

Gwénaëlle HUBERT

UN SEUIL À PASSER :
PEUT-ON PARLER DE RITUEL(S) DU DÉBUT D'ŒUVRE
POUR LA POÉSIE LATINE ?

Pour affirmer l'importance du début dans les œuvres antiques, certains critiques en parlent comme d'un élément revêtu d'une certaine sacralité : D. Clay parle d'un culte du début d'œuvre chez les Anciens, qui amène les auteurs à y apporter beaucoup de soin¹ ; G.B. Conte évoque quant à lui la solennité du moment, qu'il voit comme une liturgie qui permet le passage du silence à la littérature, comme une cérémonie littéraire régulant l'inauguration du discours². On a donc bien l'impression que les débuts d'œuvres sont empreints d'une certaine ritualité, toutefois les formulations que je viens d'évoquer ne sont pas développées par leurs auteurs. Je vais chercher à comprendre ce qui peut justifier l'emploi d'un tel langage.

Il est vrai qu'il est tentant de penser au rituel, et en particulier aux rites de passage, si l'on prête attention au vocabulaire des théoriciens : Genette utilise la métaphore du seuil à franchir pour parler du paratexte³, et on la trouve déjà dans les traités de rhétorique de Cicéron à propos de l'exorde⁴. Cependant, la pratique des poètes latins n'invite pas a priori à suivre la piste précise des rites de passage. Mon corpus comprend dix-sept débuts d'œuvres poétiques latines datant de la fin de la République à la fin de la période julio-claudienne, et appartenant à différents genres : épique, didactique, lyrique, mais aussi des genres dits mineurs (élégie, satire, fable...) ⁵. Or, dans ces textes, la métaphore architecturale du seuil n'est pas réemployée⁶, bien que ces débuts comportent en général une dimension réflexive. En outre, l'analyse fondatrice d'A. Van Gennep sur les rites de passage⁷ – qui accompagnent un changement de statut, d'état, de lieu, de temps suivant trois étapes (séparation, marge, intégration) – semble difficilement applicable ici. On pourrait éventuellement considérer que le seuil de l'œuvre correspond pour le lecteur au temps intermédiaire qui le prépare à l'entrée dans le monde littéraire qui lui est proposé, mais j'aborde pour ma part le passage du hors-texte au texte du point de vue de l'auteur,

1 D. Clay, « Plato's first Words », *Beginnings in classical Literature*, éd. F.M. Dunn et T. Cole, Cambridge, Cambridge UP, 1992, p. 113-114.

2 G.B. Conte, « Proems in the Middle », *ibid.*, p. 147.

3 G. Genette, *Seuils*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1987.

4 Cicéron utilise les termes *uestibulum* et *aditus* pour parler de l'exorde en *Orator*, 50 et *de Oratore*, 2, 320.

5 La liste figure dans le tableau fourni en annexe.

6 Le motif de la porte apparaît cependant trois fois dans l'élégie liminaire de Tibulle : lieu où le poète accroche son offrande à Cérès, lieu où la famille de Messalla expose ses trophées, lieu où le poète adresse ses suppliques à la *puella*.

7 A. Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, É. Nourry, 1909.

et dans ce cas le modèle ne paraît pas s'imposer. J'ai donc préféré m'interroger sur les caractéristiques et les fonctions du rituel de façon plus générale afin de voir si elles sont partagées, et dans quelle mesure, par les commencements d'œuvres poétiques latines.

ACTE DE COMMENCER ET CARACTÉRISTIQUES DU RITUEL

Les tentatives de définition du rituel semblent s'accorder sur quelques caractéristiques essentielles : le rituel correspond à une pratique réglée, il a une valeur symbolique, et entretient des rapports avec le sacré. Or, sur ces points, le rapprochement avec l'acte de commencer une œuvre poétique ne semble pas dénué de légitimité : je vais le montrer pour le caractère codifié puis le caractère sacré ; la valeur symbolique ne fera pas l'objet d'un développement propre mais apparaîtra en plusieurs endroits.

Le caractère codifié et répétitif

La récurrence de certains motifs dans les débuts d'œuvres poétiques latines est ce qui évoque en premier lieu le rituel, dans le sens où celui-ci prescrit la reproduction de conduites spécifiques dans des circonstances identiques. De fait, lorsqu'il s'agit d'ouvrir l'œuvre, les poètes latins ont tendance à répéter des actions semblables : invoquer une divinité, dédicacer l'ouvrage, énoncer performativement le commencement⁸. Le tableau présenté en annexe indique dans quelles œuvres on retrouve ces procédés.

En ce qui concerne le premier de ces trois procédés, sur le corpus de dix-sept débuts d'œuvres étudiés, neuf contiennent une invocation, c'est-à-dire un appel du poète à une divinité pour la prier d'apporter son soutien à son entreprise. L'invocation peut varier en longueur : d'une brève formule dans le proème de l'*Énéide* (I, 8, *Musa, mihi causas memora* : « Muse, apprends-moi les causes »⁹), à un hymne d'une quarantaine de vers chez Lucrèce (I, 1-43), où, s'adressant à Vénus, le poète rappelle les prérogatives de la déesse avant de formuler ses demandes, qui concernent d'abord son travail d'écriture (v. 24-28) :

*te sociam studeo scribendis uersibus esse
quos ego de rerum natura pangere conor
[...]
quo magis aeternum da dictis, diua, leporem.*

C'est ton aide que je sollicite dans le poème que je m'efforce de composer sur la nature [...]. Veuille donc davantage, ô divine, donner à mes vers une éternelle beauté.

⁸ Dans le cadre de cette étude, je me limite à quelques récurrences, et laisse de côté celles du marqueur *primus* (ou *primum*), du motif du *primus ego*, des récits d'origines, de la *propositio*, de la définition du lectorat...

⁹ Les textes et traductions sont cités d'après les éditions de la C.U.F., sauf dans le cas de Manilius : les textes sont cités d'après l'édition de G.P. Goold, Harvard UP, 1977, et les traductions sont les miennes.

Le destinataire de l'invocation est variable : elle peut être adressée à une divinité associée à l'activité poétique (une Muse dans l'*Énéide* ou chez Catulle¹⁰) ; à des divinités ayant un lien avec le sujet traité dans le poème (diverses divinités associées aux moissons, aux vignes, au bétail dans les *Géorgiques*¹¹) ; mais aussi, sous le régime impérial, au Prince, en tant que puissance supérieure et future divinité. Ainsi, dans le proème des *Géorgiques*, à la suite des autres divinités liées au sujet de l'œuvre, que je viens de mentionner, Virgile invoque Auguste (v. 24-42).

Dans certains cas, la possibilité d'attribuer au Prince ce rôle de destinataire de l'invocation entraîne des chevauchements avec la dédicace¹². Par exemple, Germanicus dédie sa traduction des *Phénomènes* d'Aratos à Auguste¹³ (v. 2-4) :

[...] ; *at nobis, genitor, tu maximus auctor ;
te ueneror, tibi sacra fero doctique laboris
primitias.*

Pour ma part, j'ai en toi, ô mon père, le plus puissant garant ; c'est toi que je révère, à toi que je présente comme une offrande les prémices de mon œuvre savante.

La formulation traduit à la fois le geste de don et d'hommage qu'est la dédicace, et la divinisation du destinataire. En conclusion du proème, le poète peut donc exprimer à celui-ci une demande comparable aux invocations à une divinité (v. 16) :

pax tua tuque adsis nato numenque secundes

Puisses-tu apporter l'assistance de ta paix et de ta personne à ton fils, et le favoriser de ta puissance divine.

Dans ce vers, le terme *numen* confère au Prince un attribut divin, et le verbe *adesse* est traditionnel dans les prières : on le retrouve dans d'autres invocations à des divinités¹⁴.

Enfin, un cas particulier à signaler est celui de la première pièce des *Amours* d'Ovide, car le poète s'y livre à une sorte d'anti-invocation de Cupidon. Le poète commence par un petit récit de la façon dont Cupidon est intervenu dans son activité : il l'a interrompu dans l'écriture d'une épopée et lui a imposé l'élégie (v. 1-4) :

10 Virg., *Aen.*, I, 8 ; Catulle, *c.* 1, 9-10.

11 Virg., *Géorg.*, I, 5-23.

12 Les cas pour lesquels il est délicat de distinguer nettement entre dédicace et invocation sont signalés par un « ? » dans le tableau en annexe. Pour la première ode d'Horace, l'hésitation provient de ce que la deuxième personne à qui s'adresse la demande finale (v. 35) peut être, dans un effet de clôture, Mécène, dédicataire auquel s'adressent directement les deux premiers vers du poème, mais aussi une Muse (deux d'entre elles ont été nommées dans les vers qui précèdent), ou encore le lecteur.

13 Ou à Tibère, voir la discussion dans l'introduction d'A. Le Bœuffle, *Germanicus. Les phénomènes d'Aratos*, Paris, Les Belles Lettres [CUF], 1975, p. xi-xv.

14 Cf. par exemple Virgile, *Géorg.*, I, 18 ; Ovide, *A. A.*, I, 30 ; Tibulle, I, 1, 37.

*Arma graui numero uiolentaque bella parabam
Edere, materia conueniente modis.
Par erat inferior uersus ; risisse Cupido
Dicitur atque unum surripuisse pedem.*

J'allais chanter, sur un rythme majestueux, les armes, la fureur des combats ; au sujet convenait le mètre : le second vers du poème était égal au premier. On dit que Cupidon se mit à rire et qu'il y retrancha furtivement un pied.

Le poète se met ensuite en scène faisant des reproches à Cupidon. Son discours suit alors les grandes étapes d'un hymne (évocation des prérogatives du dieu pour se le concilier, puis demande) mais sans s'y conformer pleinement, puisque les prétentions de Cupidon sont contestées et questionnées (v. 5-6) :

*Quis tibi, saeue puer, dedit hoc in carmina iuris ?
Pieridum uates, non tua turba sumus.*

Cruel enfant, qui t'a donné ce droit sur la poésie ? Chantres inspirés des Piérides nous ne sommes pas de ta bande.

Et la conclusion fait le simple constat d'un manque (v. 19, *nec mihi materia est numeris leuioribus apta* : « et je n'ai pas le sujet approprié à un rythme plus léger »), sans formuler directement la demande de le combler (ce que s'empresse pourtant de faire Cupidon). Il est donc important ici de noter que, s'il détourne le procédé, l'auteur témoigne néanmoins d'une conscience du code avec lequel il décide de jouer : la présence d'une invocation en début d'œuvre.

En ce qui concerne le deuxième élément récurrent dans les débuts, on constate que sept des dix-sept débuts étudiés contiennent une dédicace, c'est-à-dire une formule consistant à offrir l'œuvre en hommage à quelqu'un, à la placer sous son patronage. Les formules suivantes, par exemple, traduisent le don ou l'hommage : *mea dona tibi* (Lucrèce, I, 52) ; *excipe [...] hoc opus et honorem* (Ovide, *Fastes*, I, 3-4 et 5) ; *quoi dono [...] libellum ?* (Catulle, c. 1, 1) ; on trouve chez Horace une formule d'hommage rappelant le patronage : *Maecenas [...] o et praesidium et dulce decus meum* (Horace, *Odes*, I, 1, 1-2) ; etc.

L'auteur mentionne parfois les conseils et les faveurs que le dédicataire a déjà prodigués, et en remerciement de quoi l'œuvre lui est offerte. C'est le cas de Catulle avec Cornelius Nepos (c. 1, 3-4) : *namque tu solebas / meas esse aliquid putare nugas* (« car tu attachais quelque prix à ces bagatelles »).

Le dédicataire peut être le Prince lui-même, mais il est plus souvent dans notre corpus le protecteur du poète (Mécène pour les *Géorgiques* de Virgile ou les *Odes* d'Horace) ou un ami (Cornelius Nepos pour Catulle) : les deux relations de patronage et d'amitié impliquent à Rome des devoirs réciproques.

Enfin, en ce qui concerne le troisième procédé récurrent, neuf des dix-sept débuts étudiés contiennent ce que C. Calame appelle un énoncé de l'énonciation¹⁵ : le poète dit

15 C. Calame, *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris, Belin, 2000.

qu'il dit. L'énoncé a une valeur performative : l'acte de chanter ou de commencer est accompli quand il est dénommé.

C'est avec ces énoncés que l'on pourrait rencontrer la codification la plus stricte, imposant presque une formule rituelle précise. En effet, ils trouvent leur modèle dans les ouvertures hymniques, décrites notamment par W.H. Race¹⁶. Celui-ci relève des variations autour de deux formules : « je commence à chanter » ou « Muse, dis-moi » ; la seconde formule est mêlée à l'invocation ; les deux formules sont associées à l'annonce du sujet du chant (*propositio*) : celui-ci est présenté à un cas oblique dès le premier vers (par exemple, dans l'*Énéide*, *arma uirumque*) avant d'être développé, souvent dans une relative (*Troiae qui primus [...]*, v. 1-7, pour l'*Énéide*). Toutefois, si la parenté avec ces modèles se reconnaît chez les poètes latins, ils ne s'imposent pas comme une formule stricte : on note des variations par exemple dans la place de l'énoncé de l'énonciation (Lucrèce, Germanicus ou Ovide dans l'*Art d'aimer* ne commencent pas par là) ou la forme de la *propositio* (par exemple Ovide dans les *Fastes* procède par énumération, brève (v. 1-2), plutôt que par un mot-clé à un cas oblique développé dans une subordonnée).

On remarque que, entre les deux formules canoniques de l'énoncé de l'énonciation, qui permettent au poète de mettre l'accent sur le chant ou bien sur le début, c'est souvent la formule soulignant l'acte de commencer que choisissent les auteurs de notre corpus : *hinc canere incipiam* (Virgile, *Géorg.*, I, 5) ; *carmine [...] aggredior* (Manilius, I, 1-4) ; *disserere incipiam* (Lucrèce, I, 55). On peut aussi rapprocher de ces formules celles qui présentent le procès en cours ou sur le point de commencer : *uersibus [...] quos [...] pangere conor* (Lucrèce, I, 24-25) ; *conor praedicere* (Germanicus, v. 15) ; *canam* (Ovide, *Fastes*, I, 2).

Ici, signalons à nouveau le cas particulier et intéressant de l'épigramme liminaire des *Amours* d'Ovide. Le poète montre qu'il est conscient du code en commençant bien par évoquer la formule traditionnelle de l'énoncé de l'énonciation, et en l'occurrence sa version virgilienne (v. 1-2) : *Arma [...] parabam / edere* (« J'allais chanter [...] les armes ... »). Mais Ovide insère cette formule dans un récit parodique au passé, où elle perd sa valeur performative.

On constate donc dans les débuts d'œuvres poétiques latines la reprise de formules ou gestes inauguraux. Il y a bien alors un élément rituel, mais un seul ne suffit pas à un rapprochement pertinent entre rituel et acte de commencer, sauf à élargir le sens du mot rituel à toutes les conventions et pratiques répétitives, même vidées de sens. Il convient donc de s'intéresser maintenant au second élément de définition du rituel.

Le caractère sacré

Ce qui amène à respecter les règles rituelles n'est pas seulement l'habitude, mais leur rapport au sacré, qui entraîne respect et révérence. Le sacré est en général associé au domaine religieux, la divinité étant par excellence d'un ordre séparé et objet de dévotion. Mais certains anthropologues et sociologues estiment que l'on peut trouver de

¹⁶ W. H. Race, « How Greek Poems begin », *Beginnings*, p. 19-22.

la ritualité dans un cadre profane lorsque les actes sont dotés d'une signification symbolique forte, font référence à des valeurs en lesquelles croient les participants¹⁷. Dans les débuts d'œuvre, on peut trouver (au moins) trois formes de rapport au sacré : l'une dans la relation verticale avec une divinité, une deuxième dans la relation horizontale avec un lecteur humain privilégié, le dédicataire, et une troisième dans la relation de l'auteur avec la parole elle-même.

Commençons par le sacré d'ordre religieux. Les poèmes qui comportent une invocation appellent une présence divine au seuil de l'œuvre. Le poète souligne parfois en outre son rôle de fidèle pratiquant et représente son œuvre comme offrande, complétant ainsi une mise en scène liturgique. C'est le cas de Germanicus par exemple, qui emploie le verbe *ueneror* (v. 3 : « je révère ») et formule le don de son ouvrage au Prince comme une offrande cultuelle (v. 3-4) :

*tibi sacra fero doctique laboris
primitias*

<c'est> à toi que je présente comme une offrande les prémices de mon œuvre savante

Cet exemple rappelle aussi que la dédicace peut être un geste à dimension sacrée dans la mesure où elle correspond à une pratique religieuse, la consécration des temples.

De tels gestes récurrents dans les débuts d'œuvres poétiques semblent avoir le rapport au sacré le plus évident. Pourtant, ne peut-on pas douter du sens religieux de ces invocations pour des poètes latins ? Le cas de Lucrèce, poète épicurien qui enseigne qu'il ne faut pas se soucier des dieux mais ouvre son œuvre par un hymne à une divinité, a déjà suscité les interrogations. On remarque d'ailleurs qu'il ne formule pas son invocation en termes connotés religieusement : au lieu de *te precor*, par exemple, on trouve : *te sociam studeo [...] esse* (v. 24 : « je désire que tu sois mon alliée »). En outre, l'invocation rappelle une situation de performance, peut-être dans le cadre d'une cérémonie, disparue à Rome : est-ce alors une simple convention dans laquelle le sens du sacré s'est estompé qui est reprise ? En effet, l'invocation était une composante des hymnes, et il est possible que les hymnes (homériques) aient eu une fonction de proème, c'est-à-dire qu'ils aient été composés pour l'ouverture de récitations épiques¹⁸. Mais la poésie latine classique est d'abord écrite et l'éventualité de *recitationes* ne suffit sans doute pas à motiver la reprise de la convention. Cependant, l'idée d'une désacralisation du rituel de l'invocation serait à nuancer dans la mesure où ces invocations semblent participer de l'expression d'une religiosité romaine attachée aux débuts de toute sorte (prise des auspices à l'entrée en charge des magistrats, au départ des armées, consécration de la première barbe, offrande des prémices d'une récolte...). Pour bien

¹⁷ Voir par exemple C. Rivière, *Les rites profanes*, Paris, P.U.F., 1995.

¹⁸ Cf. W.H. Race, « How Greek Poems begin », p. 19 (notamment la note 18) ; N. Richardson, *Three homeric Hymns*, Cambridge, Cambridge UP, 2010, p. 2.

commencer, il y a des gestes religieux à accomplir¹⁹. Mais, dans un début d'œuvre, peut-être s'agit-il moins, par ces gestes, de se concilier la divinité que le lecteur ?

Alors faut-il envisager une ritualité profane ? Les poèmes qui comportent une dédicace pourraient par exemple relever du rituel de politesse, à l'égard d'un personnage auquel on témoigne son respect. En effet, la politesse peut être considérée comme un rite d'interaction : E. Goffman explique qu'il emploie « le terme *rituel* parce qu'il s'agit d'actes dont le composant symbolique sert à montrer combien la personne agissante est digne de respect, ou combien elle estime que les autres en sont dignes »²⁰. Selon cette conception, la politesse ne se réduit pas à un ensemble de règles formelles mais fait référence à une sacralité dans la valorisation de la personne et de l'ordre social qu'elle implique. Les manquements aux règles de la politesse font d'ailleurs apparaître son importance.

Chez Lucrèce par exemple, on peut reconnaître non seulement un acte valorisant pour la « face » de l'interlocuteur dans la dédicace même, mais aussi des éléments qui viennent renforcer la politesse²¹ : une présentation élogieuse de Memmius et de sa famille, l'insistance sur la relation d'amitié, ou, dans les vers suivants (I, 26-27), l'emploi du possessif pour une insistance à nuance affective et les hyperboles élogieuses :

*Memmiadae nostro, quem tu, dea, tempore in omni
omnibus ornatum uoluisti excellere rebus.*

Il est destiné à notre cher Memmius que toi-même, ô Déesse, tu as voulu en tout temps voir paré des plus excellentes vertus.

Enfin, envisager la possibilité du rituel de politesse nous amène à considérer plus largement les formes de sacré qui existent hors de la religion. Ainsi, C. Rivière reprend la définition du sacré proposée par R. Otto comme « force fascinante et terrifiante », et pose que le sacré est « l'au-delà de notre prise et l'au-delà de notre pouvoir »²². Or, justement, la parole peut être considérée comme une force fascinante et parfois terrifiante, de l'ordre du sacré. On trouve cette idée chez les Anciens notamment à propos de la rhétorique, parfois définie comme « *force* de persuasion »²³,

¹⁹ Bien que la première élégie de Tibulle ne contienne pas d'invocation pour son œuvre poétique, elle déploie sur vingt vers (v. 11-24 puis 35-40) des représentations du poète s'acquittant de ses devoirs religieux auprès des divinités rurales. Or, placer au seuil du recueil un poème qui construit avec une telle insistance l'image de la piété est non seulement significatif à l'égard du lecteur pour lui représenter les valeurs du poète élégiaque, mais sans doute également révélateur d'un lien dans l'esprit du poète entre début de l'œuvre et rituel.

²⁰ E. Goffman, *Les rites d'interaction*, trad. A. Kihm, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 21.

²¹ Voir, à propos de la théorie de la politesse, C. Kerbrat-Orecchioni, article « Adoucisseur », *Dictionnaire d'analyse du discours*, s.d. P. Charaudeau, D. Maingueneau, Paris, Les Éditions du Seuil, 2002, p. 28-30.

²² C. Rivière, *Les rites profanes*, p. 16-17.

²³ Cf. notamment Quintilien, *I. O.*, II, 15, 2-4 ; voir aussi L. Pernot, « The Rhetoric of Religion »,

et le pouvoir que peut avoir l'orateur sur un groupe à la fois fascine et inquiète. Pour la poésie, n'oublions pas que *carmen* peut signifier à la fois le chant, le poème et la parole magique, au charme puissant. Manilius semble particulièrement sensible à la sacralité de la poésie. Il se représente vouant un culte à son sujet et à la forme poétique (v. 20-22) :

*bina mihi positis lucent altaria flammis
ad duo templa precor duplici circumdatus aestu
carminis et rerum*

Deux autels au feu allumé brillent pour moi, je prie dans deux temples, enveloppé d'une double chaleur, pour ma poésie et pour ma matière ...

Et il semble considérer la poésie comme un moyen de conférer du sacré à son ouvrage (v. 113-114) :

*hoc mihi surgit opus non ullis ante sacratum
carminibus*

Voici l'ouvrage qui se dresse devant moi, jamais sanctifié par aucun poème auparavant

En outre, la parole peut aussi répondre au deuxième volet de la définition du sacré de C. Rivière comme « au-delà de notre prise ». En effet, quand on n'est plus dans une situation de performance et que l'auteur et le destinataire du poème ne sont pas en présence, cela pose des problèmes spécifiques : l'efficacité de la parole peut alors sembler relever du pari, et la maîtrise de l'auteur peut apparaître menacée quand la relation avec le lecteur est à construire *in absentia* par l'écriture. F. Desbordes relève comme un des défauts attribués par les Romains à l'écriture ce risque de trahison que fait courir l'absence de l'auteur²⁴. Or, c'est notamment dans des contextes où l'on estime ne pas avoir une maîtrise totale qu'interviennent les rituels.

Les conventions répétées en début d'œuvre sont peut-être donc des rituels médiateurs permettant d'avoir prise sur la force sacrée de la parole, au moment où son efficacité est primordiale pour établir la communication. Ainsi, l'énoncé de l'énonciation, parce qu'il est performatif, permet d'affirmer fortement pour commencer l'efficacité de l'acte de parole. Ensuite, dans l'invocation, c'est moins la relation à la divinité qui est en jeu que la relation à la parole : la présence de la divinité y est symbolique pour affirmer la légitimité et la puissance de la parole²⁵. La dédicace vient aussi garantir l'autorité de

Rhetorica, 24, 2006, p. 235-254.

²⁴ F. Desbordes, *Idées romaines sur l'écriture*, Villeneuve-d'Ascq, PU de Lille, 1990, p. 96-97.

²⁵ Cf. I. de Jong, *Narrators and Focalizers: the Presentation of the Story in the Iliad*, Bristol, Bristol Classical, 2004, p. 45-53 : à travers ses invocations le narrateur de l'*Iliade* ne minimise pas son activité en se montrant dépendant des Muses mais utilise ces dernières pour garantir sa propre activité, lui ajoutant une dimension divine.

cette parole en la montrant digne de l'audience d'un personnage important. De plus, en contribuant à figurer comme orale une littérature qui ne l'est plus, l'invocation permet de recréer symboliquement une situation de communication jugée, à tort ou à raison, plus sûre que l'écrit, parce qu'on la croit immédiate et transparente. De même, la dédicace peut aider à remédier symboliquement à l'absence du partenaire de la communication.

Trois formes de sacralité sont donc repérables dans les débuts d'œuvre latins qui justifieraient le rapprochement avec le rituel : l'invocation, et parfois la dédicace, évoquent des rituels religieux ; la dédicace peut aussi faire penser à des rituels de politesse ; enfin, on peut envisager des rituels se rapportant à la force sacrée de la parole poétique. Intéressons-nous maintenant de plus près aux fonctions du rituel.

DES POINTS DE RENCONTRE ENTRE LES FONCTIONS DU RITUEL ET CELLES DU DÉBUT D'ŒUVRE

La synthèse de J. Maisonneuve sur les fonctions du rituel fait penser à plusieurs reprises aux débuts d'œuvre²⁶. Il retient trois fonctions majeures : la maîtrise du mouvant et la réassurance contre l'angoisse ; la médiation avec une puissance qui nous échappe ; et une fonction sociale de communication et de régulation. Or, ces trois fonctions peuvent trouver leur intérêt en début d'œuvre. Ainsi, C. Duchet décrit le paratexte – dont on peut considérer que les débuts d'œuvres étudiés ici relèvent, car à la fois ils appartiennent au texte et sont avant lui, sur le seuil entre extérieur et intérieur²⁷ – comme lieu « où [le texte] joue sa chance, où se définissent les conditions de la communication, où se mêlent deux séries de codes : le code social, dans son aspect publicitaire, et les codes producteurs ou régulateurs du texte »²⁸. Autrement dit, au début de l'œuvre, il s'agit de réussir un acte de communication, c'est-à-dire de l'établir et de produire les conditions de la compréhension pour le destinataire. Mais, pour reprendre les termes de J. Maisonneuve, le processus peut paraître mouvant, inquiétant, relever d'une efficacité de la parole qui échappe en partie. Le paratexte doit donc conjurer le risque d'échec. À cette fin, les rituels peuvent se présenter comme « des solutions toutes faites que la langue met à la disposition des sujets pour leur permettre de résoudre au mieux les problèmes communicatifs »²⁹. Paratexte et rituel ont donc en commun de servir à établir une relation, ce que l'on pourrait nommer leur fonction phatique, et se rejoignent comme conditions de réussite de la communication établie.

La fonction de rituels du début d'œuvre serait donc d'une part de rassurer : si les poètes perpétuent certaines habitudes liées à l'acte de commencer, c'est parce qu'ils ont confiance, voire foi, en la tradition qui a fait ses preuves. D'autre part, ces rituels auraient la fonction d'assurer la réussite d'une communication *in absentia*. Si les poètes

26 J. Maisonneuve, *Les rituels*, Paris, P.U.F., 1988, p. 13-15.

27 Voir G. Genette, *Seuils*, p. 7-8.

28 C. Duchet, « Pour une sociocritique, ou variations sur un *incipit* », *Littérature*, 1, 1971, p. 6. Je souligne l'expression.

29 C. Kerbrat-Orecchioni, article « Rituel », *Dictionnaire d'analyse du discours*, p. 511.

acceptent de respecter les conventions, ou s’y sentent obligés, c’est qu’elles sont requises pour faire œuvre identifiable comme telle, ou du moins pour s’inscrire dans un genre littéraire, dont l’identification doit faciliter la lecture. En effet, les rituels renvoient à des connaissances et à des normes partagées, ce qui permet reconnaissance et compréhension. Pour l’analyse du discours, les rituels sont ainsi associés à la définition des genres de discours, la conformité aux règles assurant légitimité et réussite du discours³⁰. Les genres de discours sont des catégories plus larges que celles des genres littéraires que nous utilisons, mais il me semble que l’on peut admettre également que la définition des genres littéraires passe par des rituels par lesquels ils se font reconnaître.

En effet, si l’on considère qu’un rituel peut se décomposer en ritèmes, et que l’invocation, l’énoncé de l’énonciation et la dédicace sont chacun un ritème dans le contexte d’un début d’œuvre, et si l’on observe la répartition de ceux-ci selon les genres littéraires dans notre corpus, on constate qu’à chaque genre correspond un rituel spécifique³¹.

Pourra ainsi contribuer à la reconnaissance du genre épique, dès les premiers vers, l’observation d’un rituel se composant d’une invocation et d’un (ou plusieurs) énoncé(s) de l’énonciation ; la reconnaissance du genre didactique sera aidée par l’observation d’un rituel composé d’une invocation, d’un énoncé de l’énonciation et d’une dédicace. L’absence de dédicace dans l’épopée est alors significative génériquement ; la présence d’une dédicace dans le genre didactique peut s’expliquer par la volonté de construire une relation pédagogique adressée pour transmettre une connaissance. Les poètes latins suivent en cela respectivement les traditions homérique et hésiodique.

Ensuite, les genres qui se présentent en recueil (poésie lyrique, élégie, satire, fable) semblent se caractériser par l’absence de rituel mettant en scène la prise de parole comme performance : on n’y trouve pas d’énoncé de l’énonciation. On peut certes y rencontrer des énoncés réflexifs, mais la mise en scène est différente. Par exemple, chez Catulle et Phèdre, l’ajout d’une pièce liminaire à part vient parachever un travail de mise en recueil du poète pour la publication.

Parmi les genres en recueil, on peut distinguer la poésie lyrique des genres dits mineurs, car la première exploite les ritèmes de l’invocation et de la dédicace, tandis que les seconds les ignorent, ne réutilisant éventuellement que la dédicace sous une forme atténuée de simple adresse. Par la parodie, dans les *Amours*, Ovide souligne non seulement qu’il se passe des ritèmes de l’énoncé de l’énonciation et de l’invocation, cela contribuant à définir sa poésie, mais indique aussi, grâce à l’allusion aux premiers mots de l’*Énéide* (*arma uirumque cano*), qu’un tel rituel est associé à un autre genre, l’épopée, par rapport auquel il définit le sien.

Enfin, on note que les rituels de début accompagnent la hiérarchie des genres : les genres dits nobles se représentent comme oraux, à travers une invocation, un énoncé de

³⁰ Cf. D. Maingueneau, *Les termes clés de l’analyse du discours*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1996, p. 44-45.

³¹ Voir le tableau en annexe.

l'énonciation et/ou une dédicace, comme si le souvenir d'une origine cérémonielle participait de leur grandeur. En revanche, les genres mineurs peuvent certes comporter, au fil du recueil, des invocations, des adresses plus développées et élogieuses, mais ils semblent éviter ces procédés en ouverture, comme s'il était inapproprié qu'ils se présentent d'abord sous un jour trop solennel.

Afin de mieux comprendre l'emploi du langage du rituel à propos des débuts d'œuvre, j'ai donc voulu m'intéresser aux définitions en jeu, car même un usage métaphorique a toujours des fondements. À l'issue de ce travail, je crois qu'il n'est pas injustifié de penser l'acte de commencer en termes de rituels, dans la mesure où le respect de certaines conventions dans les débuts de poèmes étudiés a plus de force et de sens que la simple habitude : certains gestes semblent être considérés comme requis pour maîtriser la communication et en assurer la réussite en l'établissant sur des bases lisibles, notamment d'un point de vue générique.

BIBLIOGRAPHIE

- CHARAUDEAU, P., MAINGUENEAU, D. (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Les Éditions du Seuil, 2002.
- DESBORDES, F., *Idées romaines sur l'écriture*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- DUNN, F.M., COLE, T. (éd.), *Beginnings in classical Literature*, Cambridge, Cambridge UP, 1992.
- GENETTE, G., *Seuils*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1987.
- MAISONNEUVE, J., *Les rituels*, Paris, P.U.F., 1988.
- PERNOT, L., « The Rhetoric of Religion », *Rhetorica*, 24, 2006, p. 235-254.
- RIVIÈRE, C., *Les rites profanes*, Paris, P.U.F., 1995.

ANNEXE

	énoncé de l'énonciation	invocation	dédicace
Virgile, <i>Énéide</i>	x	x	
Ovide, <i>Métamorphoses</i>	x	x	
Lucain, <i>Pharsale</i>	x	x	
Catulle, début du c. 64		x	
Lucrèce, <i>De rerum natura</i>	x	x	x
Virgile, <i>Géorgiques</i>	x	x	x
Ovide, <i>Fastes</i>	x	?	x
Manilius, <i>Astronomiques</i>	x	x	x
Germanicus, <i>Aratea</i>	x	?	x
Ovide, <i>Art d'aimer</i>	x	x	
Catulle, c. 1		x	x
Horace, <i>Odes</i>		?	x
Horace, <i>Satires</i>			adresse
Phèdre, <i>Fables</i>			
Tibulle, <i>Élégies</i>			adresse
Propertius, <i>Élégies</i>			adresse
Ovide, <i>Amours</i>	Parodie	parodie	