



**HAL**  
open science

# Imitation et création dans l'écriture poétique de l'Antiquité

Joël THOMAS

► **To cite this version:**

Joël THOMAS. Imitation et création dans l'écriture poétique de l'Antiquité. Mito, Literatura, Arte. Mitos Classicos no Portugal Quinhentista, Mar 2007, Lisbonne, Portugal. pp.107-117. hal-04626287

**HAL Id: hal-04626287**

**<https://hal.science/hal-04626287>**

Submitted on 26 Jun 2024

**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.

## Imitation et création dans l'écriture poétique de l'Antiquité

Joël THOMAS- Université de Perpignan-*Via Domitia* (France)

« Ce qui demeure, les poètes le fondent »  
(Hölderlin, *Andenken*)

Quand on examine les grandes lignes du mouvement qui régit les théories littéraires de l'imitation, de l'Antiquité à la Renaissance, on y voit monter en puissance et émerger l'idée de liberté créatrice de l'homme, dans la littérature occidentale.

Voyons d'abord les choses en diachronie, de la Grèce à la Renaissance, en passant par Rome.

L'idée la plus communément admise est que l'artiste grec ne crée pas de façon autonome. Il ne fait qu'être inspiré par les Muses, par Apollon ou par Dionysos. Il n'est pas à l'origine du processus de création, il est habité par le souffle divin, par le Verbe dont il n'est que l'interprète. Donc, inspiration et technique sont théoriquement incompatibles. Pour les Grecs, l'être ne peut naître que de l'être, dans une sorte de tautologie. C'est pour cela qu'il est difficile d'attribuer à l'artiste le rang d'un véritable créateur. Il ne peut exister que comme être inspiré. C'est le point de vue de Platon, et sa conception de la *mania* dans le *Phèdre*<sup>1</sup> : voulant montrer que l'amour est une quatrième forme de délire

---

<sup>1</sup> Cf. P. Vicaire, *Recherches sur les mots désignant la poésie et le poète dans l'œuvre de Platon*, Paris, 1964. Cf. aussi, dans la même perspective, Cicéron reprenant Platon dans le *De Oratore*, II 194, et dans le *De Divinatione*, I 80.

accordé par les dieux, il la compare aux trois formes reconnues pour apporter des bienfaits aux hommes : le délire prophétique, le délire initiatique et le délire poétique. Il est révélateur que ce soit le même terme latin, *vates*, qui désigne le poète et le devin : dans cette acception, le poète est une sorte de sacrificateur ; avec son poème, il accomplit, dans l'isolement et le recueillement, un sacrifice agréable aux dieux. Le poème est le sacrifice par lequel s'accomplit la rencontre avec les dieux.

L'art grec est donc l'expression d'une création dans laquelle l'homme n'est pas démiurge. Le principe de la *mimesis* l'interdit. Car le meilleur créateur est celui qui pourra reproduire la nature sous une forme si parfaite, si ressemblante, que son œuvre va se mettre en réflexivité, en effet spéculaire avec la Nature : elle en sera le miroir, et à travers elle, c'est le souffle divin qui s'exprime. L'œuvre d'art est donc bien le miroir des Muses<sup>2</sup>. On comprend que l'art grec n'ait jamais été effleuré, tout au long de son histoire, par la tentation de l'abstrait : elle est contraire au principe de la *mimesis*.

Il convient toutefois de rapidement tempérer cette présentation. Une fois de plus la forte personnalité de Platon tend à nous imposer sa vision du monde, sa *Weltanschauung*, et à la projeter indûment sur les périodes antérieures à la sienne. Car, à bien y regarder, déjà dans l'*Odyssée*, chez Pindare, ou chez Théognis (et donc bien avant Platon), le poète est présenté comme actif, et non passif. Il est dit serviteur (*thérapôn*), ou messenger (*aggelos*) des Muses, chez Théognis, ou encore prophète, chez Pindare. Ce sont des termes qui sous-entendent une forme de participation du poète à l'élaboration du poème : la muse donne le fond, mais c'est le poète qui met en forme ; et sans la forme, pas de fond. D'où toutes les métaphores de l'artisan qui vont désigner le poète<sup>3</sup> : tisserand, bien sûr, y compris chez Platon, mais aussi architecte, sculpteur,

---

<sup>2</sup> Cf. là-dessus l'important travail d'A. Deremetz, *Le Miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1995.

<sup>3</sup> En prenant le terme dans le sens large de : créateur artistique : dans sa *Poétique*, Aristote ne parle d'ailleurs pas des poètes...

charpentier. Démocrite (*fragm.* 21) représente le poète à la fois comme inspiré et artisan.

On voit donc monter dans la conception grecque de la création poétique une dimension prométhéenne, qui donne à l'artiste une part d'initiative. Il est celui qui fait exister le chant des Muses, qui incarne le fond dans la forme. À ce titre, il est responsable de son œuvre : c'est alors qu'on voit émerger ce qu'E. Dodds a très finement appelé la crainte de la liberté<sup>4</sup> : à mesure que l'homme grec se pose comme individu libre, le poids de cette liberté pèse sur ses épaules. C'est sans doute pour cela que Pindare, comme Hésiode, insistent sur la vérité du message à délivrer, d'autant plus que la poésie peut propager le mensonge. J.-P. Vernant a écrit des pages décisives à ce propos<sup>5</sup>, en soulignant que les Muses sont filles de Mémoire, Mnémosyné. Il n'y a donc pas d'incompatibilité entre l'inspiration, qui est donnée, et l'information, qui est acquise, au terme d'une ascèse et d'un travail. Les deux se fondent dans la notion de voyance du passé, qui est le privilège des poètes. Le poète est celui qui fait voir aux hommes ce qui, sinon, resterait invisible à leurs yeux. Lourde responsabilité effectivement, qui nous rappelle la belle phrase de Pessoa : « La littérature est la preuve que la vie ne suffit pas. »

Quand on passe de la Grèce à Rome, l'opinion couramment admise est qu'on passe de la genèse à l'imitation. À la Grèce est accordé le génie inventif, l'*ingenium* (avec les restrictions que nous avons évoquées, compte tenu de la *mimesis*). Quant aux Romains, qui assument leur position d'épigones, de successeurs, il leur est attribué le *labor*, la maîtrise technique, le pouvoir, fondé sur le principe de l'imitation, de rendre communicables et donc de transmettre (*traducere*) les secrets élucidés.

---

<sup>4</sup> E. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, Univ. of California Press, 1959, tr. fr. par M. Gibson, *Les Grecs et l'Irrationnel*, Paris, Aubier-Montaigne, 1965.

<sup>5</sup> J.-P. Vernant, « aspects mythiques de la mémoire », in J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *La Grèce ancienne. – 2 L'Espace et le Temps*, Paris, Seuil, 1991.

Mais, là encore, à y regarder de près, les choses sont plus complexes. La mise en exergue et la mobilisation de l'autorité, de l'antériorité de la culture grecque correspond à plusieurs intentions : celle, sans doute, de confirmer que l'histoire de Rome se déroule dans la continuité hellénique ; mais aussi celle d'affirmer que la Création est un phénomène universel, toujours en mouvement, et qu'il convient de réactualiser sans cesse. Cicéron l'avait bien repéré, quand il parlait de «*Principes, auctores et conservatores civitatis*», «les princes, créateurs et conservateurs des cités» (*Pro Sestio*, 138), et lorsqu'il assignait comme objet au *princeps* de «*civitates aut condere novas aut conservare jam conditas*» (*De Republica*, I, 7, 12), «de fonder de nouvelles cités, ou de conserver celles qui ont déjà été fondées». Rome est donc puissamment liée aux processus de création ; or ceux-ci ne dissocient pas création, transmission et destruction, dans un système global de l'énergie créatrice. C'est le schéma initiatique qui rend le mieux compte de cette alchimie spirituelle, et on sait que c'est précisément sur ce thème qu'est construite toute l'*Énéide* de Virgile<sup>6</sup>.

Plutôt donc que de d'avoir une relation filiale à la Grèce, les Romains entretiennent avec elle des liens qui me semblent davantage relever d'une forme de fraternité : horizontaux, plus que verticaux, en rhizome plus qu'en racines. A. Deremetz a parfaitement senti cette forme typiquement initiatique de ce qu'il appelle une «décomposition fertile» : les mythes grecs déclinants ont trouvé une renaissance, en même temps qu'une réécriture dans le terreau romain. Chacun des partenaires fait vivre l'autre, dans cette nouvelle alliance, et l'on voit que la phrase d'Horace,

«*Graecia capta ferum victorem cepit*»,  
 «La Grèce conquise a conquis son farouche vainqueur» (*Epist.*, II, 1, 156)

est un peu simplificatrice ; nous sommes en fait dans un processus de *feed-back*.

---

<sup>6</sup> Cf. J. Thomas, *Structures de l'imaginaire dans l'Énéide*, Paris, Les Belles Lettres, 1981 (rééd. en ligne, Open Edition, 2021).

D'autre part, à Rome, les voies de l'imitation sont aussi passées par la transgression et le refus même de l'imitation : je pense à l'influence alexandrine, et au mouvement des *neoteri* qui, de Catulle à Ovide, en passant par Virgile, Horace, Propertius et Tibulle, s'est construit sur le rejet de l'épopée traditionnelle, du poème long, au profit du poème court fondé sur l'*ekphrasis*, la transposition virtuose des genres, et sur la prééminence du genre « humble », la poésie bucolique et intimiste, par opposition à la grande machine épique. On trouve sans doute là une autre façon d'affirmer la nécessité de la régénération, comme faisant partie des processus de création : comme l'institution sociale, la forme poétique a besoin d'être secouée, subvertie périodiquement par des ruptures, des irruptions du désordre. Elles doivent seulement être savamment régulées, pour être contrôlées, et ne pas conduire à un processus anarchique. On évite ainsi le risque d'une imitation qui perd son statut de base d'une *production* littéraire pour devenir simple *reproduction*. De même, les fêtes ont pour vocation sociale de régénérer l'ordre d'une institution qui, sinon, deviendrait sclérosée.

Voici qui nous ramène à la prééminence du rôle de l'artiste, comme technicien. C'est une des caractéristiques de la poésie romaine. Certes, elle se fonde dans la tradition de l'imitation, et elle reprend la théorie de l'inspiration divine du poète. À la suite des Grecs, Virgile, Horace, développent les thèmes du délire prophétique, de la possession par le dieu, un dieu que l'on « reçoit dans sa poitrine », comme dit Lucain (*Pharsale*, I, 57), sous des noms divers : *furor*, *insania*, *ingenium*, *spiritus*, *calor*, *ardor*. Dans ses *Odes*, Horace se dit inspiré d'Apollon :

« *Spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem  
carminis nomen deditque poetae* »,

« C'est Phébus qui m'a donné le souffle, Phébus qui m'a donné l'art du chant et le nom de poète... » (*Ode*, 4, 6, 29-30).

Quand ce n'est pas Apollon, c'est Dionysos l'inspirateur :

« *Bacchum in remotis carmina rupibus  
vidi docentem...* »,

« J'ai vu Bacchus enseignant ses chants à l'écart, sur les rochers... » (*Odes*, II, 18, 1-2).

Enfin, Horace devient « prêtre des Muses », *Musarum sacerdos*, dans l'aristocratique poème III, 1 des *Odes*.

Mais là encore, il faut nuancer. Car le poète romain se donne délibérément, et sans ambiguïté, une part active, voire prépondérante, dans le processus de création. Dans la troisième *Géorgique*, Virgile nous dit :

« *Primus ego in patriam mecum, modo vita supersit,  
Aonio rediens deducam vertice Musas* »,

« Le premier, pourvu que ma vie soit assez longue, je ramènerai les Muses avec moi du sommet aonien » (III, 10-11) .

Ce n'est pas le ton d'un homme que se verrait comme seulement habité par le dieu. Au contraire, il revendique l'impulsion du mouvement (je ramènerai), dans un processus d'alliance : c'est à lui, Virgile, que revient la gloire –et la responsabilité- d'avoir transmis et adapté la bucolique grecque dans les terres italiennes, avec une spécificité de ton. Même image du transfert fondateur chez Horace, au troisième livre des *Odes* :

« *Dicar [...] princeps Aeolium carmen ad Italos  
deduxisse modos* .»,

« On dira que [...] le premier, j'ai ramené (*deduxisse*) le chant d'Eolie pour le soumettre aux cadences italiennes. » (30, 13-14)

Le travail du poète est alors de relier l'*illud tempus*, la référence originelle, et la chaleur d'une création au quotidien, dans l'actualité romaine. C'est bien un tissage, entre la chaîne immobile de la mémoire et la trame mobile d'une respiration de la cité. Cette activité de tissage se confond d'ailleurs avec celle du fondateur-voyageur initiatique, celle d'Énée, l'ancêtre des Romains, celui qui a su passer d'un schéma agonistique d'affrontement binaire (la guerre de l'*Iliade*) à un processus douloureux mais finalement fécond : l'exil suivi d'une fondation,

et d'une alliance<sup>7</sup>. C'est sans doute pour cela qu'on a pu voir dans la catabase d'Énée l'épreuve initiatique qualifiante d'un futur guide de son peuple, mais aussi l'affirmation orphique des pouvoirs d'un poète, Virgile, qui fait lui aussi vivre le monde en l'annonçant. Et les deux sont vraies, les deux participent de cette logique du mouvement et de la transformation qui caractérise la nouvelle poésie romaine.

Le *labor limae*, la technique impeccable, n'est alors que le travail d'encadrement qui permet de donner forme au projet poétique, de lui assurer un cadre formel à la hauteur des ambitions du poète. À l'Apollon inspirateur succède l'Apollon ordonnateur, celui qui associe la raison au délire prophétique, et permet l'alchimie d'où sortira le poème, comme miracle d'équilibre, entre ordre et désordre, entre raison métronome et folie inspirée. On voit les limites du dicton : « L'art naît de contrainte et meurt de liberté » : les poètes romains montrent que l'art a besoin à la fois de contrainte formelle et de liberté inspiratrice. C'est ce qu'exprime avec beaucoup d'élégance le *Mensagem* du grand Pessoa, contraction de « *mens agitat molem* », « l'esprit est à l'œuvre dans la matière » (*Énéide*, VI, 727), belle structure holiste qui donne en raccourci tout le message de la poésie classique et de la dialectique entre l'inspiration et le travail dans la pâte dense du texte. Le poème est alors un *contre-don* au don de l'inspiration. Comme la fumée de l'encens, il est un retour vers le monde divin.

Et une fois encore, cette liberté conquise génère chez le poète, comme un contrepoint obscur, une forme de *Nachtseite*, le sentiment de la responsabilité qui va avec ; celui sans doute qui confronte sans cesse Horace au doute et à la déception, quand il écrit :

« ...*Amphora coepit  
institui ; currente rota cur urceus exit ?* »,

---

<sup>7</sup> De surcroît, on peut dire qu'il y a une double fondation de Rome : celle d'Énée, qui s'inscrit dans une allégeance soulignée aux Grecs d'Évandre, puis celle de Romulus, plus autonome ; mais Numa succède à Romulus, et à travers Pythagore, son maître supposé, les Grecs sont toujours bien présents dans la Rome naissante.



« Une amphore commence à émerger du tour ; la roue tourne ; pourquoi vient-il une cruche ? » (*Art Poétique*, 21-22).

Il s'en dégage l'idée de l'«honneur des poètes» (G. Durand) et de leur dignité : celle justement d'être à la hauteur du choix qui a été fait de leur personne, pour transmettre le message ; elle se fonde sur une vraie collaboration entre la Muse et le poète ; et l'espace de liberté du poète est toujours indissociable de cette responsabilité de la transmission : c'est sa grandeur et potentiellement sa misère s'il échoue.

\*\*\*

De Rome à la Renaissance, le travail de *translatio* se poursuit. Chrétien de Troyes l'avait déjà souligné à la fin du Moyen-Âge, à travers la notion de *translatio imperii*, doublée de la notion plus spirituelle de *translatio studii* :

« La chevalerie et la spiritualité acquièrent leur gloire chez les Grecs ; puis l'esprit de chevalerie passa en même temps que la plus haute culture à Rome ; maintenant, ces qualités fleurissent en France. »<sup>8</sup>

On retrouve le même schéma, fondé sur une ambiguïté, qui a présidé à ma présentation de la Grèce et de Rome. La Renaissance insiste beaucoup sur un point que nous avons déjà rencontré, et qui la situerait donc dans la stricte continuation de l'Antiquité : l'excellence de l'imitation des Anciens, car en les imitant, on imite la nature, on reproduit la *mimesis* ; Du Bellay admire les Romains d'avoir imité les Grecs, et développe même sa fameuse théorie de l'innutrition : il faut se les assimiler, pour qu'ils deviennent notre chair :

« Ainsi firent les Latins, imitant les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux, les dévorant, et après les avoir bien digérés, les convertissant en sang et nourriture »<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Chrétien de Troyes, *Cligès*, v. 29-33 (éd. A. Micha, Paris, 1982).

<sup>9</sup> J. Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française* (1549), I, 8.

Ce même Du Bellay reprend aussi le thème de l'alliance entre le travail et la fureur divine : elle serait perdue si, une fois donnée, elle n'était pas cultivée et travaillée. D'ailleurs, les théories de la Renaissance sur l'imitation ne sont jamais allées jusqu'à la transgression et au rejet de l'héritage. Même Jules César Scaliger, qui semblait être allé très loin, s'arrête en chemin. Pourtant, dans sa *Poétique* de 1561, il distinguait très nettement l'art poétique des autres arts et sciences ; c'est, dit-il, le seul qui soit véritablement créateur ; les autres arts représentent les choses comme elles sont.

« Mais le poète crée une autre nature [...] et justement, par cela, il fait de lui-même, pour ainsi dire, un autre dieu. [...] Les autres arts ne sont que des auteurs des œuvres de Dieu. Par contre, la poésie, en rendant ce qui existe plus beau, et en créant sous des formes vraisemblables ce qui n'existe pas, la poésie, semble-t-il, ne raconte pas, comme les autres arts, comme si elle était, pour ainsi dire, une actrice, -non, la poésie, au contraire, semble créer les choses comme un autre dieu. » (1, 1)

Ainsi, pour Scaliger, l'artiste est bien comparé au dieu créateur, qui produit des œuvres à la hauteur du monde, en concurrence avec le monde. Il y avait là, assurément, matière à une sérieuse révision du concept d'imitation. Mais rien ne se produisit. Peut-être effrayé par sa propre audace, Scaliger se range finalement à la théorie traditionnelle de l'imitation-innuitation. Il faudra attendre Novalis pour reconduire la poésie à une conception magique du monde, et à la conviction que les mots n'ont pas seulement la fonction de décrire et de représenter, mais qu'ils contiennent véritablement les objets et leur force<sup>10</sup>.

Mais d'autres horizons s'ouvrent à la Renaissance, et modifient profondément la théorie poétique de l'imitation et de la création. D'abord, les navigateurs portugais partent sur l'Atlantique, et pas seulement sur la

---

<sup>10</sup> Les théories conservatrices sur l'imitation seront prolongées au XVIII<sup>e</sup> siècle par les travaux de Winckelmann, qui réaffirmera la perfection insurpassable de l'art antique, mais en le limitant à la Grèce et en excluant Rome, bien injustement, comme j'espère l'avoir montré, puisqu'il n'y a pas vraiment de rupture dans les théories de l'imitation, de la Grèce à Rome. Pour Winckelmann, « ce n'est qu'en imitant les Anciens qu'on peut parvenir à exceller », « Réflexions sur l'imitation des artistes dans la peinture grecque », *Recueil de pièces sur l'art*, Genève, Minkoff, 1973.

Méditerranée : l’océan ouvert succède dans l’imaginaire à la mer fermée, close sur elle-même. Le voyage en prend une autre dimension, qui intègre l’illimité. Ensuite –et nous sommes toujours dans l’idée d’une projection spatiale-, Galilée, Copernic, Képler nous apprennent que la terre n’est plus au centre de l’univers, et donc que l’homme n’est plus au centre du monde. On aurait pu penser que l’imaginaire humain aurait pu vivre cette position périphérique comme une sorte d’exil. Bien au contraire, il va trouver dans cette situation excentrée, décentrée, une façon supplémentaire d’affirmer la liberté prométhéenne de l’homme de la Renaissance. Car ce point de vue décentré depuis la Terre permet justement la mise en perspective qui rend possible la connaissance du système général. Depuis la Terre, l’homme peut parvenir, par l’observation et le raisonnement, à connaître le plan du monde, justement parce que la Terre est écartée du centre, et en mouvement<sup>11</sup>. C’est le mouvement qui permet l’observation : on voit l’importance de cette idée du mouvement, associée à toutes les étapes de l’émancipation humaine : mouvement initiatique du voyageur, dissymétrie<sup>12</sup> qui le fait trébucher et le projette dans l’épreuve qualifiante ; décentrage qui lui permet des observations scientifiques qui ne seraient pas possibles depuis le Soleil, dans une situation axiale, et dans l’absence de déplacement.

De même la science de la Renaissance va plus loin que l’Antiquité, dans son dépassement de certains blocages, de certains phantasmes de la circularité ou de la *mimesis* : contrairement à l’Antiquité, la Renaissance ose inventer des formes nouvelles, des solutions qui n’existent pas dans la Nature. Chez les Grecs, Dédale est l’inventeur du vol humain ; mais ses accessoires sont en forme d’ailes ; par contre Léonard de Vinci, dans la même intention, ose inventer l’hélice, qui n’existe pas dans la nature, au moins avec la vocation de faire voler les objets.

---

<sup>11</sup> Cf. F. Hallyn, *La structure poétique du monde : Copernic, Képler*, Paris, Seuil, 1987.

<sup>12</sup> J’ai moi-même montré comment la dissymétrie jouait un rôle important dans la mythologie classique, à travers la boiserie, par exemple, en armant le processus initiatique. Cf. J. Thomas, *L’imaginaire de l’Homme romain. Dualité et complexité*, Bruxelles, Latomus, vol. 299, 2006, p. 111 sq. Mais nous étions dans des représentations symboliques, alors que nous sommes passés au domaine scientifique.

Pour une part, le poète se situe dans cette lignée des aventuriers, car il va décrire ce monde nouveau (les *Lusiades* de Camoens sont une œuvre qui relève autant de l'histoire et de la géographie que de la botanique et de l'astronomie). En ceci, il est autant le descripteur de ce nouveau monde et de ses mystères que son herméneute : celui qui explique, qui donne sens ; autant dire qu'il assume pleinement sa fonction de démiurge.

Avec la Renaissance, c'est donc bien à un changement de paradigme que nous assistons : changement de modèle et de références scientifiques. Mais en même temps, par ses références à la mythologie, la Renaissance s'enracine dans une tradition. L'histoire des théories sur l'imitation nous permet de comprendre à quel point la référence à l'imitation des Anciens a servi de rééquilibrage, d'élément stabilisant, dans un monde qui était saisi par le vertige de la nouveauté. Parce qu'ils restent ancrés dans une tradition, Vasco de Gama et ses compagnons sont en mesure de faire face aux *mirabilia*, aux situations extraordinaires et déstabilisantes qu'ils rencontrent. Et Camoens lui-même, si audacieux dans son entreprise des *Lusiades*, suit par ailleurs en maints endroits l'exemple de son maître Virgile, qui lui est comme un guide : comme lui, il est passé de la bucolique à l'épopée... Cette aptitude à assumer en même temps, dans une alliance, le changement et la modernité explique, à mon sens, pour beaucoup l'exceptionnelle réussite de cette civilisation de la Renaissance.

Ce n'était sans doute pas une attitude facile à assumer, et on peut se demander si ce n'est pas dans cette contradiction (ou au moins cette compétitivité) entre un espace de mémoire et un espace de risque que la *saudade* puise ses origines : la tension suscitée par l'aventure des voyageurs produit en eux un contrepoint nostalgique, psychologiquement mal réglé, et la *saudade* viendrait alors du déchirement entre l'attachement au terroir (à la fois la terre natale et les racines culturelles, en l'occurrence gréco-romaines) et l'appel de la mer. Le génie de Camoens sera justement de construire l'aventure des *Lusiades* comme une thérapie, en projetant dans les aventures des voyageurs le monde

mythologique gréco-romain, avec tout son référentiel culturel stabilisant et sécurisant. Voici une belle réponse littéraire au défi agonistique posé par la polarité imitation-crédation, dépassée dans la relecture mythologique. Cette relecture est justement facilitée par le fait que la mythologie polythéiste, une fois vidée de sa substance originelle liée à des rituels religieux, est infiniment plus souple que la mythologie religieuse judéo-chrétienne, dont les enjeux ne sont pas les mêmes, et qui diffuse un message canonique *ne varietur*, et non susceptible d'interprétation. Au contraire, la mythologie gréco-romaine apparaît comme susceptible de se charger de toutes les interprétations symboliques, et c'est justement ce qu'a compris Camoens.

Je voudrais conclure et systématiser mon propos par un exemple emprunté à la sixième *Bucolique* de Virgile : le fameux chant de Silène, qui commence par le rappel de Thalie au poète : il faut « *pingues / pascere [...] oves, deductum dicere carmen* », « engraisser des moutons, mais aussi dire le chant tissé » ( v. 5) : la poésie a à voir avec la chair du monde, sa saveur, comme lui, elle est « tissée » (et les métamorphoses de Silène attestent cette dimension polymorphe de la matière) ; mais le poème a aussi une ampleur et une résonance cosmique (v. 31-46), qui situe l'œuvre poétique dans la perspective de la *mimesis*. Et c'est là qu'intervient un élément supplémentaire : Silène chante le monde, la mythologie, mais il prend à son compte ses récits ; déjà, la formulation *canit* est ambiguë : comme chanteur, il peut être truchement, instrument des Muses ; mais on peut aussi prendre le verbe dans sa dimension créatrice : il chante, c'est-à-dire : il fait vivre, il donne à voir à travers sa propre représentation. On pourra objecter que le verbe *canit* est lui-même vague et ambigu en latin ; mais nous serions confirmés dans notre interprétation en faveur d'une création originale par les v. 62-63 qui, eux, ne sont pas ambigus :

« *Tum canit Hesperidum miratam mala puellam ;*

*tum Phaethontiad as musco circumdat amarae  
corticis, atque solo proceras erigit alnos.* »,

« Puis il chante l'admiration de la jeune fille pour les pommes des Hespérides ; puis il enveloppe les sœurs de Phaéton dans la mousse d'une écorce amère et, hors du sol, il les fait surgir, aunes élancés. »

Il enveloppe (*circumdat*), il fait surgir (*erigit*) : voici bien des termes qui mettent le poète à l'origine de l'action créatrice. Certes, on peut voir derrière leur emploi une figure de style ; mais une interprétation sur le principe d'un poète-créateur est tout aussi convaincante. D'ailleurs, c'est bien ainsi que le comprenait déjà Servius ; voici comment il commente le v. 62 :

*« Mira autem est canentis laus, ut quasi non factam rem cantare, sed ipse eam cantando facere videatur »*,

« L'éloge de l'auteur du chant [Silène] est étonnant, car il ne semble pas chanter une création déjà donnée, mais bien la créer lui-même par son chant »<sup>13</sup>.

Cela revient à dire que Virgile a su, dans une sorte de raccourci uchronique, cristalliser dans une image toute la problématique que nous avons suivie sur des siècles, dans ses mutations et son évolution. L'ambiguïté même du texte est alors révélatrice : Silène chante, et il est à la fois le medium et l'auteur de son chant. Nous sommes bien dans cette relation spéculaire, en miroir, dont parlait A. Deremetz : le monde et le miroir du monde, le cosmos et le chant sur le cosmos sont en parfaite réversibilité. L'artiste est bien parvenu à nous donner à voir le monde à travers le prisme du discours poétique. C'est la définition la plus élevée de la réflexivité : elle parvient à faire tenir l'infini du Verbe dans le fini d'une forme close. Seuls les plus grands y parviennent. C'est cette raison qui fonde, à mon sens, un des arguments des tenants de l'imitation, dans le monde antique. Ils avancent toujours un argument d'autorité : il faut imiter les plus grands, parce qu'ils ont atteint à une perfection insurpassable. Ils sont donc à tout jamais les maîtres de leurs épigones. L'argument peut sembler écrasant, voire stérile, car condamnant à la répétition, ou à la stérilité : au quatrième livre

<sup>13</sup> *Servii Grammatici Commentari*, éd. Thilo-Hagen, vol. III, Hildesheim, Georg Olms, 1961, p. 76.

des *Odes* (2, 1-4), Horace compare Pindare au soleil. Tous les poètes qui veulent l'imiter, semblables à Icare, s'abîment dans la mer, leurs ailes fondent. Nous espérons avoir montré qu'il n'en est rien, et que l'image développée par Horace est seulement anagogique et incitative à donner le meilleur de soi, car le message des maîtres en poésie est justement fondé sur l'idée d'une perpétuelle régénération, associant la tradition et la création novatrice. Virgile est de ceux-là : il prend en compte le monde ancien, mais il ouvre son *Énéide* à une aventure nouvelle. Symboliquement, le Tibre, le Vieux du Fleuve, et Latinus, le vieux Maître de Vérité, donnent leur *nutus*, leur signe de tête approbatif à la venue du jeune héros fondateur, Énée, qui va régénérer le vieux royaume endormi, et faire reflourir la terre *gaste* de Troie sur les champs de Rome à venir. Là réside la liberté du créateur (de poème ou de cité), dans cet espace entre la stabilité et le mouvement, entre la liberté et la contrainte, en ne perdant jamais de vue que de cette confrontation jaillira une émergence : une création qui sera à la fois le monde ancien et plus que ce monde. Et Virgile est bien un maître de poésie, car il anticipe de façon très audacieuse sur la vision magique d'un Novalis<sup>14</sup> : dans ses poèmes, charmées par la parole poétique, les choses peuvent se produire, les mots contiennent la force des objets qu'ils évoquent<sup>15</sup>. C'est aussi ce que dit J.-P. Sartre, lorsqu'il écrit :

« En fait le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument. Il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui consiste à prendre les mots comme des choses et non comme des signes »<sup>16</sup>

Le poète est bien l'héritier d'Orphée, à qui Apollon lui-même avait donné sa lyre ; il est aussi l'épigone d'Amphion (évoqué par Horace, *Odes* III, 11, 1-4, et Properce, *Élégies*, III, 3, 1-4), qui va peut-être encore plus loin qu'Orphée ;

---

<sup>14</sup> Il suffit pour s'en persuader de relire la VIIIème *Bucolique*, et d'y remarquer le rôle du verbe *deducere*, « faire venir, tirer » signifiant à la fois « tisser » et « évoquer », comme un « véritable terme technique de l'incantation » (M. Desport, *L'Incantation virgilienne*, Bordeaux, Delmas, 1952, p. 189)

<sup>15</sup> Cf. E. Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, II, New-Haven, 1955, p. 40.

<sup>16</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, 1948, p. 18.

car Orphée attirait seulement les êtres et les animaux avec sa lyre, alors que par son chant, Amphion peut produire des actions : il aurait édifié les murailles de Thèbes au son de sa lyre. A travers eux est évoqué le pouvoir qu'a la poésie d'être autonome, de créer et de produire ses sujets, dans le respect de l'inspiration donnée par la Muse<sup>17</sup>. C'est bien cela que les plus grands maîtres de poésie nous donnent à voir, et voici résolu un apparent paradoxe : les théories les plus conservatrices (en apparence) citent les grands poètes comme références absolues, comme modèles insurpassables ; mais en fait leur message est un appel à la création et à l'innovation. Il faut passer par la tradition pour comprendre l'innovation. C'est aussi ce qu'enseignent les arts martiaux japonais. Une séance de travail au *dojo* s'y dit *keiko*, « copier les Anciens » : on ne peut pas être libre si on n'a pas étudié ce que ceux qui nous ont précédé ont produit de mieux. Quant à l'école du *geidô*, la voie des artistes, dans la grande tradition nippone, elle a pour devise « *Shu Ha Ri* » : *Shu*, « copier », *Ha*, « casser le moule », *Ri*, « accéder à l'indépendance » On ne pourrait trouver de meilleur résumé pour conclure notre analyse des rapports entre imitation et création.

\*\*\*

En conclusion, nous voudrions souligner que ces quelques réflexions sur les rapports entre création et imitation nous amènent à valider la pertinence actuelle de la notion d'humanisme. À travers les rapports entre inspiration et travail, ce que nous dit toute cette tradition, c'est que nous dépendons peut-être plus des morts que des vivants. Quant aux artistes, qui n'ont jamais fait mystère des influences sur leurs œuvres, les morts leur parlent peut-être plus directement qu'aux autres. C'était ce que disait métaphoriquement la mythologie, avec le

---

<sup>17</sup> Cf. là-dessus G. Lieberg, « Virgile et l'idée de poète créateur dans l'Antiquité », *Latomus*, XLI, fasc. 2, Bruxelles, avril-juin 1982, p. 255-284.



culte des Muses, filles de Mnémosyné, la Mémoire. Seul le passé scelle une union durable entre les hommes, car il crée une chaîne de transmissions, et un devoir commun. Nous laissons une dette à nos enfants, et nous en contractons une devant les morts. Nous agissons pour l'humanité future sous le regard des hommes du passé. Tout cela définit, comme le dit E. Morin, une « solidarité complexe ». Ainsi peut se construire un humanisme non abstrait. Il ne s'agit pas de se retourner vers le passé pour l'idolâtrer. L'heure est au métissage, à la diversité. Mais rien n'empêche une œuvre enracinée d'entrer dans le legs de l'humanité toute entière : ainsi, profondeur et diffusion, racines et rhizomes se trouvent conciliés. L'humanisme est donc *commémoration*, au sens où J.-P. Vernant évoque cette notion<sup>18</sup>, et la culture mondiale est *unitas multiplex*, unité tissée par l'apport de tous les imaginaires.

---

<sup>18</sup> J. P. Vernant, art. cit.