

1. Situation

Philippe Rousseau a introduit une révolution dans la lecture d'Homère. Révolution radicale et historiquement située. Elle ne pouvait venir qu'après l'épuisement du modèle des Analystes, mais à condition de ne pas oublier ce qu'a apporté ce modèle : elle sait tenir compte des apories et des contradictions relevées par cette école historique dépassée dans ses explications, mais pertinente dans ses observations. De même, elle n'a pu élaborer une nouvelle manière de lire qu'après une prise en considération assidue des acquis multiples des études de l'oralité et des modes de constitution des traditions homériques, et après la mise au jour par les Néo-analystes de la présence au moins allusive dans l'«Iliade» des différentes couches textuelles qui composent dans sa variété la tradition épique archaïque. Et aussi après la tentative unitarienne longuement argumentée par Karl Reinhardt dans un livre qui n'a de toute évidence pas assez marqué la critique contemporaine, «Iliade et son poète».² Philippe Rousseau ne reprend pas tout cela indifféremment ou sur un mode éclectique, mais, par souci de rationalité scientifique, discute ce qui dans chacune de ces écoles fait argument, ce qui pointe des aspects objectifs incontournables du texte et constitue autant de contraintes, de points de passage obligés pour une interprétation nouvelle, même si les orientations de ces lignes critiques sont incompatibles entre elles, soit qu'elles se contredisent méthodiquement, soit, plutôt, que tout simplement elles s'ignorent. Il ne s'est pas résigné à la provincialisation qui caractérise les études homériques et philologiques en général, où chaque école suit sa propre logique sans affronter dialectiquement les autres.

Cette «relève», au sens de dépassement interne, des positions existantes ne pouvait se faire que si, par rapport à la recherche récente, un pas de côté était réalisé. L'accent, chez lui, n'est plus mis sur la genèse des textes homériques, selon les retombées toujours vives et contraignantes d'une «Question» qui s'est imposée comme modèle quasi exclusif de science au XIX^e siècle et qui a pour longtemps écarté la question de l'interprétation de ces textes, tels qu'on les lit. Personne, ou presque, ne se demande actuellement : de quoi parle l'«Iliade» et pourquoi le fait-elle ? L'objet que Philippe Rousseau s'est donné est le sens des poèmes transmis, ou, pour être plus précis, les manières dont ces poèmes manifestent leur capacité à faire sens et les raisons du déploiement d'une telle virtuosité, repérable dans le détail des phrases. On passe de la critique historique, sous ses différentes formes (littéraire, linguistique, anthropologique), à l'interprétation. Dans son livre monumental encore inédit, «Διὸς δ' ἐτελείετο

1 Une version de ce texte a été présentée lors du colloque organisé en l'honneur de Philippe Rousseau les 9 et 10 novembre 2012 à l'Université de Lille 3, *Faire œuvre dans l'Antiquité grecque et latine*.

2 Karl Reinhardt, *Die Ilias und ihr Dichter*, éd. par Uvo Hölscher, Göttingen 1961. Une traduction de ce livre, en français mais aussi en anglais, devient plus qu'urgente.

βουλή. Destin des héros et dessein de Zeus dans l'intrigue de l'Iliade»,³ où il s'astreint à donner une interprétation détaillée de la totalité des points nodaux du poème, et dans les nombreuses publications qui l'ont suivi,⁴ il s'est acquis un espace de liberté par rapport aux traditions savantes, qu'il peut dès lors prendre toutes au sérieux, en s'intéressant à la possibilité de se représenter ces textes, et notamment l'«Iliade», non comme des accidents de l'histoire, ou comme les effets fonctionnels, labiles, d'un mode de communication poétique oral, mais comme œuvres, c'est-à-dire comme totalités rendues possibles par un principe propre, qu'il s'agit de découvrir.

Ce n'est pas un geste réactif ou nostalgique face aux avancées de la science, mais, au contraire, une prise au sérieux des prétentions de la science philologique⁵. Cette science construit ses modèles pour rendre compte de l'existence de ces textes ; mais en rend-elle vraiment compte ? Rend-elle compte de la particularité de la composition, du langage, des modes figuratifs qui caractérise ces œuvres ? A-t-elle épuisé les possibilités interprétatives, ou, au contraire, ne s'en tient-elle pas, malgré les bouleversements introduits par des paradigmes nouveaux, à une conception héritée et naïve de ce que peut être un texte ? Un symptôme de cette limite est que la philologie, malgré ses transformations et conflits internes, tend à tenir pour indiscutablement acquis, sans revenir sur les préalables de ces «acquisitions», ce que les écoles précédentes pensaient avoir établi. Ainsi les contradictions repérées dans le texte d'Homère par l'école des Analystes, et qui permettaient à cette école de décréter l'existence de plusieurs poètes différents, sont laissées telles quelles, entérinées avec indulgence et non pas discutées. Elles sont expliquées globalement par la mollesse constitutive d'une tradition orale peu soucieuse de cohérence, ce qui permet de ne pas considérer les fêlures du récit, ses inconsistances apparentes, autrement que comme des défauts à accepter, inévitables vu le mode de composition et de transmission des textes. Il n'est jamais imaginé qu'elles puissent être significatives et relever du projet propre à de tels poèmes. Une solidarité apparaît ainsi entre deux positions scientifiques qui se pensent pourtant comme contraires : il n'y a pas d'auteur, selon la tradition «oraliste», parce que s'il y en avait un, il n'aurait pas laissé passer les incohérences narratives notées par les Analystes, comme si c'était là le principe discriminant qui pourrait faire admettre l'existence d'un poète. Et, dit-on, il n'y a pas à proprement parler de texte oral, car un texte serait ce qu'un auteur peut contrôler par la puissance de son intention. Les écoles se succèdent, s'opposent, mais sur un consensus de fond. Elles sont, en ce sens, non critiques.

Un impensé se maintient ainsi dans la science. Dans son refus, chez la plupart, qu'un texte oral puisse être une œuvre, dotée d'une unité, cette science travaille avec une idée non réfléchie de ce que pourrait être un auteur : c'est toujours le démiurge tout-puissant que pourchassaient les Analystes sans le trouver, et qu'ils multipliaient. Bizarrement, les défaillances de l'auteur, tel que le traquaient les Analystes, servent de preuve matérielle à l'idée générale et convenue que, de toutes manières, il ne

3 Thèse de Doctorat d'État, présentée à l'Université de Lille III en 1995.

4 Et qui devraient faire l'objet d'un livre prochain aux Presses Universitaires du Septentrion.

5 Philologie est à prendre au sens large de science des œuvres de langage.

pouvait pas y avoir d'auteur dans une culture orale archaïque fortement ritualisée, idée qui elle-même s'accordait à la métaphysique régnante depuis les années 1960 d'une absence de l'auteur dans toute littérature et toute action humaine. Ne se contentant pas de ces idées et exclusions quasi *a priori*, qui relèvent plus de l'idéologie scientifique que de la science, Philippe Rousseau opère un véritable changement pour restituer à la philologie sa force interprétative.

En cela, il est partie prenante, sur un mode majeur, de «l'École de Lille», fondée par Jean Bollack dans les années 1960 à l'Université de Lille et à Paris.⁶ Cette école pose que tout énoncé élaboré, même s'il est archaïque, n'est pas à prendre nécessairement comme l'exemplification d'une manière établie de dire, comme le posaient les fonctionnalismes alors ambiants. En tant qu'énoncé inscrit dans l'histoire et portant potentiellement en lui la capacité d'une réflexion sur ses conditions historiques (langagières, poétiques et sociales en général) de production et de réception, il est prise de position face à d'autres, et par là singularité possible. Le concept sous-jacent de langage qui est ainsi mobilisé n'assimile pas le langage à une simple expression, individuelle ou collective, mais, dans la logique du pragmatisme, y voit une activité réflexive de composition et de communication.⁷ L'interprétation ne peut dès lors nier à cet énoncé, et au texte qu'il construit, le droit à la reconnaissance de sa singularité qu'en dernière extrémité, c'est-à-dire que si elle a d'abord épuisé tous les moyens rationnels et argumentatifs qui lui permettent, par hypothèse, de reconstruire cette singularité, c'est-à-dire d'en comprendre les éléments, la structure et la signification historique.

Dans l'histoire de l'École philologique de Lille, Homère était un cas à part, et particulièrement difficile : il ne pouvait être compris à partir du modèle de l'œuvre comme unité systématique qui avait servi à lire les textes des cosmologies présocratiques, ou d'Hésiode, et éventuellement de Pindare et des Tragiques – encore que là aussi des transformations radicales du modèle étaient nécessaires, et ont eu lieu. Homère, poésie à la fois discontinue et, thématiquement au moins, une, était un défi. Et il faut reconnaître que les premières tentatives de lecture d'Homère par cette École n'ont pas été totalement productives.⁸ Par rapport à la tradition lilloise une révolution aussi était nécessaire.⁹ La discontinuité, repérée sur le plan narratif par les Analystes, mais aussi, pour ce qui est du matériau langagier, par l'école «oraliste», qui

6 Dans son séminaire privé ainsi qu'à la Maison des sciences de l'homme et à l'École normale supérieure (rue d'Ulm), par son enseignement des années 1970.

7 Je renvoie à mon analyse des antagonismes structurels entre les positions de la philologie. Elle y reconnaît la mobilisation de concepts différents, le plus souvent implicites, du langage : Pierre Judet de La Combe, Sur les conflits en philologie, dans : Quaderni Urbinati di Cultura Classica 119, 2008, p. 17-30.

8 Elles l'étaient localement, pour la lecture détaillée de certains passages, et non pas encore pour l'ensemble des poèmes. Voir, par exemple, l'analyse des épisodes d'Éole (Odyssée X) et de Lycurgue et de Bellérophon (Iliade VI) par Jean Bollack dans «L'interprétation du mythe» (1971), repris dans : La Grèce de personne, Paris 1997, p. 137-180 ; voir p. 169-175.

9 Le travail, monumental déjà, de Philippe Rousseau sur la doxographie et notamment sur Stobée, le préparait à revoir le concept d'unité d'un texte. Ces recueils ne tiennent pas par l'unité des matières

atomise le texte en éléments discrets (formules, scènes typiques, thèmes), devait être posée, mais comme objet de l'interprétation, comme problème, et non comme donnée. Elle devait pour cela être confrontée à la possibilité d'une unité. La question était d'en dégager le principe. Ce ne pouvait être le mythe, le culte des héros, la tradition, la société ou la mentalité, selon les lectures qui avaient alors cours : ces lectures restaient abstraites, extérieures, car elles n'étaient pas construites à partir d'un examen des tendances et des potentialités propres au matériau du poème, à savoir le langage.¹⁰ Ce pouvait encore moins être le *common sense*, selon une philologie empiriste rétive aux sciences sociales. L'unité devait d'abord être langagière, mais en prenant le langage non comme code ou comme système, mais comme activité, c'est-à-dire comme discours.

2. Récit et réflexivité discursive

L'interprétation avait à comprendre une relation problématique, imposée par le poème dès son début, entre des actes de langage de nature opposée. D'un côté, une unité téléologique qui oriente les actions racontées est clairement posée avec l'énoncé du proème de l'«Iliade», au vers 5 : «et se réalisait la décision de Zeus», énoncé qui donne son titre au livre monumental cité plus haut. Une unité est initialement affirmée dans une phrase qui prétend dire le tout, et qui fait du thème du poème, «la colère d'Achille» et ses conséquences désastreuses, l'objet d'une décision divine irréversible ; mais elle n'a pas encore de contenu, de justification. Elle est énigme. À cette unité encore abstraite s'oppose le corps du poème, à savoir une succession d'énoncés narratifs, normatifs et interprétatifs partiels, dans des récits et des discours qui, par leur variance extrême, par leurs contradictions, semblent s'écarter de la téléologie affirmée par l'énoncé initial, dont la réalisation, pourtant toujours en acte, paraît ainsi indéfiniment différée. Une tension est à l'œuvre. Elle fournit son cadre sémiotique au poème. Cette tension est motivée thématiquement, puisque la décision de Zeus de légitimer la colère d'Achille et pour cela d'imposer une défaite massive aux Achéens, vient contredire l'intention première du dieu, qui était de détruire Troie, la ville fautive. Le poème s'est ainsi construit un espace problématique de sens, et son travail consistera à articuler les deux lignes, celle qui va vers le massacre de nombreux Achéens et celle qui conduit à la ruine de Troie. La première, inattendue et paradoxale, scandaleuse même par les désordres qu'elle cause, devient le moyen improbable de réalisation de la seconde.

disparates, résumées ou fragmentaires, qu'ils rassemblent, mais par la constitution de problématiques capables d'accueillir et d'ordonner ce matériau hétérogène.

10 Une exception notable est la lecture d'Homère par Pietro Pucci, compagnon de route permanent des Lillois, avec son concept de texte comme intertexte et différence, dans la ligne de Jacques Derrida et Paul de Man. Voir notamment : Ulysse polytropos. Lectures intertextuelles de l'Iliade et de l'Odyssée [1987], trad. fr. par Jeannine Routier-Pucci, Villeneuve d'Ascq 1995 (Cahiers de Philologie).

Le point de rupture qu'introduit Philippe Rousseau est de ne pas prendre le poème de l'«Iliade» comme un simple récit. Si l'instance qui permet le récit, à savoir Zeus, posé dès le début comme Sujet de l'histoire, est elle-même problématique, puisqu'elle suit deux lignes contradictoires d'action «stratégique», au sens de Weber, comme moyen d'atteindre une fin, le récit n'est pas la forme englobante, comme le posait l'idée quasiment insubmersible depuis la fin du XVIII^e siècle d'un Homère «naïf» qui raconte les choses comme elles se sont passées. Sa possibilité devient elle-même un thème du poème: quelle est, dans l'enchevêtrement des actions contraires, «l'intrigue de Zeus»¹¹? Comment, malgré ses silences et ses hésitations, agence-t-il les événements et en vue de quelle fin? Selon le schéma narratologique de base, mis en évidence par Algirdas J. Greimas, l'action d'un Sujet se heurte normalement à celles de contre-Sujets. Leurs conflits font l'histoire. Ici, les contre-Sujets seraient Athéna, Héra et Poséidon, qui s'acharnent contre Troie et donc s'opposent à la décision prise par Zeus d'honorer Achille. Mais ce schéma syntaxique ne suffit pas ici, puisque au moment même où il soutient les Troyens pour honorer sa promesse à Thétis Zeus, le Sujet, œuvre aussi à la ruine de Troie, en accord avec ses opposants, qui n'en sont donc pas malgré leur virulence. On a là la cellule de base du poème, une tension première qui permet à l'«Iliade», poème concentré sur un court épisode de la Guerre de Troie comme l'avait souligné avec force Karl Reinhardt, d'accueillir en lui, sur un mode indirect, l'ensemble des éléments du mythe de Troie, à savoir la matière narrative traditionnelle qui excède le poème, en amont, depuis la fondation de la ville, de ses lignées, et le jugement de Pâris, et en aval, jusqu'à la prise de la ville et au désastre achéen lors du retour de l'armée. Le sens des épisodes racontés dans l'«Iliade» vient non seulement de leur enchaînement immédiat, qui est très souvent énigmatique, mais de ce qu'ils rappellent par déplacement métonymique les traits majeurs du mythe de Troie. Le poème, l'«Iliade», est ainsi un contre-poème: il s'oppose à la tradition qui sera synthétisée dans les poèmes du «Cycle», qui, linéairement, racontent la totalité du mythe de la Guerre de Troie. Si l'on suit le modèle posé par le Cycle, comme récit d'une action prise dans son ensemble, de nombreux épisodes de l'«Iliade» étonnent, parce qu'ils semblent non fonctionnels. La force de la lecture de Philippe Rousseau est de rompre avec cette idée du récit comme imitation d'actions, et de partir des failles apparentes, c'est-à-dire visibles, du récit, pour en reconstruire la logique.

Ainsi le chant VI, le seul qui soit centré sur la ville de Troie (avant les scènes qui ouvrent et closent le chant XXIV), étonne d'abord parce que le personnage central, Hector, ne suit pas le programme d'action fixé au début du chant par son frère, le devin Héléno, qui cherche à contrer l'offensive victorieuse des Achéens emmenés par Diomède.¹² Les épisodes de la rencontre d'Hector avec Hélène et Pâris dans la

11 Voir: Philippe Rousseau, L'intrigue de Zeus, dans: Europe 79, No. 865, 2001, p. 120-158.

12 Je renvoie à l'analyse développée dans un texte récent, Philippe Rousseau, Au palais de Pâris, dans: La lecture insistante. Autour de Jean Bollack, éd. par Christoph König et Heinz Wismann, Paris 2011, p. 53-70.

chambre de Pâris, puis d'Andromaque aux portes Scées, viennent en suppléments inattendus; ils ne sont pas motivés. En plus, ces deux entretiens intimes contreviennent aux règles habituelles de la rencontre. Pâris n'accueille pas son frère comme il convient, Hélène prend en charge l'accueil, et Andromaque n'est pas chez elle, contrairement à ce que pensait Hector. Une anomie a pris place à l'intérieur des murs. Une raison de ces écarts par rapport aux modèles normatifs habituels apparaît quand l'analyse de détail des deux rencontres montre comment l'antagonisme entre Hector et Pâris, qui ouvrait le chant III, lors du tout premier combat de l'«Iliade» entre Achéens et Troyens, est surmonté, grâce à ces écarts. Un couple en résulte, les deux frères unis partant ensemble au combat à la fin du chant. Par là le sort de Troie est scellé: l'absence d'antagonisme entre les deux frères met fin à la poussée achéenne, la promesse de Zeus à Thétis peut donc se réaliser, jusqu'à la défaite achéenne du chant XV, et, d'autre part, la solidarité des frères, opérée par Hélène, associe irrévérissiblement Hector à la faute de Pâris et condamne donc la ville.

Une intrigue générale se laisse alors deviner, mais elle n'est pas exposée linéairement; elle doit être reconstruite par l'auditeur, s'il est attentif au détail de l'expression, à ses paradoxes, ses superpositions et reprises, à ses manques et à ses écarts, qui ne sont plus à prendre comme des défauts, mais comme des signes, relevant d'un mode défini (et constant, dans la création d'un «style») de composition: «Les blancs et les discontinuités de la narration où la Haute Critique décelait les cicatrices d'une genèse tourmentée, appartiennent peut-être pleinement en effet au discours et à la poétique de l'«Iliade»».¹³ Ces difficultés, d'un point de vue narratif, font sens; elles ouvrent les scènes particulières à un propos d'ensemble qui donne au tout une cohérence par delà les incohérences de surface, qui restent le terrain privilégié de l'analyse. Dans l'optique de Philippe Rousseau ce tout a une signification mythique. D'abord élève très proche de Georges Dumézil¹⁴ (avant d'apprendre la lecture critique des textes avec Jean Bollack), il reconnaît dans le paradoxe d'un massacre des Achéens comme moyen d'atteindre la ruine de Troie, l'illustration d'un mythe bien attesté en Grèce, celui de la fin de l'Âge des héros. Zeus, en mettant la colère d'Achille et les massacres qui en résultent au service du but initial qu'est la chute de Troie, accomplit une décision de portée plus générale: il met fin à une époque humaine. La guerre a une portée eschatologique.¹⁵

13 Philippe Rousseau, L'usage du laid: la scène de Thersite dans le Chant II de l'«Iliade», dans: Diego Lanza lecteur des œuvres de l'antiquité. Poésie, philosophie, histoire de la philosophie, éd. par Philippe Rousseau et Rossella Saetta Cottone, Villeneuve d'Ascq 2013 (Cahiers de Philologie, 29), p. 23-49, cf. p. 25.

14 Le recours aux «types» élaborés par Dumézil pour la tradition indo-européenne est particulièrement fécond dans ce travail, ainsi pour la détermination du rôle de Ménélas, comme garant des contrats (cf. Mitra), face à un Agamemnon-Varuna: Le deuxième Atride. Le type épique de Ménélas dans l'«Iliade», dans: Mélanges Pierre Lévêque. Tome 5: Anthropologie et société, éd. par Marie-Madeleine Mactoux et Évelyne Geny, Paris 1990, p. 325-354.

15 Selon la tradition des «Chants Cypriens» et la reconstruction du sens de la tradition héroïque par rapport au présent (l'Âge de fer) selon Hésiode dans le «Mythe des âges» des «Travaux et les jours».

Il y a peut-être dans ce primat accordé à une intrigue mythique globale une hypothèse à discuter. Mais l'essentiel est qu'un mode nouveau de lecture est par là rendu possible. Comme l'intrigue fondamentale est cachée aux acteurs de l'histoire, leurs actions et leurs discours, qui développent des imaginaires assumés dans leurs argumentations ou liés à leurs types héroïques ou divins traditionnels, sont en permanence confrontés à un «réel» omni-présent mais qui fait l'objet d'une présentation décalée, à savoir les malheurs de l'ensemble des héros, qu'ils soient achéens ou troyens.¹⁶ La lecture décèle les tensions entre des manières normées d'agir et de discourir et ce qui a vraiment lieu.¹⁷ Le poème se fait par là réflexif; il n'illustre pas des codes établis, mais les met en situation de manière à introduire une distance, garantie par l'opacité du réel qu'est l'intrigue divine, entre les représentations mobilisées par les acteurs et les événements.

Une «forme symbolique», au sens d'une élaboration conjointe de contenus et de moyens formels, les uns ne pouvant être dissociés des autres puisqu'ils se produisent par leur action réciproque,¹⁸ est ainsi découverte. Cette forme est de nature temporelle. Face aux lectures qui acceptent sans le remettre en question le modèle admis de la communication poétique archaïque comme performance liée à une occasion ponc-

16 Ainsi en II, 38-40, le narrateur s'en prend à Agamemnon, qui croit que Zeus va lui donner la victoire le jour même, alors que le dieu prépare en fait la défaite des Achéens pour tenir son engagement envers Achille. Mais le texte, au lieu d'annoncer seulement les malheurs des Achéens, dit que par là Achéens et Troyens vont également souffrir :

L'idiot. Il ne savait pas les œuvres que Zeus méditait.

Car il allait imposer douleurs et gémissements

Aux Troyens et aux Danaens dans les assauts puissants.

Ce sont ces malheurs doubles qu'Hélène représente sur le «manteau double» qu'elle tisse en III, 125-128, dans un contraste frappant avec la paix qui vient de s'instaurer entre les deux camps. La figuration artistique est ainsi du côté du réel, face à la situation narrative, qui est illusoire. Inversement, selon la belle analyse de Philippe Rousseau (Rousseau (note 3), p. 655s.), au chant XXII, le «manteau double» que tisse Andromaque en y répandant des motifs de fleurs (v. 440s.) représente l'illusion de la paix face à la réalité de la guerre (Hector vient d'être tué, ce qu'Andromaque ne sait pas encore).

17 Lune des premières avancées de Philippe Rousseau a été, à un niveau local et non global, la compréhension des incohérences apparentes du récit de la course des chars au chant XXIII. Il y a discordance entre les programmes d'actions posés respectivement par Achille (modèle de la valeur par la généalogie des chevaux) et par Nestor (modèle de la ruse) et le déroulement effectif de la course. Mais, précisément, cette discordance qui confronte deux modèles héroïques typés, achilléen et odysseéen, et l'événement inattendu, et par là crée une crise dans le camp achéen (avec la rouerie d'Antiloque contre Ménélas), non seulement marque une distance entre récit et imaginaires, mais sert, à distance, d'interprétant pour la crise du chant I. Voir sa publication récente : Philippe Rousseau, L'oubli de la borne. «Iliade» XXIII, 262-652, dans : La Philologie au présent. Pour Jean Bollack, éd. par Christoph König et Denis Thouard, Villeneuve d'Ascq 2010 (Cahiers de Philologie, 27), p. 25-56.

18 Selon la dynamique de la «forme symbolique» telle que la définit Ernst Cassirer : «Par «forme symbolique», il faut entendre toute énergie par laquelle un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce signe. En ce sens, le langage, l'univers mythico-religieux et l'art se présentent chacun à nous comme une forme symbolique particulière», dans : Ernst Cassirer, Le concept de forme symbolique dans l'édification des sciences de l'esprit (1921-1922), dans : Trois essais sur le symbolique, trad. fr. par Jean Carro et Joël Gaubert, Paris 1997, p. 13.

tuelle et devant répondre à de supposées attentes du public,¹⁹ et qui pour cette raison négligent au profit des paradigmes formulaires utilisés comme matériaux de la performance la dimension syntaxique, diachronique du texte, l'accent, dans la reconstruction de l'intrigue fondamentale et de son contraste avec la surface du texte, est mis sur l'ordre temporel d'apparition des phénomènes textuels dans la longue durée du poème. Le temps interne à l'œuvre fait le sens, il est le *medium* d'une réflexion possible. Réflexion veut simplement dire qu'un élément sémantique est d'abord posé, puis interrogé après coup. Une répétition, plus ou moins différée dans le cours du texte, n'est pas seulement l'actualisation d'un même paradigme traditionnel; elle crée du simple fait de la durée écoulée un écart et donc la possibilité d'une réinterprétation. La temporalité du texte, son irréversibilité – et cela vaut aussi pour la reprise d'énoncés antérieurs à l'«Iliade» tels que le Néo-analyse a appris à les repérer –, est le cadre d'une mise en sens, et par là le mode sur lequel une individualité historique se montre au travail. Le temps de l'œuvre n'est pas celui du récit. Face aux conceptions linéaires de la narration, chez les Analystes ou dans la vulgate narratologique, qui reprend en fait l'idée ancienne, présente chez Platon et Aristote, de la poésie comme «imitation d'actions», place est faite à la dimension réflexive inhérente au langage. Le poème, loin de simplement raconter et par là de reproduire une idéologie préexistante liée à la figure ou au culte des héros, est, dans la texture élémentaire de la mise en récit, essentiellement critique, comme mise à l'épreuve des idéologies traditionnelles.

Un modèle unitarien est ainsi proposé, totalement nouveau. Ce qui est cherché n'est pas l'œuvre d'un demiurge dominant sa matière et proposant, avec plus ou moins de succès, sa version d'une histoire, version héritée ou créée selon son *ethos* propre, comme c'est par exemple le cas dans le livre de Reinhardt. Si demiurge il y a, il s'agit d'un sujet historique situé qui interroge au moyen de son récit l'ensemble des traditions existantes, traditions normatives, théo- et mythologiques et narratives. Pour cela, il ouvre son texte, par les pauses qu'imposent les ruptures du récit, à un questionnement de l'auditeur sur le sens de ce qu'il entend. Sens veut alors dire le rapport, chaque fois déterminé et différent selon les situations, au «réel» (le désastre programmé par Zeus comme donnée à la fois opaque et première) de l'ensemble des énoncés, narratifs ou discursifs qui développent, citent, explorent les imaginaires ayant alors cours. Une unité symbolique interprétative, travaillant expérimentalement sur les moyens concrets, langagiers, de l'interprétation interne au savoir-faire poétique, et non l'unité naïve que serait celle d'un récit ou d'une «vision du monde» individuelle ou collective.

19 Selon une idée en fait simple de ces attentes, comme relevant d'un consensus préétabli. Le romantisme, qui faisait d'un poète génial le porte-parole de son peuple, retrouve ainsi ses droits dans les entreprises scientifiques contemporaines.

3. Le traitement des apories du chant II. Deux unitarismes

L'efficacité de la méthode apparaît, entre autres, pour le cas particulièrement déroutant qu'est le début du chant II,²⁰ où les incohérences narratives et le surgissement unique dans le poème d'une figure grotesque, Thersite, semblent devoir faire douter de l'appartenance du morceau à ce qui pouvait être une *«Iliade»* d'origine. C'est un lieu classique de la critique. Les difficultés ont été répertoriées depuis longtemps.²¹

Les plus importantes sont :

– Agamemnon, qui vient de recevoir l'assurance de la victoire pour le jour même par la visite d'un rêve d'origine divine (et trompeur – ce qu'il ne sait pas), fait part à son Conseil de sa décision de *«mettre à l'épreuve»* l'armée, en l'encourageant au départ ; les chefs sont censés contraindre par la parole les hommes à revenir au combat. Cette politique étrange suppose un état de délabrement du moral de l'armée qui n'est jamais présenté. Le seul argument du roi pour cette mise à l'épreuve, alors qu'il vient de faire part de la garantie qu'il croit avoir reçue directement de Zeus, est que *«c'est la norme (themis)»*.²² L'argument paraît mince (ce qu'il n'est pas, en réalité). Nestor, le seul roi à répondre à Agamemnon lors de ce Conseil et dont il est dit par le narrateur qu' *«il pense comme il faut»*²³, ne revient même pas sur cette stratégie hasardeuse, ne la discute pas ;²⁴

– les invectives de Thersite contre Agamemnon ne tiennent pas compte du discours défaitiste prononcé par le roi au début de la mise à l'épreuve.

D'où la solution *«analytique»* : la mise à l'épreuve serait le moyen, trop visible et malhabile, de raccrocher deux poèmes différents, celui de la mise en place de la vengeance d'Achille par Zeus, qui trompe Agamemnon, et un poème plus ancien et plus limité qui racontait une mutinerie menée par Thersite, porte-parole de la foule.

Il est intéressant, pour mieux comprendre *«l'unitarisme»* de Philippe Rousseau, de présenter brièvement la solution unitarienne proposée par Karl Reinhardt dans son

20 Je renvoie au chapitre : Le piège de Zeus, dans : Rousseau (note 3), p. 604ss., et à l'article récent, Rousseau (note 13).

21 Voir parmi de très nombreuses analyses, celles de Walter Leaf, *The Iliad*, Londres 1900-1902, dans sa note générale sur le chant (il faudrait passer directement de l'épisode du rêve à l'offensive d'Agamemnon au chant XI), d'Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, *Die Ilias und Homer*, Berlin 1920, p. 260-272, et de Paul Mazon, *Introduction à l'Iliade*, Paris 1943, p. 142. Pour sa part, Geoffrey S. Kirk (*The Iliad : a Commentary*, Cambridge 1985) s'en remet à la souplesse de la tradition orale qui peut accueillir, ou non, selon les états du texte, des *«apparently inconsistent episodes»* (voir sa note au v. 86, p. 124s.).

22 V. 73.

23 V. 78.

24 L'observation est en fait inexacte. En conclusion de son discours (v. 83), Nestor reprend à la lettre la phrase d'Agamemnon qui précède juste l'annonce de la mise à l'épreuve (v. 72), à savoir non pas *«Armons les Achéens!»*, comme le rêve l'avait ordonné au nom de Zeus (v. 28, 65, en reprise décalée de l'ordre de Zeus à Rêve, v. 11), mais *«Voyons si nous pouvons mettre en armure les Achéens au crâne foisonnant!»*. Il signale par là qu'il entérine la décision de son chef et son évaluation de la situation présente de l'armée.

livre *«L'Iliade et son poète»*. Il y a à la fois proximité et distance. Entre les deux, ce sont les idées d'auteur, de texte et de langage qui changent, même si les résultats sont proches. Pour répondre aux critiques des Analystes et éviter la reconstruction spéculative de poèmes différents, Reinhardt cherche dans les incohérences apparentes l'unité d'un style, à savoir la marque d'un poète qui dispose de thèmes, de moyens formels qui lui sont propres et qu'il met au service d'un propos. Pour cela, il ne se contente pas d'enregistrer les déviations du récit par rapport à ce qui devrait être le cours objectif de l'action (la vengeance d'Achille), mais repère les variations internes à une manière de faire.

Une conséquence de la décision du roi est que l'armée se disperse immédiatement, et que les chefs sont impuissants à la rassembler ; la stratégie ne marche pas. On a là, selon Reinhardt, l'illustration de deux thèmes qui courent à travers toute l'*«Iliade»*.

– D'une part, le retour prématuré des Achéens, avant la prise de la ville, comme possibilité constamment posée par le poème :

Le danger d'un retour l'affaire non réglée est dans l'*«Iliade»* un motif second qui revient toujours. Étonnant, le nombre de surprises et de changements de situation qui en résultent.

Ce nombre augmente encore avec le *«danger»* d'un retour pacifique une fois l'affaire réglée – le danger presque plus grand d'une réconciliation des forces en guerre. Il y a vraisemblance que le poète épique qui, pour cette possibilité, alterne traitement ludique et traitement tragique, soit le même. Le recours à cette alternance est l'un des moyens de sa *«technique»* épique.²⁵

– D'autre part, plus généralement, la quasi-réussite du départ précipité de l'armée (qui ne renonce au retour qu'après les interventions d'Héra et d'Athéna) renvoie au thème formel du *«presque»*, du *«il s'en est fallu de peu que [...]»*. Reinhardt énumère ces *«presque»*, et en fait l'un des modes essentiels de la composition de l'*«Iliade»*, que ce soit pour la conduite de l'intrigue générale ou pour des épisodes. Ce sont chaque fois des actions héroïques, de Diomède, d'Hector, de Patrocle ou d'Achille qui tendent à une fin prématurée de l'histoire, tant par une victoire anticipée des Achéens que par une victoire troyenne, ou encore un règlement pacifique entre les rois des deux camps. Le *«presque»* le plus audacieux est alors celui du départ quasi-réalisé du chant II,²⁶ car, pour une fois, il concerne non des actions héroïques individuelles, mais la foule. Le chant II est en effet *«la seule scène de masse de toute de l'«Iliade»»* : *«À ce moment, la décision appartient à la masse en tant que masse, selon son mode propre de réagir. Comme masse, elle montre par là qu'elle se moque de toutes les attentes de son roi béni des dieux.»*²⁷ Le *«presque»* a une origine et une signification non héroïques : l'armée renonce à faire sienne la cause de ses rois. L'enjeu de l'épisode est alors que l'armée renonce à ce renoncement. Thersite, son

25 Reinhardt (note 2), p. 107.

26 Ibid., p. 113.

27 Ibid., p. 112.

ridicule et son échec seront l'instrument de ce retour à la norme héroïque. L'épopée pourra reprendre, mais seulement après ce passage par une sorte d'abîme où elle a été, provisoirement, niée :

L'épisode de Thersite est un épilogue. Mais il est aussi plus que cela, il est nécessaire à la restauration de l'équilibre héroïque, qui a été perdu. Les Achéens sont par leur fuite en masse tombés si bas au dessous de leur niveau, comme s'ils ne devaient plus se relever. Ce n'est pas autrement que Pâris doit être relevé après toute la colère et le mépris qu'il a endurés de la part de son épouse et de son frère (VI, 521). Thersite, le singe d'Achille,²⁸ est en tout le contraire d'un héros, il accumule toutes les indignités pensables. Aucun soupçon de la moindre ambiguïté ne vient marquer son entrée. La seule réponse légitime à son discours est la correction.²⁹

Le personnage grotesque n'est ainsi, dans cette lecture, pas réifié : ce n'est pas le leader d'une mutinerie populaire (il n'a aucun soutien), ni d'abord, comme cela sera proposé et avec de bons arguments plus tard par la critique, le représentant d'une autre forme poétique, la poésie de blâme d'Archiloque et d'Hipponax.³⁰ Il est fonctionnel dans le récit, comme inverse d'Achille, dont il reprend les griefs et qu'il défend face à Agamemnon. En l'absence d'Achille, le camp grec, grâce aux interventions des déesses et d'Ulysse, réussit à conjurer l'abandon de ses valeurs et normes fondamentales.

Quant à la tromperie que tente Agamemnon avec son discours poussant l'armée à la dispersion, tromperie qui répond, maladroitement, à celle que lui a envoyée Zeus avec le rêve, elle doit être comprise non comme un accident, mais en relation avec les autres scènes mensongères. Elle s'explique alors, dans son échec, par contraste avec la mise à l'épreuve des dieux par Zeus au début du chant IV.³¹ Zeus réussit là où Agamemnon échoue ; pour briser le traité de paix établi entre les deux armées au chant III, il parvient à faire passer les dieux du côté de la faute et du parjure, de manière que son plan puisse se réaliser. Par là, la distance entre le roi humain trop sûr de lui, de son infaillibilité, et qui pense pouvoir manipuler la masse et le stratège divin apparaît comme extrême. La portée politique et critique du poème se montre alors. Reinhardt revendique la possibilité de lire Homère en rapport avec l'expérience historique récente.³² Son Agamemnon prend les traits du dirigeant du Troisième Reich, avec ses décisions catastrophiques : « Le « mensonge » d'une personnalité historique est, au moment décisif, c'est-à-dire démonique, quelque chose qui transcende l'humanité. »³³ La lecture proposée par Philippe Rousseau est proche en ce qu'elle

28 L'expression est reprise de Wolfgang Schadewaldt, *Iliasstudien*, Leipzig 1938, p. 152, n. 2.

29 Reinhardt (note 2), p. 114.

30 Voir Gregory Nagy, *Le meilleur des Achéens*, trad. fr. par Jeannie Carlier et Nicole Loraux, Paris 1994, p. 259-265.

31 Cf. Reinhardt (note 2), p. 118.

32 Ibid., p. 107, après les phrases qui ouvrent le chapitre : « ... Le recours à cette alternance est l'un des moyens de sa « technique » épique. Mais quelle vérité dans ce moyen ! Cette génération a sur les philologues du XIX^e siècle l'avantage malheureux d'avoir fait l'expérience de deux guerres mondiales. »

33 Ibid., p. 111.

cherche aussi à reconstruire la fonctionnalité de l'épisode et de la figure déviante de Thersite dans le récit d'ensemble et à éviter toute forme de réification. Mais le but n'est pas de reconstruire un auteur, même si la démarche présuppose qu'il y en ait un. Il est de montrer la cohérence de l'accident qu'est en apparence la mise à l'épreuve avec l'intrigue de Zeus et, en plus, avec les types poétiques des différents acteurs :

Tout le sens de l'épisode est dans le mouvement qui conduit l'armée achéenne à se déployer en force autour et sous les ordres d'un roi dont le projet stratégique repose sur une illusion, pour une guerre où elle frôlera l'extermination [...] La Peira [« mise à l'épreuve »] a pour raison fondamentale de substituer à la présupposition d'un accord tacite des Achéens avec leur roi la mise en scène de leur adhésion explicite à la cause d'Agamemnon. Ce résultat n'est pas obtenu directement, mais par le détour d'une épreuve qui fait apparaître ce qui aurait pu retenir la *laos* [« les hommes en armes »] de se précipiter dans le désastre qui se prépare.³⁴

Dans cette scène de Conseil et d'Assemblée, la situation narrative qui commande les actions doit être reconstruite à partir d'une analyse fine des discours, qui met en perspective les contenus explicites, les présupposés implicites des prises de parole, les distorsions entre attentes et discours tenus, entre présentations narratives et propos. Si le poème ne parle pas, dans son récit, du délabrement de l'armée, du sens que prend à cet instant l'absence d'Achille, et ne développe donc pas l'intention réelle d'Agamemnon, il faut tirer cela de ce qui est dit par les acteurs et de la manière dont les discours jouent les uns par rapport aux autres. Le poème ne raconte pas des situations qui lui seraient comme extérieures, selon l'idée d'une narrativité objective, se référant à un objet indépendant du récit. Il les construit par le libre jeu des contrastes. Ainsi est notée « une contradiction performative entre le contenu de ses [d'Agamemnon] paroles et l'appareil dans lequel il les profère, appuyé sur un sceptre qui manifeste la faveur dont il jouit auprès de Zeus au moment même où il évoque les fourberies du dieu à son égard. »³⁵ L'entreprise risquée d'Agamemnon est dès lors plus raisonnable qu'il n'y paraît.³⁶ Imitant Achille, en prônant le départ, il le neutralise en affichant les signes du pouvoir et en rassemblant malgré tout, après un épisode de désarroi complet, les Achéens autour de lui. Et si Thersite dans sa harangue ne semble pas tenir compte de la situation, c'est qu'il répond au propos implicite d'Agamemnon, tel que le manifeste le sceptre royal, avec lequel il sera frappé. Il redouble la colère d'Achille, mais de manière inactuelle et inappropriée. Le groupe social peut se reformer. La figure grotesque représente bien comme l'a vu Gregory Nagy la tradition de la poésie de blâme, face à laquelle l'épopée, en faisant rire les Achéens à ses dépens, a « le der-

34 Rousseau (note 3), p. 627.

35 Ibid., p. 630.

36 On peut ajouter que la mise à l'épreuve de l'armée pour s'en assurer le contrôle est l'un des moyens stratégiques universellement connus pour atteindre la victoire. Le chef doit d'abord dominer son armée avant de dominer ses ennemis extérieurs : voir Sun Tzu, *Art de la guerre*, trad. par Jean Lévi, Paris 2010.

nier rire». Mais au-delà de cette lutte entre les traditions,³⁷ la construction soigneuse par le texte d'un personnage à la fois comique et capable de parler comme Achille, avec les distorsions langagières et métriques qu'impose la transposition de la forme iambique dans l'épopée,³⁸ a un sens précis dans l'histoire. Figure éphémère dont Homère se garde bien de donner le pedigree et qui ne dit pas ce que son portrait grotesque ferait attendre, Thersite dit le vrai sur ce que signifie l'entreprise du roi, qui est illusoire puisque Achille, désormais représenté par un bouffon, est hors jeu. L'armée se rassemble finalement contre lui, pour sa perte. La scène a une fonction centrale dans l'ensemble du poème, dont l'orientation est dans l'épisode signalée par les glissements d'un discours à l'autre. Thersite appartient bien à un domaine de la culture, qui est ainsi cité, mais il n'est pas seulement le représentant d'un paradigme poétique : par ses incohérences et ses outrances, il fait le récit.

4. Questions

La moisson de la lecture, qui couvre tout le poème, est gigantesque. En résultats de la lecture et en dépassement des conceptions habituelles de l'oralité poétique, qui est enfin arrachée aux *a priori* d'origine romantique qui en font une forme poétique nécessairement consensuelle et non pas problématisante, c'est-à-dire productrice de son matériau formel et narratif du fait de cette problématisation.

Dans l'esprit lillois d'un « séminaire permanent », j'introduirai ici quelques questions.

– Ce qui frappe est l'attention mise à repérer dans l'« Iliade » les procédés métonymiques qui font que le tout de l'histoire de Troie se trouve condensé et déplacé dans le segment narratif, très bref quant à sa matière événementielle, qu'est la « Colère d'Achille ». On peut employer l'oxymore d'allégorie tautégorique : un récit se développe non en raison d'un principe extérieur qu'il illustrerait, mais à partir d'autres, qu'il recompose. Cela doit-il dès lors déboucher sur l'idée qu'un mythe général, celui de la fin de l'Âge des héros, donne son horizon au récit, qui, encore une fois, vaut dans la lecture de Philippe Rousseau non comme illustration de ce mythe, mais, au contraire, par la manière complexe dont la Colère elle-même, telle qu'elle est racontée dans ses détails déroutants, prend, par ce mythe, une signification générale ? Mais le segment limité ne se suffit-il pas à lui-même, s'il a la force de concentrer en lui la totalité des mythes de l'Âge des héros, et, au-delà, les mythes théo- ou anthropogoniques, qu'Homère s'abstient soigneusement de raconter ? Zeus devient avec l'avancée de l'histoire de plus en plus « Cronide », semblable à son père tyrannique, de même qu'Achille, en courant précipitamment contre Troie et en massacrant une foule de

37 Sans doute la perspective du texte est-elle différente : l'épopée homérique reconnaît et absorbe l'autre tradition, puisque c'est le rire qui fait taire la caricature d'Achille. La parodie est aussi une reconnaissance. Aristote disait bien dans la « Poétique » (ch. 4, 1148 b) qu'Homère était, avec son « Margitès » (« l'avid, le glouton », un nom de la même formation que « Thersitès », « l'effronté », mais aussi « le hardi »), à l'origine des deux formes de poésie.

38 Voir Richard P. Martin, *The Language of the Heroes*, Ithaca, Londres 1989, p. 112.

Troyen déclenche un cataclysme, dans la colère du Scamandre, qui rappelle le Déluge, raconté ailleurs dans la tradition grecque archaïque. Les grands mythes théogoniques et eschatologiques sont absents du récit, mais ils restent présents, indirectement, en ce que c'est en référence à eux que doit se mesurer la puissance ravageuse de l'événement singulier qu'est la Colère d'Achille. Ils ne servent pas à interpréter, à contextualiser dans un cadre plus vaste l'événement singulier, mais au contraire à faire de cet épisode restreint l'équivalent, en puissance sémantique, d'un mythe portant sur le tout. Homère, ou la tradition que recouvre le nom, ne fait pas de théologie³⁹ ou de mythologie, contrairement à Hésiode, mais utilise ces instruments qui relèvent d'autres formes poétiques pour construire son événement.

– Le sens de cet événement est bien dans le paradoxe que souligne Philippe Rousseau : un désordre maximal est provoqué par le dieu censé établir l'ordre, dont la décision surplombe le tout, mais sans qu'elle soit développée ; elle fait énigme, mais impose sa présence, qui est dévastatrice même d'un point de vue divin. Les cultes s'effondrent (Héra, au chant IV, est prête à sacrifier les villes où elle est le plus honorée ; les dieux provoquent un parjure, ou condamnent le héros le plus pieux, etc.), les cadavres achéens sont laissés sans sépulture, selon le proème.⁴⁰ Cela veut dire que le thème, la Colère, est intrinsèquement réflexif, comme paradoxe, et non pas d'abord narratif. Il vaut par la question difficile qu'il pose. L'existence d'un tel thème traditionnel oblige à dépasser les modèles philologiques connus. Ces modèles ou bien posent face à la tradition un auteur singulier qui pourrait s'en emparer de manière à lui donner un sens, comme si la tradition était un simple matériau, ou bien, au nom de la force de la tradition, font de celle-ci l'auteur, sans donc que le thème traditionnel ne laisse de place pour des individualités poétiques autonomes, et surtout sans qu'une réflexion, qu'une problématisation puisse se mettre à l'œuvre : on voit ainsi les sciences du texte rejoindre les présupposés de la théorie de Hans Georg Gadamer (pourtant adversaire des sciences), pour qui la tradition est l'auteur. L'interprétation « grammaticale », selon laquelle l'auteur est « l'organe de la langue », prime ainsi unilatéralement, dogmatiquement, sur l'autre interprétation théorisée par Friedrich D. E. Schleiermacher, l'interprétation « technique » (c'est-à-dire renvoyant à la technique poétique de l'auteur) selon laquelle la langue, à l'inverse, est « l'organe de l'auteur ». Schleiermacher nous avait rappelé que l'interprétation vraiment scientifique doit combiner, dans un travail ouvert, les deux modes d'interprétation ; aucun ne suffit par lui-même.

Ces modèles philologiques traditionnels, privilégiant ou la tradition ou l'auteur, sont tous deux également inadéquats si la réflexion est déjà dans le thème, si c'est la tension interne au thème traditionnel qui ouvre la possibilité d'explorations expérimentales d'un lien possible entre les deux pôles contraires que sont la violence de la Colère et l'ordre divin qui la sanctionne. Si telle est la structure sémantique de base, et si elle est liée au thème traditionnel, peut-être n'avons-nous pas besoin d'une figure

39 Il s'agit plutôt de « théopraxie » : les dieux sont ce qu'ils font.

40 Mais cela n'est jamais raconté dans le poème. Il s'agit d'une présentation iconique, et non narrative, de l'anomie provoquée par la Colère.

comme celle de l'auteur unique pour expliquer l'unité du poème. Celle-ci résulte du caractère problématique du thème, qui oriente le sens et qui peut se transmettre collectivement au sein d'une école. La variance, que suit la lecture de Philippe Rousseau, dans la superposition des scènes, leurs écarts, leur références à d'autres textes, n'est pas due au mode de transmission de l'épopée, mais est interne au mode de composition; elle est un «style». Le poème est en soi à la fois pluriel et un, parce qu'il soumet un matériau poétique et culturel divers et hérité à un même questionnement. Cela pourrait donner place à un modèle ouvert, diachronique de composition-transmission, de réinterprétation constante, diverse selon les lieux et les moments, sans auteur unique; c'est le même poème qui prolifère et change, car le thème reste strictement le même.

– Homère, contrairement à Hésiode, ne «déduit» pas le sens des événements qu'il raconte en employant un schéma causal, celui de la généalogie, qui illustrerait la volonté de faire remonter le divers à des principes en nombre limité. L'événement prend chez lui son sens de manière strictement immanente, par la manière dont il est raconté, grâce à d'autres qu'il transpose, et dans la succession temporelle du texte. L'intérêt, à l'écoute ou à la lecture, porte alors sur les réalités concrètes, sociales, psychologiques, divines, etc. qui sont mises en forme et transformées du fait de cette mise en récit particulière.

Un prolongement pourrait être de reconstruire le sens des éléments culturels, religieux et politiques ainsi mis en place, et de s'intéresser aux modèles qu'Homère utilise ou produit pour construire ses objets. Les «cités» que sont le camp achéen, Troie et l'Olympe obéissent à des règles, à des valeurs différentes, et Troie renvoie sans aucun doute à un univers civilisationnel différent. Si, avec la Colère d'Achille, l'«Iliade» est un poème «éthique», comme le disaient les Anciens, qui déploie les conséquences politiques et sociales du dérèglement individuel initial par lequel l'ensemble des mondes sociaux humains et divins sont mis en crise,⁴¹ on devrait pouvoir reconstruire la sociologie différenciée qui est inhérente à l'«Iliade» et avancer ainsi sur la portée historique d'une telle composition, qui serait désormais située.

(Prof. Pierre Judet de La Combe, Centre Georg Simmel, EHESS, 96 boulevard Raspail, 75006 Paris, France; E-Mail: delacomb@ehess.fr)

41 Voir Pierre Judet de La Combe, *La crise selon l'Iliade*, dans: *Métis* 11, 2013, p. 327-356.

Wolfgang Asholt Wesen und Funktion der französischen Kultur und Literatur für Ernst Robert Curtius (1919-1925)¹

1. Die Entdeckung der Gegenwartsliteratur

Bekanntlich spielen die romanischen Gegenwartsliteraturen in den ersten 100 Jahren für die Romanistik keine besondere Rolle, auch nicht in dem privilegierten Bereich von Lehre und Forschung, den Frankreich seit jeher bildet. Erst kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs beginnt sich dies allmählich zu ändern, wofür Namen wie Wilhelm Friedmann, Walter Küchler oder Heinrich Schneegans stehen, eben jener Schneegans, der 1913 in Bonn Curtius' Habilitation in Romanischer Philologie betreut. Angesichts des Habilitationsthemas ist dies kein Zufall, denn nach einer mediävistisch-editorischen Dissertation (zum «Quatre Livre des Reis») bei Gustav Gröber in Straßburg hat Curtius bei diesem, der Ende 1911 stirbt, die Arbeit an seiner Habilitationsschrift begonnen, die er mit Ferdinand Brunetière einem der wichtigsten Gegenwartskritiker und Literaturwissenschaftler widmet, der sich intensiv mit der Literatur seiner Zeit auseinandersetzte.² Eine solche Thematik für die wichtigste Qualifikationsschrift stellt zu einer Zeit, als die Romanische Philologie zaghaft beginnt, sich literatur- und sprachwissenschaftlich auszudifferenzieren, ein erhebliches Risiko dar, und Schneegans ist vermutlich der einzige romanistische Ordinarius, bei dem so etwas möglich ist. Die Aktualität der schriftlichen Arbeit wird durch das sprachwissenschaftliche Thema der Probevorlesung kompensiert, doch mit der Wahl des Themas für die Antrittsvorlesung, «Sainte Beuve's kritische Methode», stellt die Fakultät, wohl unter Schneegans' Einfluss, ihre Öffnung zur Moderne unter Beweis, auch wenn sie nicht den unmittelbar aktuellen, einem in der «Nouvelle Revue Française» (NRF) erschienenen Aufsatz von Jules Romains gewidmeten Vorschlag («Die Selbstanalyse in der französischen Literatur») wählt. Wenn Curtius im Sommersemester 1914 eine Vorlesung für Hörer aller Fakultäten zum Thema der «Geistigen Strömungen in der zeitgenössischen französischen Literatur» anbietet, so werden damit nicht nur die fünf Jahre später erscheinenden «Wegbereiter des neuen Frankreich» vorbereitet, der junge Privatdozent hat sich mit diesem Profil zugleich eindeutig als der für französische Gegenwartskultur und -literatur offenste Romanist etabliert.³

- 1 Dieser Beitrag ging aus einem Vortrag hervor, der am 18. September 2014 auf der von der Robert Bosch Stiftung geförderten Tagung «Curtius und Picht. Zwei Familien, vier Generationen» im Deutschen Literaturarchiv Marbach gehalten wurde. Er erscheint auch in der Festschrift Franz Lebsanft (2015).
- 2 Ursprünglich hatte Curtius beabsichtigt, schon seine Dissertation Brunetière zu widmen, doch Gröber hatte auf einem «klassischen» Thema bestanden.
- 3 Heinrich Lausberg, Ernst Robert Curtius (1886-1956), hg. von Arnold Arens, Stuttgart 1993. Die privilegierte Beschäftigung mit Frankreich und der französischen Literatur hat sowohl mit der Dominanz des Französischen in der Romanistik wie mit der elsässischen Herkunft Curtius' zu tun (siehe Ernst Robert Curtius, *Französischer Geist im 20. Jahrhundert*, Tübingen und Basel 1952, S. 513-527).