

Paul Mazon : introduction à l'*Illiade*
d'Homère, Le Livre de Poche, 1966.

INTRODUCTION

Il est peu d'œuvres plus attachantes que l'*Illiade*, il en est peu de plus déconcertantes. Ses origines remontent à un temps que l'histoire connaît mal et qu'elle ne découvre encore aujourd'hui que par fragments dans les gravats des fouilles archéologiques, ce qui l'expose aux erreurs de perspective les plus graves. Ses lecteurs n'y reconnaissent pas, d'ailleurs, le décor d'une civilisation déterminée, mais plutôt un cadre légendaire où se trouvent mélangées des époques fort différentes. L'*Illiade* cependant a une patrie. Elle est née en Asie, sur le sol ionien. Elle a été composée pour un public ionien, en dialecte ionien, et récitée pendant plusieurs siècles devant des auditoires ioniens. Mais elle s'est aussi développée et modifiée sans cesse, et nous ignorons à peu près tout des formes diverses qu'elle a pu successivement revêtir. Ce n'est que peu de temps avant le moment où le poème a passé en Grèce que cette forme s'est trouvée fixée en vingt-quatre Chants, de longueur inégale, dont le texte, dès lors, n'a plus subi de nouveaux changements. Athènes l'a introduit en effet dans le cadre officiel de ses fêtes et le programme de ses écoles. Il est devenu ainsi pour longtemps un poème national, où tous les Grecs, après les Athéniens, se sont plu à reconnaître les caractères les plus frappants de leur race, et où même les modernes, héritiers de la culture grecque, retrouvent encore chaque jour les traits les plus durables et les plus authentiques de l'humanité civilisée.

Que prétend nous conter l'*Illiade*? Ne nous laissons pas abuser

par son titre; ce n'est pas la guerre de Troie. L'histoire de la prise d'Illion enveloppe le sujet du poème; elle lui sert de fond : elle ne fait pas le propos de l'auteur. Ce propos, il l'a clairement exposé au début de ce qui est aujourd'hui le 1^{er} Chant de l'*Illiade* : c'est l'histoire d'une colère humaine, des conséquences qu'elle a entraînées, de l'apaisement dans lequel elle s'est éteinte. Achille, outragé par Agamemnon, s'est retiré du combat. La victoire passe aussitôt aux Troyens : ils envahissent le camp des Grecs. Patrocle supplie alors son ami Achille de le laisser se battre à sa place en lui prêtant ses armes. Mais Patrocle, après un bref succès, tombe victime d'Apollon sous le bras d'Hector : la colère d'Achille n'a eu pour résultat que la mort de celui qu'il aimait entre tous. Il ne reste au héros qu'à venger Patrocle. Il reparait donc au milieu des combattants et, avec l'aide d'Athéné, il abat Hector. Après quoi il traîne son corps outrageusement autour des murs de Troie, jusqu'au jour où ému de pitié à la vue de Priam, qui a osé venir l'implorer lui-même, il lui rend le cadavre de son enfant, et lui accorde une trêve permettant de l'ensevelir. Il n'est pas douteux qu'il y ait là une conception de génie. Colère, amitié, soif de vengeance sont sans doute thèmes courants dans l'épopée; mais la combinaison de ces passions successives dans l'âme du même personnage, ainsi que les interventions divines qui en favorisent le développement, tout cela trahit un plan réfléchi, qui ne peut être dû qu'à un grand poète. La tradition rhapsodique attribuait l'œuvre à un aède de Chios qui avait porté le nom d'Homère, et dont nous ignorons tout, même le siècle où il avait vécu.

Nous ne savons donc à quelle date remonte l'idée qui a donné naissance à l'*Illiade*. Elle peut être aussi bien d'un poète primitif, au génie un peu fruste, que d'un artiste consommé, ou bien même d'un tardif arrangeur combinant des données empruntées. Mais la notion de « génie » exclut cette dernière hypothèse, et la première se heurte à son tour à l'examen du *Prélude* où le poète proclame son dessein. Ce poète, en effet, n'a rien d'un primitif : l'art est chez lui égal à l'inspiration, la composition au style; et il en est presque toujours de même pour ceux des autres Chants qui se rattachent franchement au

thème posé dans le Chant I. En revanche, une large partie de l'*Iliade* comporte à la fois des contradictions manifestes, des répétitions singulières et des traces d'arrangement. L'ensemble fourmille d'incohérences mal dissimulées. La plus frappante n'est-elle pas qu'après avoir déclaré son propos, l'auteur l'oublie jusqu'au Chant XI laissant ainsi neuf Chants entiers en dehors de l'action annoncée et même en contradiction avec elle? Nous nous trouvons donc ici en présence d'une œuvre composite, qui s'est peu à peu gonflée d'éléments différents, qui est toujours restée dans le devenir et dont le développement indéfini n'a été arrêté que par un fait nouveau, qui marquait en réalité l'épuisement du genre épique : le transfert à Athènes d'un texte provisoirement stabilisé par les Homérides de Chios, mais dont les circonstances firent un texte définitivement fixé, le jour où, publié par les Athéniens du ^vⁱ^e siècle avant J.-C., il fut, grâce au prestige de cette cité, promis à une popularité durable et universelle dans le monde hellénique.

Ce sont là des faits qui s'expliquent sans peine lorsqu'on se rend bien compte que l'épopée homérique ne repose que sur la tradition orale. Elle n'est point destinée à des lecteurs, mais à des auditeurs. Elle use d'une diction formulaire qui facilite l'improvisation ou aide la mémoire. L'aède doit toujours être prêt à obéir aux goûts de son public, que celui-ci soit noble ou populaire, guerrier, marin ou marchand. Il a sa place dans les fêtes de la cité et dans les banquets des rois — si l'on prend ce mot de « rois » dans le sens large où l'emploient Homère et Hésiode. Son rôle consiste à réciter un court épisode, emprunté le plus souvent à une geste connue. Il peut aussi parfois en réciter plusieurs à la suite. Il n'est même pas impossible qu'à partir du jour où fut créée la fête confédérale des Panionies, un certain nombre de récitants se soient succédé pour faire entendre toute une série de poèmes portant sur des sujets analogues. Mais l'improvisation demeurait en principe la loi essentielle du genre : l'aède n'était pas encore remplacé par le rhapsode. Et d'autre part, la durée de la récitation restait limitée par la patience du public : l'audition d'un poème d'environ seize mille vers, comme notre *Iliade*, est unimaginable pour un auditoire, quel qu'il soit. Si ce poème

INTRODUCTION

a existé dans une île de l'Égée, comme Chios à la fin du VI^e siècle, ce n'a pu être que sous la forme d'un répertoire pour rhapsodes, d'une sorte de « somme » où ils pouvaient choisir tel ou tel épisode d'une geste déterminée. C'était sans doute aussi que ce répertoire commençait déjà à devenir un poème fait pour des lecteurs. Autant dire que les jours de l'épopée étaient désormais comptés.

Il était assez naturel qu'une compagnie d'aèdes comme celle des Homérides, dont l'existence est bien attestée à Chios, ait cherché à faire de l'œuvre qu'elle considérait comme celle de son ancêtre le noyau d'un répertoire de ce genre. Ils y joignirent des morceaux qui s'inspiraient du même thème. Les uns étaient peut-être des variantes dues à Homère lui-même. D'autres, plus récents, étaient des développements composés par ses successeurs. La propriété littéraire était une notion inconnue à cette époque, et la diction formulaire contribuait à atténuer les disparates. Les Homérides amalgamèrent le tout avec une ingéniosité assez désinvolte. Mais ils restèrent soigneusement fidèles aux règles du genre. Il s'agissait avant tout pour eux de fournir une matière aux récitants et, par conséquent, d'organiser cette matière en vue de récitations de courte durée. Par là même, ils furent conduits à veiller bien plus à la composition de chaque Chant qu'à celle de l'ensemble, qui resta toujours assez flottante. Chaque Chant de l'*Iliade* vise à former un tout complet : de là les répétitions comme les contradictions du poème entier. La forme dans laquelle celui-ci nous est parvenu est en réalité intermédiaire entre la forme orale et la forme écrite : ce n'est pas encore celle d'un poème composé pour la lecture, ce n'est déjà plus celle d'un répertoire pour récitations séparées. Le nombre total des Chants put varier longtemps. Quelques-uns sont d'une longueur extrême, plusieurs comportent des éléments fort différents et même des traces de « raccords ». Il semble bien toutefois que la plupart de nos divisions en Chants remontent assez loin, même si la façon traditionnelle de les désigner par les lettres de l'alphabet n'est sans doute, en fait, qu'une invention des grammairiens d'Alexandrie.

La prise de Troie ne fut pas assurément le seul thème qu'ex-

INTRODUCTION

ploitèrent les aèdes ioniens, mais ce fut probablement le premier; et ce fut autour de lui qu'ils rassemblèrent les autres, ceux notamment qui constituèrent plus tard le *Cycle*. Plus d'un épisode du Cycle dut être traité isolément par un contemporain, peut-être un prédécesseur, du poète qui conçut l'*Iliade*. Mais il fallait choisir, et le poème de la *Colère* fut le noyau ferme auquel on amalgama de préférence les légendes relatives à la guerre de Troie. D'autres thèmes, venus directement de la Grèce continentale, comme celui des expéditions argiennes contre Thèbes, ou celui de la geste pylienne, ne furent pas négligés : l'*Iliade* y fait de fréquentes et longues allusions. Mais pour les Ioniens la prise de Troie restait le souvenir dont ils étaient le plus fiers. Il évoquait pour eux les dernières conquêtes de l'empire achéen. Pour cette masse de réfugiés qui, peu à peu, sous la poussée d'émigrants venus du Nord de l'Europe, avaient depuis le x^e siècle cherché fortune dans les îles de l'Égée ou en Anatolie, et qui, après des années de lutte et de misère, avaient fini par devenir les maîtres de leurs nouvelles patries, la conquête de Troie marquait l'« âge des héros ». Elle témoignait encore pour leurs vertus guerrières, alors que celles-ci avaient pris déjà d'autres formes, comme celle des expéditions coloniales, c'est-à-dire de la conquête de marchés nouveaux. C'était toujours le même esprit d'initiative, le même goût de la vie inhérent à la race grecque, industrielle, hardie, jamais lasse, qu'exaltait l'épopée ionienne, quand elle célébrait un Achille. Les réfugiés fixés en Asie Mineure avaient bien mérité leurs succès, maintenant qu'ils se trouvaient établis dans un des plus beaux pays du monde et au confluent des civilisations orientale et européenne, où subsistaient encore côte à côte des souvenirs de l'empire crétois et de l'empire mycénien. La civilisation ionienne est une explosion de vie et de joie sensuelle. Elle ne se complait pas seulement aux exploits des héros, mais aussi aux récits « milésiens », à ces contes joyeux dont l'épisode de *Zeus berné*, au XV^e Chant de l'*Iliade*, ou celui des *Amours d'Arès et d'Aphrodite* au VIII^e Chant de l'*Odyssee* offrent de si piquants exemples. Elle ne se grise pas seulement d'héroïsme, mais aussi d'esprit, de malice et de grâce.

INTRODUCTION

Dans une société de ce genre, la religion ne joue pas un grand rôle. Des aventuriers qui ont réussi ne se préoccupent guère des dieux. Ils savent en revanche ce qu'est le rôle de la chance dans les affaires humaines, et pour eux la puissance divine, c'est avant tout cette force mystérieuse qu'on appelle le hasard, et à laquelle ils prêtent instinctivement des sentiments, sympathies ou antipathies personnelles qui expliquent seules, croient-ils, succès ou insuccès. Comme ils n'ignorent pas, d'autre part, que tout homme obéit à ses passions, et que celles-ci sont, tout autant que les circonstances, responsables de ses échecs ou de ses réussites, ils tendent également à les personnifier et à leur prêter la physionomie d'un dieu. Mais jamais ils ne se figurent la divinité comme incarnant des notions de justice, de devoir, de conscience ou de mérite. Le culte qu'ils lui rendent n'est qu'une précaution, une garantie douteuse contre la malchance. Et la mythologie dont s'inspirent leurs épopées n'est qu'une mythologie défraîchie, conçue à l'image de la société mycénienne, qui ne garde un peu de charme que dans la mesure où elle a perdu beaucoup de créance. Les dieux que nous présente *Illiade* sont des hommes, et des hommes qui ne connaissent aucun frein, puisqu'ils n'ont pas à compter, eux, avec le hasard. Ils sont bien plus impulsifs et moins maîtres d'eux que des hommes, et les scènes où ils sont peints donnent plus d'une fois l'impression de caricatures. La délicatesse est l'apanage des humains : les dieux sont le plus souvent grossiers, violents et bassement cruels. Dans ce poème de chevalerie, rien de moins chevaleresque qu'un dieu.

Il n'est donc guère de poème moins religieux que *Illiade*. Elle n'a pas comme la plupart des grandes épopées nationales le support d'une « foi ». Son idéal est purement humain. Elle célèbre le culte des héros et la religion de l'honneur. La vertu par excellence, pour elle, c'est la loyauté, loyauté des hommes à l'égard du chef, du chef à l'égard de ses hommes; loyauté des chefs entre eux; loyauté même à l'égard de l'ennemi : on peut échanger des serments avec lui, on peut lui témoigner estime et pitié. A plus forte raison doit-on la pitié à tout être humain, quel qu'il soit. La « douceur » est une vertu que *Illiade* ne manque pas d'attribuer aux meilleurs de ses héros, à Hector, à

INTRODUCTION

Achille lui-même. La poésie homérique est toute chargée d'humanité.

Ce n'est pas parce qu'elle est pour une large part une œuvre collective que l'*Illiade* ne doit pas être considérée comme une œuvre d'art : ni nos cathédrales, ni le Louvre, ni Versailles ne sont des œuvres médiocres pour être nées d'efforts successifs et divers. L'*Illiade* reste un chef-d'œuvre aussi bien par la noblesse et la délicatesse des sentiments, que par la justesse et la souplesse de l'expression. Elle réalise le miracle d'être un modèle tout ensemble de la poésie la plus conventionnelle et de l'inspiration la plus spontanée. Ses auteurs sont de talent inégal; mais exception faite pour ceux qui ne sont que de simples arrangeurs, ils ont la plupart du temps dans leur style une qualité précieuse entre toutes, le mouvement — l'aisance et la force à la fois. Nos méthodes, il est vrai, ne sont pas assez sûres pour que nous puissions dire avec une certitude absolue quelles parties du poème nous devons attribuer à Homère, c'est-à-dire au poète créateur qui en a imaginé un jour le sujet. Des Chants qui sont en dehors du plan primitif de l'œuvre comme le groupe des Chants III-VI ou comme le Chant IX, et qui comptent cependant parmi les plus précieux de la littérature universelle, ont de telles qualités littéraires, qu'on a vraiment peine à imaginer qu'ils ne sont pas dus au même génie, s'essayant dans des versions diverses du même sujet. Mais il n'est pas impossible non plus que plusieurs poètes d'égale valeur aient, simultanément, ou successivement, collaboré à une œuvre de ce genre, dont bien d'autres indices nous laissent déjà entrevoir les diversités d'origine. N'oublions pas qu'aucune période de la civilisation méditerranéenne n'a été plus féconde que celle-là. Après l'épopée, elle a créé tour à tour la poésie lyrique, la philosophie, l'histoire, la science. Gardons-nous donc de croire qu'un seul nom puisse résumer toutes les ressources poétiques d'une race qui a révélé ailleurs tant de facultés créatrices, et ouvert, en même temps, les voies à tant de formes du savoir ou de l'art. L'Attique et le siècle de Périclès donneront à la civilisation grecque sa plus exacte mesure, mais c'est l'Ionie qui en a la première découvert toutes les richesses, et c'est à l'épopée ionienne en particulier qu'il faut reconnaître le mérite d'avoir

INTRODUCTION

amené à la perfection le premier des genres littéraires qui ont fait la gloire du génie hellénique.

Il est seulement fâcheux que cette poésie-là soit incapable de passer dans une autre langue. Cela tient à ce qu'elle est essentiellement formulaire. L'aède est un improvisateur; même à l'époquē où il a cessé d'improviser, il a conservé le style traditionnel de l'improvisation orale : il n'assemble pas des mots, il assemble des formules, qui remplissent un cadre métrique déterminé. La merveille est qu'un style de ce genre puisse jamais donner une impression de vie et de fraîcheur. Il la donne cependant aussi bien et souvent mieux qu'un autre. Et, à la réflexion, le fait s'explique aisément. Les formules ne sont autre chose que des groupes de mots si fortement liés entre eux par l'usage qu'ils forment de véritables unités, et qu'au poète comme à son public, ils n'apparaissent que comme des mots un peu plus longs que d'autres — et j'ajoute pas plus usés que d'autres. On le sait, en effet, il n'est point en littérature de langue qui ne soit usée. Comment dès lors, à telle phrase toute en mots usés, affaiblis, pourra-t-on rendre force et vie? Par un accent de spontanéité qui rajeunira ces mots et leur donnera l'illusion qu'ils viennent d'être créés pour lui. Et dans un texte écrit, quand la voix de l'auteur s'est à jamais éteinte, où reste-t-il quelque écho de cet accent qui ranimait les mots pâlis? Dans le mouvement. C'est dans le mouvement qu'est le secret du style. Le miracle du style homérique ne lui est pas propre. C'est le miracle du style en général. Mais il se présente chez Homère sous sa forme la plus saisissante et la plus instructive : jamais on n'est arrivé à faire quelque chose de plus neuf avec des éléments plus vieux, jamais style n'a eu un mouvement plus vif et plus souple, parce que ce mouvement était la condition même de son existence : un style formulaire ne vit que s'il marche, ou, au moins, s'il frémit.

Mais que devient ce style quand on essaie de le faire passer dans une autre langue? Les « longs mots » dont il use se décomposent et s'éparpillent en éléments multiples et divers. Comment, en effet, rendre les formules homériques? Pour un traducteur français surtout, la difficulté est insurmontable. Notre langue est essentiellement analytique; elle répugne en particulier

INTRODUCTION

aux mots composés. Elle ne peut donc que disséquer ceux que lui offre le texte homérique; elle doit même parfois les remplacer par toute une proposition. Le traducteur est dès lors condamné d'avance à altérer le mouvement du texte original. Il ne met plus en marche des files d'expressions bien alignées, mais une masse trois fois plus nombreuse de mots qui se traînent en désordre : comment pourrait-il les faire avancer du même pas que son modèle? Et cependant, s'il n'arrive pas à rendre l'allure d'Homère, il le trahit entièrement, puisque Homère ne se reconnaît qu'à son allure : les formules qu'il emploie sont celles de tous les autres poètes épiques; ce qui le distingue, c'est la démarche de son style et le sentiment qu'il révèle. Tous les traducteurs d'Homère se trouvent placés devant la même alternative : renoncer au style formulaire pour conserver le mouvement — mais Homère sans formule n'est plus Homère — ou conserver le style formulaire et renoncer au mouvement — mais Homère sans mouvement n'est plus Homère; disons mieux, ce n'est plus rien.

Est-il possible de trouver un compromis entre ces deux solutions extrêmes? A première vue, on pourrait l'imaginer. On pourrait se dire par exemple : les formules homériques n'ont pas toujours été des formules, elles le sont devenues par l'emploi répété qu'en ont fait Homère et ses prédécesseurs. Ils ont créé un style formulaire : pourquoi les traducteurs d'Homère ne feraient-ils pas de même chacun dans sa propre langue? L'auditeur serait d'abord surpris; mais son oreille s'habituerait peu à peu au retour des mêmes mots, et au bout de quelques instants il recevrait de la nouvelle formule la même impression qu'un auditeur grec : un refrain qui vient d'être entendu trois ou quatre fois seulement paraît à peu près aussi familier à l'oreille que s'il avait été entendu cent fois. A une condition pourtant : c'est qu'il forme une unité rythmique. Ce qui groupe fortement les mots dans la formule homérique, ce n'est pas seulement l'emploi répété de celle-ci, c'est la place qu'elle occupe dans le vers. Quand l'auditeur d'Homère entendait le premier mot d'une formule au milieu d'un vers, il savait aussitôt comment celui-ci s'achèverait; son attention se relâchait; la formule marquait pour lui un repos, tout comme elle en était un pour

INTRODUCTION

le poète lui-même. Si la formule française est au contraire un groupe de mots sans rythme, elle devient une fatigue, et une fatigue bien vite intolérable. L'auditeur la reconnaît sans doute, mais par un effort de mémoire; il ne la *sent* pas, et elle brise le mouvement au lieu d'en marquer la cadence. La seule solution serait-elle donc de traduire en vers? Mais alors que d'inexactitudes imposées par les contraintes métriques! Ou en prose rythmée? Mais qu'il est périlleux de jouer d'un instrument si décevant et si mal connu? Et en fait, on ne l'a guère tenté; il n'y a eu jusqu'ici en France que des traducteurs d'Homère en prose ou en vers. Mais ce qui est singulier, c'est que — au rebours de ce qui se produit pour les autres écrivains — les traductions en vers sont les plus exactes, en même temps que les plus banales, et les traductions en prose, les plus libres en même temps que les plus originales. Pourquoi? Parce que les premières, suivant de plus près l'hexamètre grec, ont gardé quelque chose du style formulaire; les secondes, écartant délibérément toute formule, ont cherché à substituer au mouvement du texte celui qui convenait aux caractères propres du français — ou, plus exactement, du français de leur temps.

Je me garderai d'exposer en détail les procédés dont j'ai usé à mon tour pour essayer de venir à bout de ces difficultés : je voudrais au contraire que personne ne songeât à les remarquer. Ils auront manqué le but, non seulement s'ils choquent le lecteur, mais même s'ils retiennent son attention. Ils visaient surtout à rendre le mouvement du texte. Si ce mouvement dans la traduction paraît parfois un ronron un peu monotone, la faute n'en est pas toujours au traducteur, et l'original y est pour quelque chose. Mais si ce ronron devient irrégulier, s'il est ici trop traînant et là trop précipité, ici trop net et là trop appuyé, le traducteur est seul en cause. Et malheureusement, c'est le cas presque à chaque ligne. Pour conserver au récit une démarche plus libre, j'eusse voulu atténuer, plus encore que je ne l'ai fait, l'importance des épithètes homériques, d'autant que le sens de beaucoup d'entre elles nous est totalement inconnu. Mais l'obligation que je m'étais imposée de ne rien éliminer du texte et la nécessité où me mettait notre langue de rendre les mots composés par de lourdes périphrases ont à tel point sur-

INTRODUCTION

chargé ma traduction et ralenti son allure qu'elle ne garde plus rien de cette aisance vigoureuse qui fait le plus grand charme du style homérique. Je ne suis arrivé qu'à prouver une fois de plus qu'Homère est intraduisible.

Paul MAZON.