



HAL
open science

Les traces d'une cosmogonie orphique chez Silius Italicus? (Punica, XI, 440-480)

Corentin Voisin

► **To cite this version:**

Corentin Voisin. Les traces d'une cosmogonie orphique chez Silius Italicus? (Punica, XI, 440-480).
Revue des études anciennes, 2022, 124 (1), p. 39-56. hal-03794843

HAL Id: hal-03794843

<https://hal.science/hal-03794843>

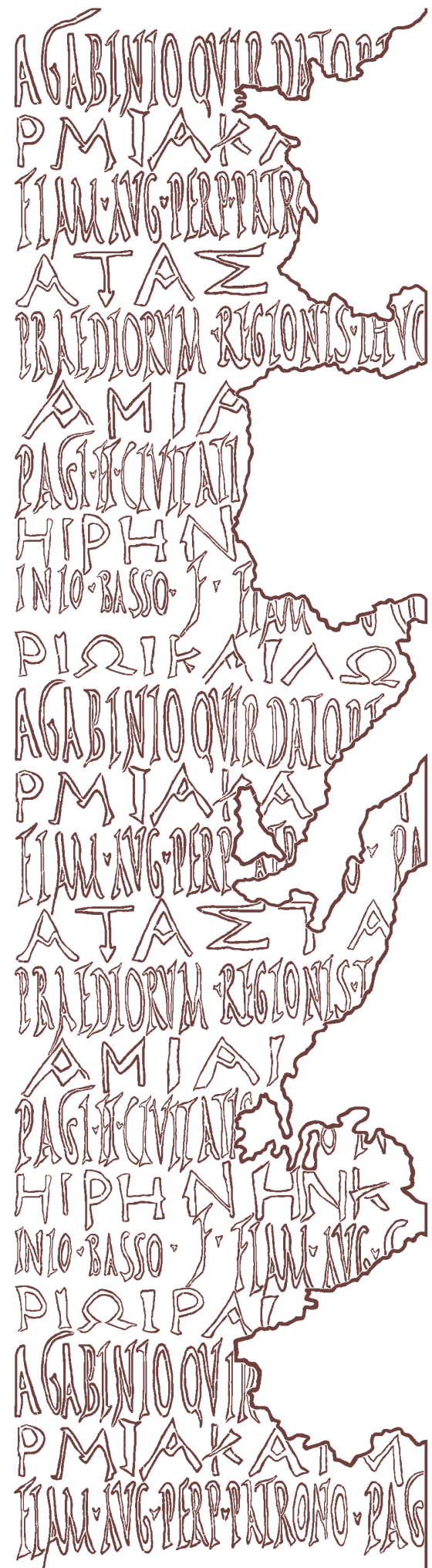
Submitted on 23 Jun 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



REVUE DES ETUDES ANCIENNES

TOME 124
2022 – N°1

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

LES TRACES D'UNE COSMOGONIE ORPHIQUE CHEZ SILIUS ITALICUS ? (*PUNICA*, XI, 440-480)

Corentin VOISIN*

Résumé. – Dans le livre XI des *Punica*, Silius Italicus met en scène la performance de l'aède de Cumae Teuthras qui expose dans un deuxième chant les exploits des grands lyricistes antérieurs en concluant par Chiron et Orphée. Cependant, le centaure se voit prêter un poème cosmogonique très abrégé qui conviendrait mieux à Orphée au regard du reste de la littérature antique. Ce récit des origines pourrait s'apparenter à un fragment orphique prêté à Chiron, identifié probablement au maître d'Orphée, afin d'en rehausser encore l'ancienneté et l'autorité.

Abstract. – In book XI of his *Punica*, Silius Italicus stages a performance of the bard Teuthras of Cumae, who in a second song relates the exploits of the past great lyric poets, concluding with Chiron and Orpheus. However, the centaur sings a very short cosmogonic poem which would be more suitable for Orpheus in view of the rest of ancient literature. This account of origins could be likened to an Orphic fragment given to Chiron, probably to be identified as Orpheus' teacher, to further enhance its antiquity and authority.

Mots-clés. – Cosmogonie, épopée, orphisme, Silius Italicus, théogonie.

Keywords. – Cosmogony, epic, orphism, Silius Italicus, theogony.

*Université de Strasbourg – UMR 7044, Archimède ; corentin.voisin@etu.unistra.fr

La poésie érudite gréco-latine, qu'elle soit composée à Alexandrie ou à Rome, n'hésite pas à assembler dans des constructions soignées des récits mythologiques divers et parfois difficiles à décrypter. Sur ce point, un auteur comme Silius Italicus ne manque pas de dissimuler, dans un style clair, de nombreuses références. Cela ne doit pas surprendre dans la mesure où le contemporain des Flaviens renvoie régulièrement à Virgile dont il fait l'un de ses modèles, aux côtés d'Homère et d'Ennius¹. Cependant, Silius Italicus est plus généralement l'interprète poétique d'un ensemble de traditions littéraires, philosophiques et religieuses qui s'entremêlent et sont resémantisées. Le poème épique des *Punica* peut ainsi être lu comme un agrégat de références au passé romain et à la guerre contre Hannibal, réinterprétées au miroir de l'actualité de la cour de Domitien, mais aussi comme le *medium* transmettant des idées et des thèmes florissants à l'époque hellénistique.

Parmi ceux-ci se trouvent les allusions à ce que la recherche contemporaine regroupe sous le concept d'orphisme. Les travaux entrepris depuis une vingtaine d'années ont permis de donner plusieurs définitions parfois contradictoires de ce phénomène religieux. Il ne s'agit pas d'un mouvement religieux dans la mesure où il ne constitue pas un ensemble de doctrines et de pensées cohérentes, mais regroupe un réseau lâche de pratiques purificatoires et de croyances eschatologiques qui n'étaient pas universellement partagées par les tenants de l'orphisme². Les nombreuses pratiques associées à l'orphisme contribuaient à mettre l'individu partiellement en marge de la communauté civique, sans l'exclure toutefois de la religion de la cité à laquelle il prenait partiellement part. Il existe une abondante littérature orphique qui a pu servir de support aux prières et hymnes récités dans certains rituels. Celle-ci comportait notamment des théo-cosmogonies élaborées au cours du temps, à partir de la fin du V^e siècle au moins, dont certaines étaient sujettes aux interprétations des savants et érudits contemporains. Elles étaient attribuées à Orphée, un auteur ancien souvent confondu avec le chantré de Thrace, mais les contemporains savaient reconnaître les véritables auteurs de ces forgeries.

1. Homère est un indéniable modèle de Silius Italicus dans de nombreux passages de son épopée. Cette tendance s'observe en général chez deux des grands auteurs épiques d'époque flavienne, Stace et Silius Italicus, chez lesquels l'influence homérique a fait l'objet d'abondantes études : H. JUHNKE, *Homerisches in römischer Epik flavischer Zeit : Untersuchungen zu Szenennachbildungen und Strukturentsprechungen in Statius' Thebais und Achilleis und in Silius' Punica*, Munich 1972. Virgile a aussi été un modèle pour les poètes flaviens, pour les travaux antérieurs à la dissertation véritablement inaugurale sur ce sujet, voir M. VON ALBRECHT, *Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik*, Amsterdam 1964, p. 166-184. Enfin, la dette de Silius Italicus envers Ennius est discutée dans M. BETTINI, *Studi e note su Ennio*, Pise 1979, p. 143-171. Sur les sources du poète flavien dans les *Punica*, voir F. SPALTENSTEIN, *Commentaire des «Punica» de Silius Italicus. 2, Livres 9 à 17*, Genève 1990, en particulier p. 135-137 pour le passage concerné par cette étude.

2. La définition proposée ici se fonde essentiellement sur les travaux de R. G. EDMONDS, *Redefining Ancient Orphism : A Study in Greek Religion*, Cambridge 2013. Les considérations concernant l'aspect ritualiste de l'orphisme sont davantage tirées de la synthèse de R. PARKER, « Early Orphism » dans A. POWELL éd., *The Greek World*, Londres 1995, p. 483-510.

Le récent recueil des fragments relatifs à ce phénomène, édité par A. Bernabé, réactualise largement le volume plus ancien d'O. Kern, à la lumière des découvertes archéologiques, épigraphiques et des interprétations du xx^e et du début du xxi^e siècle³. L'entreprise du philologue espagnol n'a pas échappé à la critique d'autres spécialistes, notamment R. G. Edmonds, à la fois à cause des désaccords profonds entre les « minimalistes » et les « maximalistes » sur la nature de l'orphisme et de son contenu, mais aussi parce qu'A. Bernabé a tendance à découper et diviser ses fragments à des fins d'exégèse et de démonstration⁴. Il n'y a cependant pas lieu de revenir sur les acquis de cette nouvelle édition qui, malgré ses choix méthodiques et épistémologiques, a considérablement augmenté les données à disposition, tout en visant à l'exhaustivité et à l'acribie.

Cependant, les trois volumes de fragments ne contiennent qu'une unique référence à Silius Italicus, réduite à deux vers issus du livre XI des *Punica*⁵. Ces derniers sont classés dans une section du deuxième volume relatif aux témoignages sur Orphée, qui débute par des références à des éléments de géographie associés en général au chanfre thrace. Ainsi, ces vers ne sont cités que pour souligner la proximité entre Orphée, le mont Hémus et le Pangée. Malgré la méticulosité d'A. Bernabé, il faut constater que ce passage est totalement tiré hors de son contexte d'énonciation et manque donc l'essentiel du contenu plus étendu de ce fragment, de nature bien différente à une simple mention géographique.

Il va donc s'agir de recontextualiser l'ensemble du passage pour y découvrir un trait original de la poésie de Silius Italicus, une cosmogonie, dont le contenu évoque, en passant par plusieurs intermédiaires, un ou plusieurs poèmes orphiques. Dans un premier temps, les caractéristiques de la situation d'énonciation permettront de souligner que cette cosmogonie s'inscrit dans le cadre d'une performance poétique au cours d'un banquet. Puis, il sera question du contenu de ce chant et de ses éventuelles sources et références. Enfin, il s'agira de comprendre pourquoi Chiron a été choisi pour être l'auteur de cette cosmogonie qui insère le poète dans l'ordre du monde.

3. A. BERNABÉ, *Orphicorum et Orphicis similitum testimonia et fragmenta. Poetae Epici Graeci*, 3 vol., Munich-Leipzig 2004-2007. Les fragments du recueil sont généralement abrégés *OF*. Cette édition a pour but de remplacer l'ancienne compilation d'O. KERN, *Orphicorum fragmenta*, Berlin 1922.

4. La critique de ce nouveau recueil apparaît nettement dans R. G. EDMONDS, *op. cit.* n. 2, p. 63-66. Il est devenu commun de distinguer deux grands courants dans l'étude contemporaine de l'orphisme : les minimalistes suivent en général la voie ouverte par U. VON WILAMOWITZ, *Der Glaube der Hellenen*, Berlin 1931-1932 et I. M. LINFORTH I. M., *The Arts of Orpheus*, Berkeley-Los Angeles 1941. Ils rejettent tout ensemble doctrinal, en accordant cependant une place à l'hypothèse qui considère l'orphisme comme un ensemble d'idées partiellement à l'écart de la religion civique dominante. Les maximalistes, au contraire, ont abandonné l'idée d'une théologie orphique prévalente dans le premier tiers du XX^e s., mais postulent que, malgré l'absence d'unité des textes, il existe bien des doctrines orphiques, où la mise à mort de Dionysos est centrale, voir S. TORJUSSEN, « The Study of Orphism », *Nordlit* 9-2, 2005, p. 287-305 ; D. A. MEISNER., *Orphic Traditions and the Birth of the Gods*, Oxford 2018, p. 11-13 ; ce dernier propose par ailleurs, comme d'autres chercheurs, d'envisager les éléments problématiques du débat sous d'autres angles, en considérant le rôle de Zeus dans les théogonies.

5. Sil., *Guerres puniques*, XI, 464-465 (*OF* 932 T).

1. – LE CONTEXTE DU FRAGMENT

A. – LES THÈMES DE L'ÀÈDE

Dans le onzième livre des *Punica*, Silius Italicus décrit la progressive défection des cités d'Italie méridionale après la défaite romaine à Cannes. Hannibal renonce à un siège de la ville de Rome, avant de se diriger vers la Campanie et la ville de Capoue où il entre sans difficulté. Après avoir évalué les atouts du lieu, il décide d'y prendre ses quartiers d'hiver en attendant que le Sénat carthaginois lui envoie une flotte et du matériel de siège pour s'emparer de Rome. La suite des événements est complaisamment décrite par les auteurs latins qui soulignent combien l'armée punique se plie au mode de vie campanien, avant de basculer dans la *mollitia*⁶. Chez Silius Italicus, Vénus, alliée des Romains, envoie son armée érotique frapper de ses traits les soldats et leur chef qui finissent par s'empêtrer dans les plaisirs du vin et les charmes des femmes⁷. Au milieu des banquets, un aède, Teuthras de Cumes, s'avance avec sa lyre. Dans un premier temps, le musicien et poète entreprend de chanter un récit généalogique qui s'étend de la conception de Dardanos, l'ancêtre de la lignée des Troyennes et d'Assaracos, le père d'Anchise. De ce dernier naît Capys dont la gloire est d'avoir élevé les remparts de la ville de Capoue qu'il a lui-même fondée (*dederit sua nomina muris*)⁸. Le récit s'achève sous les applaudissements des Capouans et des Carthaginois. Dans un banquet postérieur, alors que l'armée a été vaincue par les traits de Cupidon, Teuthras revient pour chanter les hauts faits de la lyre d'Aonie (*testudo Aoniae*). Cette fois-ci, il n'est plus question de généalogie, mais des capacités de l'instrument manié par des hommes exceptionnels⁹. Contrairement au poème précédent, l'auteur ne se contente pas de rapporter les thèmes abordés, mais il prête sa voix à l'aède qui déclame ainsi ce chant très doux (*molissima*)¹⁰.

Du point de vue de la thématique, Teuthras ne fait qu'ouvrir sur un sujet proche de celui qu'il avait abordé lors du banquet précédent. Il choisit par ailleurs son poème parmi d'autres en sélectionnant celui qui semble le plus à même de charmer l'auditoire. Après avoir laissé ses auditeurs au pied des murs solidement fondés de Capoue, il reprend un autre récit de fondation, celui de la muraille de Thèbes, par Amphion et Zéthos¹¹. Néanmoins, il ne s'agit là que d'un fil conducteur qui ne doit pas cacher le sujet véritable de l'aède, l'usage de la *chelys*, la carapace

6. Le thème apparaît déjà chez Tite-Live, XXXIII, 18, 10-12.

7. Sil., *Guerres puniques*, XI, 385-413.

8. Sil., XI, 297. Ce récit prend le contrepied de certains récits généalogiques puisque Capys est le père d'Anchise dans d'autres récits : Hom., *Iliade*, XX, 239 ; Diod., IV, 75, 4 ; Denys, *Ant.*, I, 62, 2 ; Virg., *Én.*, II, 35 ; Ov., *Fastes*, IV, 19-62 ; Hygin, *Fables*, 135 ; Apollod., *Bib.*, III, 12, 2 ; Dictys Cretensis, IV, 22. Chez Virgile, c'est un autre Capys qui a fondé Capoue (*Én.*, X, 145).

9. L'importance de la lyre comme instrument aux possibilités multiples dans le deuxième chant de Teuthras a été mise en évidence par P. SCHENK, « Die Gesänge des Teuthras (Sil. It. 11.288–302 u. 432–482) », *RhM* 132, 1989, p. 350-368. Il s'agit de l'instrument qui symbolise le début de la chute d'Hannibal enlisé dans les délices capouans.

10. Nous renvoyons pour cet extrait (Sil., XI, 440-480) à la traduction de la CUF de G. DEVALLET, M. MARTIN, P. MINICONI, et J. VOLPILHAC-LENTHÉRIC, Paris 2002.

11. Hom., *Od.*, XI, 260-265.

de tortue, décrivant par métonymie la lyre. Or, à l'exception de ce poème attribué à Teuthras où le terme grec *chelys* est conservé, Silius Italicus emploie le terme latin *testudo* pour décrire la lyre dans le reste des passages consacrés au banquet. Il s'agit probablement de rappeler au cœur de la fiction que l'aède déclame bien ses vers en grec par l'usage d'un élément de vocabulaire indigène, bien que Silius Italicus compose uniquement son poème en latin¹².

Le poème sur la lyre présente un tableau des multiples musiciens qui ont maîtrisé l'instrument au point d'avoir un effet sur la nature. Tout d'abord, Amphion est réputé avoir bâti la muraille de Thèbes grâce au son de sa lyre, alors que les pierres s'imbriquaient dans la fortification sous l'effet de la musique¹³. Il est ensuite question d'Arion, le poète de Méthymne qui, pour échapper à des brigands voulant le mettre à mort sur un bateau, plonge dans la mer après avoir joué de la lyre et se fait sauver et ramener sur le rivage par des créatures marines¹⁴. En troisième vient Chiron, le centaure éducateur d'Achille, à qui est prêté un chant cosmogonique qui rappelle certains précédents virgiliens¹⁵. Enfin, le plus long développement est réservé aux aptitudes exceptionnelles d'Orphée, à sa *katabasis*, à son retour en Thrace et à sa mort, dépecé par les femmes des Cicones, tandis que sa tête chantante est jetée dans l'Hèbre pour être emportée jusqu'à la mer.

B. – APOLLON ET TEUTHRAS

Avant d'entrer dans le détail de son chant, Teuthras est introduit au milieu d'une atmosphère bruyante où domine l'*aulos*, un instrument associé dans ce cas aux fêtes lascives d'Égypte (*ut strepit assidue Phrygiam ad Nilotica loton Memphis Amyclaeo passim lasciuia Canopo*)¹⁶. L'aède réussit cependant à centrer l'attention d'Hannibal sur sa voix et sa lyre, au point de le captiver (*mirantem*). Son chant est alors en mesure de surpasser celui des cygnes quittant la vie (*olores linquentis vitam*). L'anecdote du fameux chant du cygne est alors devenue un poncif de la littérature depuis l'époque hellénistique et peut prendre, à l'époque où Silius Italicus écrit ses vers, trois significations. Il s'agit soit de réfuter que les cygnes puissent émettre un quelconque chant à leur mort, soit d'insister sur la beauté du chant dans un développement pathétique

12. Le terme *chelys* appartient au vocabulaire de la poésie et se rencontre pour la première fois chez Ov., *Hér.*, XV, 181. Il devient ensuite plus fréquent sous le principat de Néron et connaît une abondante utilisation dans la poésie flavienne, notamment chez Stace, dans un cas en particulier pour désigner l'instrument d'Orphée flottant sur l'Achéron : *Silves*, V, 271. Il est notable que Valerius Flaccus l'emploie pour décrire la performance de Chiron lors des noces de Téthys et Pelée : Val. Flac., I, 139.

13. Le récit est déjà présent chez Hés., fr. 182 Merkelbach-West et Hom., *Od.*, XI, 260-265. Il est notable que ce thème apparaisse aussi dans les récits des Argonautes : Apoll., I, 735-741. Voir pour les autres sources J. SVENBRO, « 'Ton luth, à quoi bon ?' La lyre et la pierre tombale dans la pensée grecque », *Métis* 7, 1-2, 1992, p. 135-160.

14. La source principale de cette aventure est Hér., I, 24-25. La liste des sources concernant Arion a été dressée dans W. BURKERT, *Homo Necans rites sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne*, trad. H. FEYDY, Paris 2005, p. 229-234.

15. C'est le cas de Silène : Virg., *Buc.*, VI, 25-40.

16. Sil., XI, 430-431.

(option très affectuonnée des poètes augustéens), soit de raviver la thèse platonicienne qui substitue à la tristesse du cygne quittant la vie la joie d'aller contempler le divin¹⁷. Les deux derniers cas sont souvent énoncés en lien avec Apollon, soit directement présent, soit indirectement par une de ses facultés. Il s'agit par exemple de rappeler, comme c'est le cas dans le *Phédon*, que le cygne est l'animal d'Apollon et, qu'à cet égard, il dispose du don de prédire le jour de sa mort grâce aux capacités mantiques du dieu¹⁸. Ce lien avec la divination apollinienne se trouve déjà dans deux vers d'Eschyle qui associent les dernières paroles de la prophétesse Cassandre au chant du cygne¹⁹. Dans le cas de Teuthras, le lien entre l'aède et le dieu de l'inspiration musicale est suggéré par cette comparaison avec l'oiseau chantant, puis définitivement validée à la fin de la performance, lorsque Teuthras parvient à briser les cœurs endurcis par la guerre grâce à son chant castalien (*carmine Castalio*), donc delphique.

L'ensemble du passage est imprégné d'une dimension mantique qui renvoie en général à Apollon comme le montrent l'introduction et la conclusion de la performance de l'aède. Teuthras est alors un personnage épisodique qui n'apparaît qu'au moment des banquets de Capoue et disparaît du récit après son second poème. S'il chante sous l'inspiration d'Apollon, il vient aussi d'une cité qui dispose d'une relation très étroite avec le dieu des oracles. La sibylle de Cumes, interprète du dieu, reste par ailleurs un personnage très présent à l'esprit de Silius Italicus pour qui l'*Énéide*, et en particulier le chant VI de celle-ci, qui l'inspire pour sa propre *katabasis*, est un modèle à suivre²⁰. L'aède Teuthras renvoie doublement à Cumes, d'une part parce qu'un petit ruisseau se jetant dans le lac Lucrin et passant sur le territoire de la cité portait le même nom²¹. D'autre part, il existait en Mysie, sur le territoire de la Cumes d'Éolide, une localité appelée Teuthrania dont le nom passait pour dériver du roi mysien Teuthras²². Dans ce cas, il semble que Silius ait fait référence au passé lointain de la colonisation grecque et au débat autour de la fondation de la Cumes de Campanie, attribuée aux Chalcidiens ou aux Éoliens des deux cités homonymes. Le débat n'est toutefois pas apparent, car le poète cherche surtout à évoquer le temps ancien où était fondée la première cité grecque d'Occident, sous le patronage du dieu Apollon archégète.

17. Voir la notice avec l'ensemble des références littéraires dans D. W. THOMSON *A Glossary of Greek Birds*, Oxford 1895, p. 106-107. Les diverses possibilités d'analyse du chant du cygne ont fait l'objet d'une courte étude : W. G. ARNOTT, « Swan Songs », *Greece & Rome* 24, 1977, p. 149-153.

18. Platon, *Phédon*, 84e-85a.

19. Esch., *Ag.*, 1444-1445.

20. H. JUHNKE, *op. cit.* n. 1, p. 280-97 et 401-404 ; A. AUGUSTAKIS, « Teichoskopia and katabasis. The poetics of spectatorship in Flavian epic » dans G. MANUWALD, A. VOIGT éds., *Flavian Epic Interaction*, Berlin-Boston 2013 p. 172.

21. Prop., I, 11, 11 ; cf. G. PUGLIESE CARRATELLI, « Problemi della storia di Cuma arcaica » dans *I Campi Flegrei nell'archeologia e nella storia. Convegno internazionale, Roma, 4-7 maggio 1976*, Rome 1977, p. 173-180.

22. Voir notamment Ael. Herod., *De pros. cath.*, III, 1, p. 121 et 198 Lentz ; Strabon, XII, 8, 1-2 ; Pseudo-Apoll., *Bib.*, II, 147 ; Steph., *Ethnica*, s. v. Τευθαρία.

L'atmosphère mantique générale tendrait à faire de Teuthras un nouvel Orphée et de la lyre l'instrument de la parole divinatoire et de l'agencement cosmique. Au cœur du banquet, le chant sur la création prophétique du monde, suivie des aventures de l'Argo, ne fait qu'insérer l'aède dans la succession des Âges et des poètes. Tout en réduisant peu à peu la vigueur des soldats puniques par ses chants, Teuthras ne cesse de rappeler à Hannibal que les eaux, l'Océan, la mer et les éléments en général peuvent être domptés et s'endormir. En cela, le poème de l'aède de Cumes est aussi téléologique puisqu'il annonce la lascivité et la débauche des troupes carthagoises domptées par la lyre et Vénus. Cette insistance sur la puissance musicale et la gloire des poètes qui animent à son tour Teuthras a été largement soulignée par W. Wilson, qui y voit une relation d'intertextualité avec Ovide et Virgile²³. Il n'est pas question de remettre ces conclusions en doute puisqu'elles reposent sur des parallèles textuels bien assurés que la *Quellenforschung* a pris réellement en considération depuis une cinquantaine d'années. Il est toutefois possible que les références littéraires de l'auteur ne se limitent pas à la poésie augustéenne pour renvoyer à un récit plus ancien que Silius connaît soit directement, soit par un intermédiaire, et qui sert de modèle à nombre d'écrivains postérieurs. L'aède fournit alors au poète d'époque flavienne un moyen de renouveler le motif de l'immortalité artistique des poètes dans le cadre du patronage d'Apollon, mais aussi d'exposer certaines théories philosophico-religieuses.

Il apparaît ainsi que l'ensemble de la déclamation est placé sous le signe de l'harmonie d'Apollon et des Muses qui font sonner la lyre d'Aonie. Le rôle du dieu musicien est encore davantage mis en avant au regard du contenu du chant qui porte sur la lyre et ses usagers célèbres. Or, de tous, Orphée occupe la plus grande place dans le poème, car son lien à Apollon est le plus étroit, puisqu'il reçoit l'instrument des mains du dieu-même, parfois identifié comme son père²⁴. C'est aussi un descendant des Muses comme fils de Calliope, inspiratrice de la poésie épique, précisément celle déclamée par Teuthras, et donc par Silius Italicus²⁵. Il n'en faut donc pas davantage pour souligner le rôle majeur d'Apollon dans cet extrait.

II. – LE CONTENU DU CHANT DE TEUTHRAS

A. – L'ASSOCIATION DES MUSICIENS

Amphion, Arion, Chiron et Orphée sont introduits les uns après les autres dans un même ensemble. À l'exception du centaure pédagogue d'Achille, les trois autres sont souvent réunis à l'époque impériale. Chez Properce, Orphée et Amphion côtoient Polyphème qui arrête Galatée par ses chants²⁶. Chez Ovide, ce sont Orphée, Amphion et Arion qui domptent les

23. W. WILSON, « Ovidian Silius », *Arethusa* 37, 2004, p. 232–234.

24. *OF* 895-898.

25. *OF* 902-911 ; il existe cependant des variantes qui font d'une autre Muse la mère d'Orphée.

26. Prop., *Él.*, III, 2, 1-10.

forces de la nature²⁷. Quant à Horace, il recourt à Orphée et Amphion pour illustrer la sagesse des premiers poètes fondateurs et législateurs, tout en soulignant l'honneur de chanter l'art des Muses et d'Apollon²⁸. Ce motif est bien plus ancien et remonte initialement à Platon qui rassemble des hommes dont les inventions sont récentes à l'échelle de l'histoire de l'Humanité ; Orphée côtoie ainsi Dédale, Palamède, Marsyas, Olympos, Amphion et, le plus proche dans le temps, Épiménide²⁹. Cependant, les associations des trois musiciens Arion, Amphion et Orphée sont relativement rares avant les poètes augustéens dont s'inspire Silius Italicus³⁰. Comme l'a montré F. Jourdan, il s'agit de présenter les vertus civilisatrices de chaque musicien, ainsi que leur chant irénique qui apaise et ordonne le monde³¹. Il est aussi question de mettre en abyme le poète par la figure de l'aède qui chante un poème au sein d'un poème, renouvelant ainsi un motif aussi ancien que les vers homériques³². L'innovation est cependant encore plus marquée, puisque Teuthras choisit de parler d'autres chantres célèbres dont la musique et la voix ont un effet sur la nature. Par ce choix avisé, l'aède de Cumes tend à s'approprier les qualités de ses sujets, apaisant et adoucissant le monde, par l'évincement de la trompette de guerre, des *auloi*, mais aussi par l'attendrissement du cœur des guerriers puniques. Il s'agit bien, comme l'a montré A. Demeretz, d'illustrer la gloire du poète par des références à l'histoire et à l'art de la poésie antérieure³³. Cette approche métopoétique est essentielle pour comprendre la façon dont Silius Italicus coud ses multiples références pour produire un tissu épique complexe. Cette intrication demeure complexe et doit être dé tissée afin de repérer quelles sont les sources auxquelles Silius fait appel pour produire une composition nouvelle et originale. C'est donc la manière dont les musiciens sont insérés dans le poème, leur succession comme le contexte dans lequel ils chantent, qui peut donner des clefs de compréhension. Il n'est pas question ici de remettre en cause la cohérence de ce passage dont le texte est bien établi³⁴. Les vers de Silius sont agencés dans un ordre très clair qui témoigne de son intention d'intégrer des éléments venus de poèmes plus anciens et d'origines diverses dans sa propre composition.

27. Ov., *Ars.*, III, 315-328.

28. Hor., *Ars.*, 390-407.

29. Platon, *Lois*, 677d.

30. Une seule autre occurrence est attestée dans le traité de Philodème de Gadara, *Mus.*, fr. 41, 20.

31. F. JOURDAN, « L'association poétique des citharèdes légendaires (Amphion, Arion et Orphée) chez Horace et Silius Italicus », *REA* 110, 2008, p. 103-116.

32. Avec ce schéma qui met en scène le musicien au cœur de la poésie, Silius Italicus fait une allusion à Démodokos à la cours d'Alkinoos, ainsi qu'à divers passages des œuvres virgiliennes : *Od.*, VIII, 62-95 ; *Virg.*, *Buc.*, VI, 25-40 ; *Géorg.*, IV, 345-347 ; *Én.*, I, 740-746 ; VIII, 280-306.

33. A. DEMERETZ, *Le miroir des Muses : Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq 2017, p. 411-474.

34. Pour un résumé des propositions de déplacements ou de transposition de ces vers chez les éditeurs de Silius Italicus, voir A. R. TORRES-MURCIANO, « El canto de Quirón y el ethos de la música. A propósito de Silio Itálico XI 453-458 », *Emerita* 80-2, 2012, p. 387-399. Le chercheur conclut une fois encore que le texte est bien établi et ne nécessite aucune modification.

Parmi ces contextes se trouvent des éléments géographiques. De manière générale, la mer occupe une place considérable dans les différentes parties du chant. E. Manolaraki y voit la répétition du motif des marées, abordé à diverses reprises dans le poème, qui fait office de métaphore pour le destin d'Hannibal avant et après son arrivée à Capoue. Tout comme les marées de l'océan montent sur la plage, puis se retirent, Hannibal parvient à la marée haute lorsqu'il s'installe dans la cité campanienne. La lyre et le chant de Teuthras font alors figure d'avertissement que le chef punique choisit délibérément d'ignorer dans son égarement infligé par Vénus³⁵. Cependant, cette interprétation ne prend pas en compte la mention des quatre éléments (le feu de l'Achéron ou la terre des murailles de Thèbes et des montagnes), tout en ménageant une place centrale à l'eau de mer. Cette dernière est maîtrisée, quel que soit son état, par la lyre et le chant. Les deux ont alors un pouvoir sur le réel et la nature dans sa dimension la plus hostile, celle des bêtes fauves, des tempêtes ou des enfers. La récompense pour cet apaisement et cet ordonnancement du monde n'est autre qu'un catastérisme, lorsque la lyre prend la forme d'une constellation (*emerito fulgent clara inter sidera caelo*), qui rappelle que le mérite et l'ordre vertueux donnent accès au ciel, selon les spéculations néo-pythagoriciennes³⁶.

Chaque musicien a donc un pouvoir sur le réel grâce à son chant. Il acquiert, dans la lignée de l'interprétation platonicienne, une dimension civilisatrice et apaisante en ordonnant ou en modelant l'inanimé et l'animé, le vivant et le non-vivant. Dans ce second cas, il s'agit aussi bien de faire se mouvoir les animaux, le cœur des hommes ou les dieux immortels, que les pierres, la terre et le monde des morts. Dans le cas d'Orphée, le poète continue à agir sur le monde et à l'ordonner après sa mort, puisque sa tête chantante a encore un pouvoir sur les rives de l'Hèbre ou la mer. Il semble donc qu'en invoquant les musiciens, Teuthras réaffirme l'immortalité du poète et sa capacité d'action sur le monde et les hommes, ce qui s'observe encore dans le charme qu'opère la lyre sur Hannibal.

B. – LE RÉCIT COSMOGONIQUE

Le récit de l'ordonnancement progressif du monde par les poètes renvoie inmanquablement à une cosmogonie. La maîtrise des éléments fondamentaux, assemblés peu à peu, rappelle plusieurs théories sur la création de l'univers qui remontent aux travaux des présocratiques³⁷.

35. E. MANOLARAKI, « Silius' Natural History : Tides in the Punica » dans A. AUGOUSTAKIS éd., *Brill's Companion to Silius Italicus*, Leyde-Boston 2010. p. 293-231.

36. Sil., XI, 461. La lyre devenue constellation est un thème commun à partir d'Eratosthène : *OF 975*. La question de l'immortalité astrale a été largement abordée dans la littérature, en particulier dans les exégèses sur le livre VI de *La République* de Cicéron, puisque le *Songe de Scipion* fournit un modèle de croyance eschatologique pour les hommes vertueux : F. CUMONT, *Le Mysticisme astral dans l'antiquité*, Bruxelles 1909 ; P. BOYANCÉ, *Études sur le Songe de Scipion (Essais et de psychologie religieuse)*, Bordeaux 1936 ; L. ROUGIER, *La religion astrale des Pythagoriciens*, Paris 1959 ; N. LÉVI, *La Révélation finale à Rome. Cicéron, Ovide et Apulée*, Paris 2014, p. 59-111.

37. Thalès prend ainsi l'eau comme premier principe, voir G. WÖHRLE, R. MCKIRAHAN, *The Milesians : Thales*, Berlin-Boston 2014, fr. 72, 85, 87, 94, 98, 116, 138, 140, 142-147 et 181. D'autres présocratiques choisissent l'air, le feu ou la terre, ou encore un mélange de deux éléments, voir de la totalité chez Empédocle : E. THEODOSSIOU, V. N. MANIMANIS, « The cosmology of the pre-Socratic Greek philosophers », *Memorie della Societa Astronomica*

Cependant, la mer, dont la prépondérance a été soulignée plus haut, semble occuper une place de choix dans cet ordonnancement du monde. En effet, Teuthras attribue au centaure Chiron un poème cosmogonique indirectement rapporté par ses propres vers. Il est question d'une généalogie peu développée des origines, comportant comme principe premier le Chaos, décrit, dans une perspective qui rappelle, une fois de plus, les présocratiques, comme une absence de qualités. Puis, une divinité (*deus*) dont l'origine est inconnue parvient à tirer de cette masse primordiale l'étendue d'eau liquide profonde (*stagna liquidi profundi*). S'en suit la constitution du système géocentrique, le placement des dieux sur l'Olympe et une allusion à l'Âge d'or.

L'objectif de Teuthras n'est pas de chanter la totalité du poème du centaure, mais de le résumer au sein de sa propre performance. Il en découle que l'aède se permet probablement des ellipses dans ce qu'il prétend rapporter. Ainsi, il n'est pas précisé d'où vient la divinité qui sépare l'étendue des eaux du Chaos, ni comment l'eau entretient un lien avec la terre et le globe, ni comment les dieux olympiens naissent, ni enfin comment advient le règne de Saturne. S'agit-il alors de réflexions très générales, de *topoi* sur la constitution du monde, ou bien de références à un poème spécifique ?

Dès l'époque archaïque, de nombreuses cosmogonies et théogonies naissent des réflexions des poètes comme des sages et philosophes. La nécessité de présenter le progressif ordonnancement du réel passe par une mise en série des éléments qui le constituent et prend la forme d'une généalogie ou d'une différenciation progressive depuis l'origine la plus économique possible. L'identification de celle-ci avec le Chaos remonte déjà à Hésiode, mais la génération suivante voit l'apparition de Gaïa, et non d'une masse liquide³⁸. Au IV^e siècle, Aristote fait état d'anciens poètes qui auraient proposé comme premières divinités l'Océan ou Chaos³⁹. Cette remarque a été mise en lien avec une théogonie orphique, sans parvenir à identifier l'éventuel texte d'où Aristote tire ses remarques⁴⁰. Au siècle suivant, Zénon de Citium entreprend une interprétation des vers de la *Théogonie* d'Hésiode en faisant équivaloir le Chaos avec l'eau (ὕδωρ) et la matière (ὕλη)⁴¹. Il opère ainsi une synthèse entre les théories

Italiana Supplement 15, 2010, p. 204-209 ; P. CURD, « Presocratic Philosophy », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, en ligne : <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/presocratics/>, consulté le 15/12/2020 ; cf. D. MEISNER, *op. cit.* n. 4, p. 45-46.

38. Hés., *Th.*, 116. Chaos apparaît aussi, mais avec d'autres divinités primordiales, dans la parabase des *Oiseaux* d'Aristophane (v. 693-702 ; *OF* 64).

39. Arist., *Mét.*, 1072a7, 1091b4 (*OF* 20 III-IV B).

40. O. Kern n'inclut pas le fragment dans son recueil, car il ne le juge pas proprement orphique. Cependant, Aristote parle des anciens théologiens pour désigner ceux qui sont proches des thèmes d'Hésiode : *Du ciel*, 298b25. En revanche, il ne croit pas à l'attribution des poèmes à Orphée et préfère envisager leur création par des auteurs plus récents, comme Onomacrite, voir M. L. WEST, *The Orphic Poems*, Oxford 1983, p. 248 ; G. RICCIARDELLI APICELLA, « Le teogonie orfiche nell'ambito dell teogonie greche » dans A. MASARACCHIA éd., *Orfeo e l'orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia 1985-1991)*, Rome 1993, p. 35 ; D. MEISNER, *op. cit.* n. 4, p. 94-95 ; M. L. WEST, *op. cit.*, p. 184-185 pense à une théogonie plus ancienne, antérieure à Aristote.

41. Zénon, fr. I, 29, 17 *SVF* (ap. *Scholies aux Argonautiques d'Apollonios de Rhodes*, I, 496-498a) ; cf. M. L. WEST, *op. cit.* n. 40, p. 183 ; D. MEISNER, *op. cit.* n. 4, p. 140. Un témoignage sur les *Rhapsodies orphiques* évoque de manière troublante le Chaos initial comme un concentré des quatre éléments et une mer infinie (ἄπειρον

stoïciennes et une tradition orphique qui aboutit à la théogonie de Hiéronymos et Hellanikos connue par des auteurs d'époque impériale et tardo-antique⁴². Athénagore appelle par ailleurs Okénaos cette étendue d'eau originelle d'où émerge la figure de Chronos, un dragon ailé polycéphale et au visage de dieu⁴³. La comparaison avec le récit du centaure s'arrête cependant à ce point, puisque Chaos semble appartenir à la génération postérieure à celle de Chronos. La séparation de l'étendue de l'eau qui suit la description du Chaos est un motif qui pourrait ne pas précéder immédiatement dans la chronologie le positionnement de la terre dans l'univers. Il est possible d'envisager une ellipse volontaire du poète qui ne mentionne pas la génération à partir de l'eau ou l'Océan, un motif bien connu dès Homère⁴⁴. La différenciation ou la séparation des éléments sont présentes dans d'autres théogonies orphiques, mais dans la version de Hiéronymos et Hellanikos, cette division n'intervient qu'à la génération d'Ouranos et de Gaia⁴⁵. Si, en revanche, il n'y a pas d'ellipse, il est possible d'envisager que la Terre soit bien créée à partir de la condensation depuis l'eau/Chaos, puis placée au centre de l'univers. Enfin, dans le chant de Teuthras, il est question de la répartition des dieux et d'une probable analepse pour décrire le règne de Saturne. Une fois de plus, ces éléments se trouvent chez Hésiode où il est question notamment de l'Âge d'or⁴⁶. Un aspect, la divinité qui sépare les eaux du Chaos, tend à se séparer du récit hésiodique en impliquant l'existence d'une forme de démiurge. Cette image évoque probablement le *Timée* ou plutôt son interprétation sous la forme du dieu stoïcien, parfois identifié avec le λόγος⁴⁷.

πέλαγος) qui se met ensuite à couler de manière ordonnée : Apion (ap. [Clément], *Homélie*, VI, 4, 2). Dans une théogonie de Sidon, rapportée par Eudème, il est question d'Omichle, le chaos liquide : Damasc., *Des principes*, 125 ter ; voir également Philon, *FGrHist* 790 F 2 (ap. Eusèbe, *Prép. Ev.*, I, 90, 30 – II, 10, 1).

42. À ce sujet L. BRISSON, « La figure de Chronos dans la théogonie orphique et ses antécédents iraniens » dans D. TIFFENEAU éd., *Mythes et représentations du temps. Phénoménologie et herméneutique*, Paris 1985, p. 37-55. Le chercheur pensait bien reconnaître l'influence stoïcienne sur la théogonie des deux auteurs qu'il datait postérieurement aux *Rhapsodies*, mais cet argument n'est plus suivi, voir le débat repris dans D. MEISNER, *op. cit.* n. 4, p. 140-142.

43. Athénag., *Supplique pour les Chrétiens*, XVIII, 3. L'ensemble de la bibliographie avant 2004 sur ce passage se trouve dans A. BERNABÉ, *op. cit.* n. 3, vol. I, p. 81-82 ; voir également D. MEISNER, *op. cit.* n. 4, p. 141.

44. *Il.*, XIV, 201 ; cf. Platon, *Timée*, 40e-41a (*OF* 21, 24) ; *Crat.*, 402b.

45. Une idée similaire se trouve chez Eur., Fr. 484 Nauck (*OF* 66 V) ; cf. Apoll., I, 494-511 (*OF* 67 V). Cette idée a aussi été suggérée pour la théogonie du Papyrus de Derveni, voir G. BETEGH, *The Derveni Papyrus : Cosmology, Theology and Interpretation*, Cambridge 2004, p. 169-171 ; D. MEISNER, *op. cit.* n. 4, p. 77-78.

46. Hés., *Op.*, 109-120 ; le thème apparaît aussi dans les *Rhapsodies orphiques*, mais Saturne crée la race d'argent, et non celle de l'Âge d'or (*OF* 216–218 B) ; cf. D. MEISNER, *op. cit.* n. 4, p. 270-271.

47. Le rôle démiurgique du dieu stoïcien est résumé dans Diogène Laërce, VII, 136. Cette doctrine vitaliste de la cosmologie a pour point de départ le *Timée* de Platon, mais le dieu stoïcien est immanent contrairement à son homologue platonicien, voir G. REYDAMS-SCHILS, *Demiurge and Providence : Stoic and Platonist Readings of Plato's Timaeus*, Turnhout 1999 ; D. N. SEDLEY, « The origins of Stoic god », dans D. FREDE, A. LAKS édés., *Traditions of Theology. Studies in Hellenistic Theology, its Background and Aftermath*, Leyde 2002, p. 41-83 ; J.-B. GOURINAT, « The Stoics on Matter and Prime Matter 'Corporealism' and the Imprint of Plato's Timaeus » dans R. SALLES éd., *God and Cosmos in Stoicism*, Oxford 2009, p. 59-62.

La grande diversité des sources d'inspiration possibles pour cette cosmogonie laisse penser à une sorte de composition à partir de plusieurs récits préexistants. Il semble bien que Silius Italicus ait choisi de faire chanter à Teuthras une cosmogonie qui pourrait paraître vraisemblable parce qu'elle évoque une multitude d'autres récits similaires, dont certains restent fort connus. Il n'est pas exclu cependant que l'auteur ait voulu faire plus précisément allusion aux poèmes orphiques de son temps, notamment la théogonie de Hiéronymos et Hellanikos, dont le contenu influencé par les théories stoïciennes convenait bien aux tendances philosophiques de Silius Italicus⁴⁸. Finalement, la piste de la simple évocation orphique semble d'autant plus vraisemblable dans un contexte où Orphée est très présent, bien que ce ne soit pas lui qui déclame ces courts fragments poétiques. Il va maintenant s'agir d'explorer cette hypothèse.

III. – CHIRON, ORPHÉE ET LA POÉSIE COSMOGONIQUE

A. – LA RENCONTRE DES POÈTES DANS LE CADRE DES *ARGONAUTIQUES*

Le cours résumé du poème est censé avoir été chanté par Chiron, le centaure pédagogue de nombreux héros. Ses appétences pour la musique ne deviennent un sujet de prédilection qu'à l'époque impériale, lorsque le centaure précepteur d'Achille lui enseigne à jouer de la lyre⁴⁹. Hors du cadre pédagogique, Chiron s'empare de la lyre pour chanter au cours des réjouissances du mariage de Thétis et Pélée dans les *Argonautiques* de Valerius Flaccus, contemporain de Silius Italicus⁵⁰. Dans une autre version, celle des *Argonautiques orphiques*, des aventuriers de l'Argo emmenés par Pelée sont conviés à un festin organisé par Chiron⁵¹. À l'issue du repas, Orphée accepte contre son gré de se mesurer à la lyre avec le centaure. Celui-ci entame alors

48. Un indice pour l'adhésion de Silius Italicus aux principes du stoïcisme est son suicide pour mettre fin à la souffrance d'une longue maladie : Pline le Jeune, *Lettres*, III, 7. Il faut en outre noter que ce n'est pas le seul auteur stoïcien à opter pour le suicide, comme le montre l'exemple de Sénèque ou de Publius Clodius Thrasea Paetus : Tacite, *Ann.*, XVI, 34-35. Sur le stoïcisme de Silius Italicus dans le cadre plus général de la philosophie à l'époque flavienne, voir M. BILLERBECK, « Aspects of Stoicism in Flavian Epic », *PLLS* 5, 1986, p. 341-356 ; *Id.*, « Stoicismus in der römischen Epik neronischer und flavischer Zeit », *ANRW* II, 32, 5, 1986, col. 3116-3151 ; W. J., DOMINIK, « The Reception of Silius Italicus in Modern Scholarship » dans *Brill's Companion to Silius Italicus*, *op. cit.* n. 35, p. 425-447, p. 429-430 (avec bibliographie correspondante). La mort par privation de nourriture ne semble pas liée à un éventuel interdit de verser le sang d'origine pythagoricienne ou orphique, mais plutôt à la nature de la maladie dont souffrait le poète, une tumeur à l'estomac (*insanabilis clauus*), qui l'empêchait d'avaler quoi que ce soit.

49. Une célèbre fresque de la basilique d'Herculanum représente l'éducation d'Achille par le centaure : Musée archéologique de Naples, inv. 9109 ; sur les sources textuelles relatives à la *paideia* d'Achille et la musique, voir également Ov., *Ars*, I, 11-12 ; Sén., *Troy*, 834-835 ; Stace, *Achill.*, 118. L'iconographie des centaures musiciens et de Chiron a été abordée dans M. I. RODRÍGUEZ LÓPEZ, C. ROMERO MAYORGA, « Centaurs musicians in Classical Iconography », *GRMS* 6, 2018, p. 26-50.

50. Val. Flac., I, 139. Sur les liens entre les allusions aux Argonautes chez Silius Italicus et Valerius Flaccus, voir M. HEERINK, « Silius versus Valerius : Orpheus in the Punica and the Argonautica » dans G. MANUWALD, A. VOIGT éds., *op. cit.* n. 20, p. 267-277.

51. *Arg. orph.*, 421-439 (OF 1018 V).

un chant portant sur les représentants de son espèce, marqué par la colère et la violence des êtres hybrides. À l'opposé, Orphée se lance dans un poème doux comme le miel (μελίγηρς) qui a toute l'allure d'une cosmogonie :

« Ce fut d'abord l'hymne ténébreux de l'antique Chaos, comment il produisit l'un après l'autre les éléments naturels, comment Ciel parvint aux confins de l'univers, la naissance de la Terre à la large poitrine, les fondements de la Mer et l'aîné de tous, perfection première, Amour, sagesse infinie, et toutes les créatures qu'il engendra, chacune distincte des autres ; puis Cronos le destructeur terrible, et comment ce fut à Zeus qui brandit la foudre que revint la souveraineté sur les Bienheureux immortels ; [...] ; et je chantais la génération des mille races de faibles humains. Ma voix emplissait l'étroite caverne, tandis que ma cithare faisait retentir ses doux accents. Elle s'envola vers la pointe des cimes et vers les vallons boisés du Pélion et ses accents parvenaient jusqu'aux chênes altiers. Alors ceux-ci, s'arrachant avec leurs racines, accouraient vers l'ancre, tandis que résonnaient les pierres ; les bêtes, en entendant mon chant, restaient à errer aux abords de la caverne et les oiseaux tournaient en cercle sur les étables du Centaure, les ailes lasses, et oubliaient leur nid. »⁵²

La similitude de composition entre l'extrait de Silius Italicus et ce texte, certes plus tardif, est remarquable. Du point de vue de la cosmogonie, l'origine est Chaos qui crée progressivement des entités apparentées au moins à trois éléments (l'air, la terre et l'eau)⁵³. Après la naissance de la Terre et la création de nombreuses créatures, Cronos conserve un temps le pouvoir, avant le triomphe de Zeus comme souverain des autres dieux. Le chant d'Orphée étend peu à peu son emprise sur le monde environnant, faisant place au thème, bien connu et également présent dans le poème de Teuthras, du charme exercé sur le vivant et sur le non-vivant. Enfin, dans chacun des cas, Orphée apparaît comme un membre de l'expédition des Argonautes, dont la participation à la quête de la Toison d'or est déjà anciennement attestée⁵⁴.

L'association du chanteur de Thrace avec le centaure est finalement rare dans la littérature antique et se rapporte toujours aux récits des Argonautiques. Le mythographe Hérodote tente au début du IV^e s. av. n. è. d'expliquer la présence d'Orphée parmi les guerriers de l'expédition⁵⁵. Selon lui, il semblerait que Chiron, précepteur de Jason, lui ait conseillé d'embarquer le chanteur à bord de la nef. Ce choix s'explique par les capacités mantiques du centaure qui prédit

52. Traduction F. VIAN, *Les Argonautiques orphiques*, Paris 1987.

53. *Ibid.*, p. 179, n. 422, propose de retrouver dans Eros un équivalent du feu. Cette théogonie est cependant un assemblage d'éléments plus anciens dont les thèmes confèrent une tonalité orphique à l'ensemble du poème, voir R. G. EDMOND, *op. cit.* n. 2, p. 150-153.

54. L'apparition d'Orphée dans la geste des Argonautes remonte à l'époque archaïque à en juger par la représentation du chanteur sur une des métopes du trésor de Sicyone. La participation est ensuite attestée régulièrement à partir de Pind., *Pyth.*, IV, 176-177. Pour les fragments relatifs à Orphée parmi les Argonautes, voir *OF* 1005a-1011.

55. Hérodote, *FGrHist* 31 F 26, 42 et 43a (*OF* 1010 II-III). Les commentaires des différents passages d'Hérodote peuvent être trouvés dans R. L. FOWLER, *Early Greek Mythography: Volume 2: Commentary*, Oxford 2000, p. 209, 211-213 et 696-697.

la victoire face aux Sirènes grâce au chant d'Orphée. Bien que les autres récits de l'expédition, de Pindare à Valerius Flaccus, ne fassent pas un lien explicite entre Orphée et Chiron, cette relation avait déjà été postulée par Hérodore.

Toutefois, bien que le centaure dispose de nombreuses connaissances astronomiques, aucun poème cosmogonique ne semble lui avoir été attribué dans la littérature. Il est plutôt un excellent compositeur de poèmes relatant les conflits et les guerres dans la littérature d'époque flavienne⁵⁶. La situation est bien différente pour Orphée qui est considéré comme le compositeur de nombreuses théo-cosmogonies dont la plus ancienne remonte au moins à l'époque classique⁵⁷. Il s'agirait alors pour Silius Italicus d'établir un partage de compétences communes entre Chiron et Orphée. Chacun dispose de dons oraculaires, bien que ceux d'Orphée soient bien plus reconnus, dans la mesure où sa tête continuerait, après sa mort, de vaticiner sur l'île de Lesbos⁵⁸. Parmi les traits partagés se trouve aussi la médecine, puisqu'Orphée se voit progressivement attribuer des travaux sur les plantes, tandis que Chiron est très anciennement reconnu pour son art⁵⁹. Enfin, les deux jouent un rôle d'éducateur, car bien des héros sont passés entre les mains du centaure, tandis qu'Orphée a eu au moins un disciple, Musée, selon diverses traditions⁶⁰.

56. Val. Flac., I, 268 ; cf. *Arg. orph.*, 413-418 ; voir l'analyse du centaure chantant la guerre dans A. R. TORRES-MURCIANO, « 'Vates in Fabula' : Chiron and Orpheus in Valerius Flaccus » dans M. DÍAZ DE CERIO DÍEZ éd., *Ancient Epic. Literary and Linguistic Essays*, Cambridge 2015, p. 168-169. En revanche, nous ne partageons pas les conclusions du même chercheur sur la cosmogonie de Chiron comme évocation des théories de l'*éthos* musicale : A. R. TORRES-MURCIANO, « El canto de Quirón... », *art. cit.* n. 34.

57. Il s'agit de la théogonie commentée par l'auteur du Papyrus de Derveni où Orphée apparaît comme auteur des vers aux col. VII et XVIII, voir A. LAKS, G. W. MOST, *Introduction to Studies on the Derveni Papyrus*, Oxford 1997 ; F. JOURDAN, *Le Papyrus de Derveni*, Paris 2003 ; G. BETEGH, *op. cit.* n. 45 ; T. KOUROMENOS, M. PARÁSSOGLOU, K. TSANTSANOGLOU, *The Derveni Papyrus : Edited with Introduction and Commentary*, Florence 2006 ; D. MEISNER, *op. cit.* n. 4, p. 51-85 ; M. A. SANTAMARÍA, *The Derveni papyrus, unearthing ancient mysteries*, Leyde 2019. Les fragments des théogonies considérées comme orphiques ont été rassemblées dans A. BERNABÉ, *op. cit.* n. 3 ; cf. en général L. ALDERINK, *Creation and Salvation in Ancient Orphism*, Chico 1981, p. 25-53 ; D. MEISNER, *op. cit.* n. 4.

58. La version la plus ancienne de la tête vaticinante emportée par la mer jusqu'à Lesbos se trouve chez Phanoclès, fr. 1, 10-17 Powell (*OF* 1054). Elle se retrouve dans des textes postérieurs : Virg., *Géorg.*, IV, 523 ; Conon, *FGrHist* 26 F 1, 45 ; Ov., *Mét.*, XI, 50 ; Lucien, *Contre un bibliomane ignorant*, 11 ; cf. Paus., X, 19, 3.

59. *OF* 784-799. Les fragments sur la médecine d'Orphée sont surtout issus du livre XXVIII de Pline l'Ancien. Sur la figure de Chiron comme médecin et enseignant la médecine à ses disciples, voir W. R. DAWSON, « Chiron the Centaur », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 4, 3, 1949, p. 267-275 ; V. GITTON-RIPOLL, « Chiron, le cheval-médecin ou pourquoi Hippocrate s'appelle Hippocrate » dans I. BOEHM, P. LUCCIONI édés., *Le médecin initié par l'animal. Animaux et médecine dans l'Antiquité grecque et latine. Actes du colloque international tenu à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée-Jean Pouilloux, les 26 et 27 octobre 2006*, Lyon 2008, p. 211-234.

60. Les liens envisagés entre Orphée et Musée sont résumés par Servius, *In Aen.*, VI, 667. Sur le lien de maître à élève, voir Tatien, *Discours aux Grecs*, XXXIX, 3 et XLI, 3 ; Clém. Al., *Strom.*, I, 21, 103 ; Souda, s. v. Μουσῆος ; Jean Tzetzes, *Arguments de l'Iliade*, p. 17, 10 Hermann. Pour les autres disciples mythiques, voir *OF* 1096-1099.

De ces constatations, il est possible de tirer plusieurs conclusions. Soit Silius Italicus innove complètement en faisant du centaure un poète théogonique, soit il attribue à Chiron une théo-cosmogonie à résonance orphique dont il dépossède Orphée, son auteur habituel. Au regard de l'importance de la tradition et des parallèles avec les *Argonautiques orphiques*, certes, une fois encore, plus tardives, il semble que la seconde proposition puisse être privilégiée. D'ailleurs, il n'est pas exclu qu'une autre version des aventures des compagnons de l'Argo ait déjà mis en scène Chiron et Orphée⁶¹. Le choix du poète peut s'expliquer par la nécessité de traiter de manière à peu près égale Arion, Amphion et Chiron, avant de se concentrer sur Orphée qui pouvait faire l'objet de nombreux récits. Néanmoins, il est aussi possible que Chiron soit considéré comme le véritable auteur de récits cosmogoniques qu'il aurait ensuite transmis à Orphée. Sur ce point, la tradition antique est quasiment muette, à l'exception de quelques indices. Il a déjà été question d'Hérodote qui postulait, dans une perspective rationalisante inaugurée par Hécatee de Milet, l'existence de deux Orphées, le premier de l'Âge des héros, le second plus récent et auteur de théogonie. Cette tentative ne dissimule pas que pour la grande majorité des auteurs, il n'y avait qu'un seul Orphée, à la fois poète et membre de l'expédition. Dans un commentaire tardo-antique du récit de la *Genèse* se trouve ainsi l'une des seules autres attestations de la suite des poètes légendaires, Musée, Linos et Orphée, avec Chiron, qui font partie des plus anciens sages de la Grèce, contemporains de Moïse⁶². À cela, il faut ajouter le seul fragment orphique retenu par A. Bernabé dans sa sous-section sur Chiron. Un scholiaste rapporte en effet la relation de maître à élève entre le centaure et Achille, mais aussi avec Orphée ; dans ce cas, le chantre de Thrace n'est que le continuateur de son maître, en reprenant les poèmes cosmogoniques qu'il développe abondamment⁶³. Par ailleurs, le centaure chante des temps reculés dont il a été chronologiquement plus proche que son élève, puisque le centaure était le fils de Kronos et d'une Océanide, Philyre, ce qui le rend d'autant plus apte à

61. L'origine de l'inspiration pour cette cosmogonie chez Ovide (en particulier *Mét.*, I, 5 ss.) proposée par R. T. BRUÈRE, « Color Ovidianus in Silius' *Punica* VIII–XVII », *CPh* 54, 1959, p. 228-245, a été rejetée par K. O. MATIER, « The Poetic Sources of Silius Italicus with Particular Reference to Book 11 », *AClass* 26, 1983, p. 73-82. Il semble plutôt qu'il faille rechercher un modèle plus ancien, mais rien n'empêche qu'Ovide et Silius aient puisé à la même source antérieure, ce qui permettrait de rétablir la relation d'intertextualité entre les *Métamorphoses* et les *Punica* proposée par R. T. Bruère. Parmi les candidats envisageables, M. L. WEST, *op. cit.* n. 40, p. 127-128 soutient l'existence d'une Théogonie cyclique à caractère orphique qui constituerait le socle commun pour les récits argonautiques postérieurs, bien qu'il n'y ait concrètement aucune trace de ce récit, voir L. BRISSON, *Orphée et l'Orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Londres-New York 1995, p. 398-402. Le dossier a été repris plus récemment pour souligner qu'il doit bien exister un ancien récit antérieur à Apollonios de Rhodes dont le contenu irrigue la littérature postérieure, voir D. P. NELIS, « The Reading of Orpheus : The Orphic Argonautica and the Epic Tradition » dans M. PASCHALIS éd., *Roman and Greek Imperial Epic*, Héraklion 2005, p. 175-189. Il est notable que Silius Italicus ait choisi un être hybride pour interpréter sa cosmogonie, tout comme Virgile choisit Silène, voir *Buc.*, VI, 25-40. Il s'agit encore là d'une référence à d'illustres prédécesseurs, d'abord Virgile, puis Ovide.

62. Pseudo-Eustathe, *Commentaire à l'Hexameron*, p. 708 Migne.

63. *Schol. X in Il.*, XXII, 391b. L'ensemble de la scholie se concentre sur les grands musiciens mythiques ou historiques qui ont utilisé la lyre à des fins d'apaisement.

évoquer l'origine du monde dans une étendue d'eau proche de l'Océan⁶⁴. C'est, somme toute, assez peu, mais la référence à l'enseignement de Chiron renvoie probablement encore à un récit sur les Argonautes.

B. – RETOUR AU BANQUET : COSMOGONIE ET PROPHÉTIE

De nombreux éléments convergent apparemment vers Orphée dans ce récit cosmogonique et laissent entrevoir la possibilité d'un poème d'inspiration orphique. Il faut aussi rappeler que l'objectif de Teuthras est de chanter les pouvoirs de la lyre et qu'en cela, il reprend probablement un thème également bien attesté dans la poésie orphique. En effet, il existe un poème, probablement d'époque hellénistique, attribué au chantre, qui compare les sept cordes de la lyre avec les sept planètes⁶⁵. Les sons émis par la lyre sont équivalents à ceux de l'harmonie des sphères, un thème pythagoricien réemployé par les néo-pythagoriciens, qui donne une idée du milieu dans lequel cet apocryphe a pu être composé. Varron explique également que la lyre était un instrument essentiel pour que les âmes des morts puissent remonter des enfers⁶⁶. Or Chiron a justement un effet sur le monde des morts dans son usage de la lyre, puisqu'il calme l'Averne. Il faut aussi noter que la lyre chantée par l'aède est celle des Muses dont les chants superposés créent l'harmonie du monde. Enfin, dans ce système astral, la Terre occupe la position centrale, certes canonique pour l'époque, comme le rappelle le scholiaste qui décrit le son produit par les astres de l'extérieur vers l'intérieur. Il ne s'agit là que d'un faisceau d'indices, mais peut-être Silius Italicus connaissait-il ce poème néo-pythagoricien attribué à Orphée.

Le fragment orphique issu de l'épopée de Silius Italicus dépasse donc la simple mention d'Orphée. Il permet de consolider l'hypothèse d'un récit argonautique antérieur à Apollonios qui devait déjà comporter des éléments récurrents dans la littérature postérieure. Parmi ceux-ci, la récitation d'une cosmogonie, plus ou moins développée et chantée par Orphée a dû acquérir une connotation orphique, indépendamment peut-être même de la volonté de l'auteur de cet ancien récit. En effet, le chantre thrace se voit peu à peu attribuer des poèmes d'une grande antiquité et des récits théo-cosmogoniques dont la réputation n'est plus à faire à l'époque impériale, notamment au 1^{er} siècle de notre ère quand est fixée la théogonie de Hiéronimos et d'Hellanikos. Silius Italicus s'empare donc de ce récit des origines qu'il replace au sein d'un chant où apparaissent toujours Orphée et l'Argo, mais il transfère à un autre personnage que le chantre le soin de décrire la création du monde. Le centaure devient ainsi le maître proche

64. Sur l'ascendance de Chiron, voir G. GUILLAUME-COIRIER, « Chiron Phillyride », *Kernos* 8, 1995, p. 113-122.

65. *OF* 417-420

66. *Schol. in Aen.*, VI, 119 (*ap. Codex Parisianus Latinus 7930*) (*OF* 417). Ce passage a déjà fait l'objet de deux cours commentaires par A. D. NOCK, « The Lyra of Orpheus », *CR* 41-5, 1927, p. 169-171 et M. L. WEST, *op. cit.* n. 40, p. 30. Voir également M. PATERLINI, *Septem discrimina vocum. Orfeo e la musica delle sfere*, Bologne 1992 ; J. SVENBRO, *art. cit.*, p. 148 ; F. MOLINA MORENO, « Non-musical Notes on the Orphic Lyra (*OF* 417) » dans M. HERRERO DE JÁUREGUI *et al.* éd., *Tracing Orpheus. Studies of Orphic Fragments*, Berlin-Boston 2012, p. 147-151.

des premiers temps du monde qui enseigne à l'élève Orphée, lequel finit par le dépasser. Cette relation d'apprentissage n'est envisageable que par de maigres indices, mais justifie le transfert du discours de l'énonciateur habituel à l'hybride. Il n'en demeure pas moins que la succession des deux poètes permet d'expliquer l'ordonnement du monde par le chant et la musique, ainsi que le pouvoir sur le vivant et le non vivant. En cela, Teuthras s'approprie les qualités de ses sujets et devient l'aède inspiré par Apollon qui agit et détourne Hannibal de la guerre, se faisant ainsi l'allié des Romains et, par extension, la voix de Silius Italicus, comme le souligne très justement A. Demeretz. Le poète flavien aboutit ainsi à une double mise en abyme où le charme de la musique sur l'auditoire punique devient le reflet des effets du chant sur le public réel⁶⁷.

67. A. DEMERETZ, *op. cit.* n. 33, p. 411-474.

SOMMAIRE

ARTICLES :

Claire PÉREZ, <i>Alexandre émule d'Achille dans les Histoires d'Alexandre le Grand de Quinte-Curce : modalités et enjeux d'un exemplum mythique dans un discours sur le pouvoir monarchique. ...</i>	03
Pascal MUELLER-JOURDAN, <i>De la lumière comme energeia. Traduction annotée de la reportatio de Jean Philopon du séminaire d'Ammonius sur le De Anima d'Aristote</i>	19
Corentin VOISIN, <i>Les traces d'une cosmogonie orphique chez Silius Italicus ?.....</i> (Punica, XI, 440-480)	39
Jorge MARTINEZ-PINNA NIETO, <i>El supuesto fragmento de Fabio Pictor transmitido por Arnobio: una propuesta</i>	57
Joan OLLER GUZMAN, Vanesa TREVÍN PITA, David FERNÁNDEZ ABELLA, Jerzy OLEKSIK, Steven E. SIDEBOTHAM, <i>A new 'enigmatic settlement' discovered in the Eastern Desert of Egypt : Zabara Northwest</i>	71
Claire HASENOHR, <i>Les Italiennes de Délos : onomastique, prosopographie et histoire sociale (II^e – I^{er} s. av. J.-C.)</i>	93
Alexandre VLAMOS, <i>Redéfinir l'État rhodien. la question des tribus et des anciennes poleis dans l'organisation publique de Rhodes de l'époque hellénistique</i>	125
Clémence WEBER-PALLEZ, <i>Argos et l'hégémonie téménide au IV^e s. avant J.-C : à propos d'une inscription d'Épidaure</i>	143

LECTURES CRITIQUES

Philippe LEVEAU, <i>Villas romaines et romanisation des campagnes du Nord-Est de la Gaule et de la Germanie.....</i>	159
Virginie HOLLARD, <i>La fabrique de la légitimité du pouvoir impérial romain</i>	201
Benoît ROSSIGNOL, <i>Mémoires comparées : Trajan et Hadrien.....</i>	213
Comptes rendus.....	221
Notes de lectures	303
Liste des ouvrages reçus	305