνια μᾶλα ποτερρίπτουν ποτὶ δίφρον ἄνακτι, *ils lançaient de nombreuses pommes de Cydonie sur le char de leur maître* (fragment 187, v. 1).

Ces cognassiers sont arrosés par les eaux de ruisseaux et poussent non loin de vignes dont les fleurs s'épanouissent, abritées du soleil par l'ombre des pampres. Fruits, fleurs, ruisseaux et ombre concourent à faire de ce paysage "divin" un paysage idéal⁶¹. En outre, tout dans ce jardin consacré aux Nymphes parle aux sens et annonce ainsi la venue prochaine de l'amour. Le poème est donc criblé de notations qui évoquent implicitement Aphrodite et annoncent la venue d'ἔπος, dans la seconde partie du poème.

⁵⁶ D. A. Campbell, *Greek Lyric Poetry*..., p. 310.

⁵⁷ "ἀκήρατος kennzeichnet den Garten (wie die Wiese im *Hippolytos*) als heiligen Ort, der weder von Menschen noch von Tieren betreten werden darf. Daher ist das Nächstliegende, die παρθένοι als Nymphen zu verstehen, und ihnen ist der Garten geweiht"..., W. Elliger, *Die Darstellung der Landschaft*..., p. 199.

⁵⁸ C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*, Oxford, Clarendon Press, 1961², p. 260 ss.

⁵⁹ Cydonie est une ville située au Nord-Ouest de la Crète.

⁶⁰ Cf. supra, p. 9-10.

⁶¹ Eau et ombre sont aussi ce que recherchent, au début du *Phèdre*, Socrate et Phèdre sortis d'Athènes, pour poursuivre agréablement leur entretien (229a-230 c). C'est le *locus amœnus* latin : cf. E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin*, traduit de l'allemand par J. Brejoux, Paris, PUF., 1956, chapitre X, pp. 226-247 ; J. de Romilly, "Trois jardins paradisiaques de l'Odyssée", *Rencontres avec la Grèce antique*, Paris, de Fallois, 1995, pp. 103-113 : "Tous (ces jardins paradisiaques) traduisent l'aspiration normale que peut éprouver un homme de Grèce, ou plus généralement un méditerranéen, dans l'ordre du paysage. Tous auront de l'eau, des arbres, des fruits, de la fraîcheur" (p. 104) ; et J. Delumeau, *Une Histoire du paradis, I : Le Jardin des délices*, Paris, Fayard, 1992, pp. 15-20 ("Âge d'Or, Champs-Élysées et Iles Fortunées").

Sappho décrit également un jardin divin, le sanctuaire d'Aphrodite, où elle invite la déesse à venir la rejoindre à l'occasion d'une fête (fragment 2). Dix des seize vers du poème, tel du moins qu'il nous a été transmis, sont consacrés à la peinture de ce lieu :

(...) ὄππ[αι .] χάριεν μὲν ἄλσος
 μαλί[αν], βῶμοι δ' ἐνι θυμιάμε-
 νοι [λι]βανώτωι·
 ἐν δ' ὕδωρ ψῦχρον κελάδει δι' ὕσδων
 μαλίνων, βρόδοισι δὲ παῖς ὁ χῶρος
 ἐσκίαστ', αἰθυσσομένων δὲ φύλλων
 κῶμα †καταιριον·
 ἐν δὲ λείμων ἰππόβοτος τέθαλε
 †τωτ... (.)ριννοισ† ἄνθειςιν, αἰ δ' ἄηται
 μέλλιχα πνέοισιν [62

L'adjectif *χάριεν*, la récurrente mention des pommiers dont nous avons déjà vu la valeur symbolique ainsi que l'allusion aux roses (*βρόδοισι*, v. 6) sont autant d'éléments signifiant la proximité d'Aphrodite. La scène est située dans le temps par l'adjectif (*ἦ*)ριννοισ (v. 10) — si l'on y reconnaît *ἦρινός*, *printanier* ; or, le printemps est aussi la saison favorite de la déesse. Sappho choisit donc un lieu et un temps qui s'accordent au caractère de celle-ci. La présence de chevaux n'est pas non plus insignifiante, puisque ceux-ci tiennent une place dans le culte d'Aphrodite⁶³. Comme dans le jardin des Vierges, tout dans ce sanctuaire parle en outre aux sens et contribue à donner l'image d'un paysage idéal : le parfum exhalé par les roses, les fleurs de printemps et l'encens⁶⁴, le chant des eaux, l'ombre procurée par les pommiers, le frémissement des feuilles, la

62 (...) où se trouve (ton) charmant sanctuaire/ planté de pommiers et où les autels fument/ des parfums de l'encens.

Là une eau fraîche chante dans les branches/ des pommiers, tout ce lieu est ombragé/ de roses, et des feuilles frémissantes/ descend un profond sommeil.

Là une prairie où paissent des chevaux s'épanouit/ en fleurs (printanières) et les brises/ soufflent doucement...

63 L'une des épithètes cultuelles de la déesse est *ἔφιππος*. Cf. W. Elliger, *Die Darstellung der Landschaft...*, p. 179.

64 Ce texte est la première mention que nous connaissons de l'encens dans la littérature grecque.

douceur de la brise... Ainsi tout dans cette description concourt à suggérer la présence ou à favoriser l'épiphanie⁶⁵ de la déesse appelée par Sappho.

Ces jardins, "forêts de symboles", où tout parle des dieux, sont des lieux privilégiés de rencontre entre l'humain et le divin, qui réservent à l'homme des expériences extraordinaires. Paysages éminemment symboliques, ils ne sont décrits que par les éléments qui rappellent la divinité et s'ils donnent lieu à de très gracieux tableaux, il serait vain d'y rechercher aucun réalisme.

Parmi ces espaces hors du commun qui rapprochent les hommes des dieux, se trouve l'île des Bienheureux et le lieu de séjour des hommes pieux, tels que les décrit Pindare respectivement dans la *Deuxième Olympique* et dans un fragment des *Thrènes* (129). Réservée à ceux qui ont réussi à garder une âme absolument pure après trois vies dans l'un et l'autre monde (v. 75-77), l'île des Bienheureux (μακάρων/ νᾶσον, v. 77-78) se situe dans un éloignement tant spatial que temporel — on n'y parvient qu'après la mort —, propice à la création d'un monde idéal⁶⁶. L'île resplendit de fleurs d'or (ἄνθεμα δὲ χρυσοῦ φλέγει, v. 79) et d'arbres splendides (ἀγλαῶν δένδρεων, v. 80) en un printemps éternel⁶⁷. Là aussi soufflent de douces brises (ὠκεανίδες/ αὔραι περιπνέουσιν, v. 78-79) et l'eau est présente (ὔδωρ, v. 81).

Le lieu que décrit le *Thrène* est quant à lui couvert de prairies de roses écarlates (φοινικορόδοις... ἐνὶ λειμώνεσσι, v. 3), d'arbres à encens (λιβάνων σκιαρᾶν, v. 4) et d'arbres aux fruits d'or (χρυσοκάρποισιν, v. 5). On peut donc observer dans ces deux lieux qui n'appartiennent ni à l'espace ni au temps des hommes ordinaires le même foisonnement végétal tirant vers le merveilleux. Les descriptions suggèrent diverses sensations, pourtant, comme le fait remarquer Annie Bonnafé, la beauté de ce décor est très éloignée de "cette expérience et cet amour charnels du monde naturel qui donnent

⁶⁵ Cf. C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry* : "Though Sappho plainly delights in the charming setting, each element in it is relevant to the worship of Aphrodite" (p. 197) ; et A. Motte, *Prairies et Jardins de la Grèce antique. De la Religion à la Philosophie*, Bruxelles, Palais des Académies, 1973, pp. 121 ss. : "Aphrodite incarne volontiers, dans l'extrême sensualité de ses fleurs et de ses fruits, l'en-soi féminin qui, dégagé de toute contrainte locale ou temporelle, irradie la fascination de sa chair. C'est parée de ses attributs végétaux qu'elle suggère le mieux l'Amour et le Désir" (p. 128).

⁶⁶ Cf. M. Gelinne, "Les Champs-Élysées et les îles des Bienheureux chez Homère, Hésiode et Pindare", *Les Études Classiques* 56, 1988, pp. 225-240.

⁶⁷ Cf. L. Woodbury, "Equinox at Acragas : Pindar, *Olympiques* II, v. 61-62", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 97, 1966, pp. 597-616 ; et J. Defradas, "Sur l'interprétation de la *Deuxième Olympique* de Pindare", *Revue des Études Grecques*, 84, 1971, pp. 131-143 : "Que le soleil éclaire le monde des morts vertueux pendant des jours égaux aux nuits suggère l'image d'un printemps perpétuel (αἰεὶ)"... (p. 139).

aux paysages symboliques de la poésie archaïque leur charme et leur pouvoir de persuasion"⁶⁸. En effet si le poète mentionne quantité de fleurs, de fruits ou de substances odoriférantes, ce n'est pas cette qualité qu'il met le plus en valeur. Dans le second tableau, il se borne ainsi à parler d'une *odeur qui se répand sur tout ce lieu charmant* (ὄδμὰ δ' ἐρατὸν κατὰ χῶρον κίδναται, v. 8). L'élément privilégié par Pindare est en revanche l'éclat, relayé par de récurrentes mentions de l'or : χρυσοῦ, φλέγει, ἀγλαῶν, φοινικορόδοις, χρυσοκάρποισιν. Ce métal rappelle le mythe hésiodique des hommes de l'âge d'or, χρύσειον γένος (*Les Travaux et les Jours*, v. 109 ss.), qui *vivaient comme des dieux* (ὥς τε θεοὶ δ' ἔζωον, v. 112). De même, l'or et la brillance en général sont, chez Pindare, très proches du divin⁶⁹. C'est ainsi par la description de ces paradis que Pindare entend suggérer l'extrême proximité de ces hommes hors du commun avec la condition divine.

Enfin certains éléments du paysage participent à la vie même de la poésie. Sappho avertit ainsi une femme qu'elle sera condamnée à l'oubli après sa mort : οὐ γὰρ πεδέχης βρόδων/ τῶν ἐκ Πιερίας, *car tu n'as part aux roses de Piérie* (fragment 55, v. 3). Ces roses originaires de la région de naissance des Muses⁷⁰ deviennent ainsi les symboles mêmes de la création poétique.

De même on rencontre chez Pindare des métaphores récurrentes associant poésie et jardins ou champs. Ainsi le poète *cultive le jardin choisi des Charites* (ἐξαίρετον Χαρίτων νέμομαι κᾶπον), il est l'un des *laboureurs des Piérides* (Πιερίδων ἀρόταις)⁷¹, tandis que le chœur de la *Sixième Pythique* chante : ἐλικώπιδος Ἀφροδίτας/ ἄρουραν ἢ Χαρίτων/ ἀναπολιζόμεν, *c'est le champ d'Aphrodite au regard perçant ou celui des Charites que nous retournons* (v. 1-3)⁷². L'ode prend la forme d'une *fleur charmante*

⁶⁸ A. Bonnafé, *Poésie, nature et sacré, II : L'Age archaïque*, Lyon, Maison de l'Orient Méditerranéen, 1987, p. 113.

⁶⁹ Dans la *Sixième Olympique*, la naissance de Iamos, fils et petit-fils de dieux et destiné à devenir un devin qui se distinguerait des autres hommes (μάντιν ἐπιχθονίοις/ ἔξοχον, v. 50-51) est elle aussi entourée d'éclat dans la description qu'en fait le poète : ἴων ξανθαῖσι καὶ παμπορφύροις ἀκτῖσι βεβρεγμένος ἀβρόν/ σῶμα, son tendre corps inondé des rayons dorés et tout empourprés des violettes, v. 55-56. Cf. d'autre part *Olympiques I*, v. 1-7 ; *VI*, v. 1-4 ; fragment 30, v. 6-7 : τὰς χρυσάμπυκας ἀγλαοκάρ-/πους... {Ωρας, *les Heures au bandeau d'or, porteuses de fruits splendides* ; fragment 222, v. 1 : Διὸς παῖς ὁ χρυσός, *l'or est fils de Zeus...* et les études consacrées à ce sujet par J. Duchemin : "Essai sur le symbolisme pindarique : or, lumière et couleurs", *Revue des Études Grecques*, 65, 1952, pp. 46-58 et le chapitre intitulé "La mystique de l'or, de la lumière et des couleurs", dans son ouvrage *Pindare, poète et prophète*, Paris, Les Belles Lettres, 1955, pp. 191-228.

⁷⁰ Cf. Hésiode, *Théogonie*, v. 53, *Travaux*, v. 1 et Sappho fragment 103, v. 8 : Πιέριδες τε Μοῖσαι.

⁷¹ *Olympiques IX*, v. 27 ; *Néméennes VI*, v. 32.

⁷² Le poète prête à ses inspiratrices divines elles-mêmes cette activité ; aussi un athlète victorieux permet-il aux Muses de labourer leur champ : Μοῖσαισί τ' ἔδωκ' ἀρόσαι (*Néméennes X*, v. 26).

que le dieu peut *faire croître* (ἐμῶν δ' ὕμνων ἄξι' εὐτερπὲς ἄνθος)⁷³, les chants sont dotés de *feuilles* (φύλλ' ἀοιδῶν) et deviennent *couronnes* (θάλος ἀοιδῶν)⁷⁴. Jacqueline Duchemin analyse ainsi cette représentation de la poésie : "L'analogie si souvent marquée par le poète entre ses vers et une plante aux fleurs précieuses ne ressortit pas simplement à la parure qu'offre une gracieuse comparaison : il y a ici la perception aiguë, dans sa vivante réalité, d'un rapport de nature qui dépasse la ressemblance et va jusqu'à l'identité. L'ode pousse et fleurit"⁷⁵... Le poète se fait donc jardinier⁷⁶ et le paysage n'est plus seulement poétique, mais poésie même.

Les paysages familiers, proches des lieux de vie des hommes, ne semblent donc pas — à l'exception de la patrie — susciter chez les poètes lyriques d'intérêt esthétique indépendant de leur richesse et leur évocation se limite le plus souvent à une épithète empruntée à la tradition homérique. Cependant, apparaissant dans de nombreuses images qui les lient au monde humain, ils donnent parfois lieu à de vastes développements où le comparé disparaît au profit du tableau paysager même et une véritable sensibilité à la beauté d'un paysage transparait alors, qui exprime le plaisir esthétique de sa contemplation.

Quand on s'éloigne de cette nature familière pour aller vers les montagnes boisées bordant le territoire de la cité, on pénètre dans le domaine du sauvage, royaume en particulier de la farouche Artémis. L'effroi que suscitent ces types paysagers déjà chez Homère est néanmoins considérablement atténué dans la poésie lyrique, où se lit une plus grande confiance de l'homme en l'ordre du monde définitivement imposé par Zeus après la victoire des Olympiens sur les monstres.

D'autres paysages, par leur proximité avec le divin, permettent à l'homme des expériences extraordinaires, découverte bouleversante de l'amour, communication avec la divinité ou partage du statut des dieux dans l'île des Bienheureux.

⁷³ *Olympiques* VI, v. 105 ; cf. ἄνθεα δ' ὕμνων, *Olympiques* IX, v. 48. Cf. D. Steiner, *The Crown of Song. Metaphor in Pindar*, Londres, Duckworth, 1986 : "The act of composition involves growth, bloom and fruitfulness (...). (Pindar) uses the context of the Games to justify the metaphor of plant life, likening the ode to the crown of leaves which the triumphant victor receives"... (pp. 35-36).

⁷⁴ *Isthmiques* III-IV, v. 45 ; fragment 70 a, v. 14.

⁷⁵ J. Duchemin, *Pindare, poète et prophète...*, p. 49.

⁷⁶ Cf. A. Motte, *Prairies et Jardins...* : "Le poète est par essence un jardinier, un laboureur, un cueilleur, ou bien encore un sourcier"... (p. 305).

Esthétique, imagé, symbolique ou idéal le paysage apparaît sous de multiples formes dans la poésie lyrique, qui lui accorde un statut privilégié. La meilleure preuve en est sans doute son utilisation par Sappho et Pindare comme métaphore même de la poésie.

Nadine Le Meur
Université Paris IV-Sorbonne