

Maxime PIERRE, *Carmen, Étude d'une catégorie sonore romaine*. Paris, Les Belles Lettres, 2016. 1 vol. broché, 330 p. (ÉTUDES ANCIENNES, 79). Prix : 45 €. ISBN 978-2-251-32894-2.

L'ouvrage de Maxime Pierre propose de considérer la notion complexe de *carmen* sous un angle d'approche résolument différent et original, fondé sur l'anthropologie culturelle. On reconnaît bien là la méthodologie initiée dans les études latines par Fl. Dupont et il est indéniable que cet ouvrage apporte un éclairage neuf sur la polysémie de *carmen*. C'est en effet une étude bien documentée et dans l'ensemble plutôt bien menée, même si l'on peut regretter quelques redites constantes et quelques erreurs de détail, en particulier sur la musique, qui toutefois ne remettent pas en cause les principaux acquis de la démonstration. L'introduction est un exposé méthodologique, qui redit le danger de plaquer des catégories modernes sur l'antique : l'auteur revendique donc une approche pragmatique et émique, en travaillant sur les catégories de pensée antiques. En outre, afin de renouveler l'étude sémiotique de *carmen*, il préconise le recours au concept d'« air de famille » entre différentes notions. Le livre se compose de six parties qui examinent le substantif *carmen* et le verbe *canere* dans leur usage musical, juridique, liturgique, divin et poétique (sous la République et sous Auguste). Dans la première partie, M. Pierre part du sens de *vox* comme flux sonore pour voir dans quelle mesure le *carmen* est une organisation particulière de ce flux. Contrairement au grec, le latin attribue un chant aux instruments de musique dans la désignation même des musiciens : *tibicen*, *tubicen*, *cornicen*... Abordant ces questions musicales, M. Pierre commet quelques erreurs regrettables. Ainsi, il décrit la *tibia* comme un « assemblage de deux tuyaux comportant chacun une hanche [*sic*] et des valves » (p. 21), or les *tibiae* restent indépendantes, sont chacune munies d'une anche double et de bagues rotatives. Pour ce qui est de la place des musiciens dans la société romaine, il faudra compléter avec le récent ouvrage d'A. Vincent, *Jouer pour la cité : une histoire sociale et politique des musiciens professionnels de l'Occident romain*, Rome, 2016. Il est aussi dommage, alors que l'analyse du vocabulaire latin est très fine, de trouver des raccourcis rapides sur les termes grecs : ainsi, alors qu'il est souvent fait référence au grec *ôdè* (moins à *épôdè*), on ne trouve pas de définition précise ni d'examen de toutes ses acceptions. De même, il est inexact que le latin *modus* traduise *nomos* (p. 48), mais bien plutôt *tropos* ou *harmonia*. Mais cela n'enlève rien à l'effort de l'auteur pour définir le *modus* comme une forme externe (*tropos* l'y aurait aidé) et le *numerus* comme un travail de la matière. Il en vient à considérer que *carmen* désigne une composition fixe, tandis que *cantus* serait une interprétation unique, variable selon les circonstances. Mais l'auteur commet l'erreur de dire que les mélismes ne peuvent pas faire l'objet d'une notation (p. 54), alors qu'elle est attestée dans les traités et les partitions. Il conclut son chapitre en soulignant que *canere* est associé à des signaux sonores et que les effets psychagogiques de la musique doivent être interprétés dans un modèle pragmatique. Ainsi, le *carmen* s'inscrit dans une situation d'énonciation comme force coercitive, ce qui est le *leitmotiv* de l'ouvrage. Dans le deuxième chapitre, M. Pierre examine dans quelle mesure le *carmen* est devenu une catégorie juridique (et pas seulement dans son sens magique), notamment dans la loi des XII Tables, qui interdit tout *carmen* car il peut nuire à autrui. Il montre de façon convaincante que les tablettes de défexion ne

fonctionnent pas comme un *carmen*, en particulier parce qu'il n'y a pas d'oralisation effective. C'est pourquoi Cicéron tend à opposer aux lois anciennes, considérées comme des *carmina*, les *leges rogatae*, qui n'ont pas d'efficacité immédiate mais ont été décidées par le peuple. Cependant, l'auteur a tort de voir dans ce *carmen* la « partition d'un citharède » (p. 93), car les instrumentistes n'usaient d'aucune partition. À travers le temps, la loi romaine évolue et *carmen* semble désigner des énonciations censées avoir des effets automatiques en dehors de toute négociation, et donc aussi des serments. La question est alors de savoir s'il y a un lien entre *carmen* et prières. L'auteur, dans ce troisième chapitre, revient sur l'idée que *carmen* servirait à désigner les prières archaïques, car plus proches de la magie. Il montre qu'en réalité, *carmen* n'est pas synonyme de prière : si le *carmen* se caractérise par une efficacité immédiate (d'où la répétition de certaines formules), la *precatio* est de l'ordre de la requête accompagnée d'un sacrifice. M. Pierre développe l'exemple des *carmina* des Saliens et des Arvales, en montrant qu'ils relèvent de l'énonciation efficace, directement contraignante, et non du système *do ut des*. L'énonciation du *carmen* est ici renforcée par le mouvement des pieds (p. 124, parler de « rythme ternaire » pour le *tripudium* est un anachronisme). Il semble que ces formes de *carmen* soient liées aux cultes indigènes et étrangers à Rome, comme on le voit encore avec celui de Iuno Regina accompagné de battements de pieds. C'est dans cette veine que l'auteur aborde le *Carmen saeculare* : il devrait son nom de *carmen* au fait qu'il est construit en strophes sapphiques, donc de facture grecque. La définition de *carmen* s'enrichit donc d'une connotation exotique, qui coïnciderait avec la couleur magique du mot, puisque les magiciennes sont des étrangères (Médée, Circé, Canidie...) On assiste à l'époque impériale à une contamination entre incantation et prières. Mais il arrive aussi que le *carmen* soit proféré par les dieux eux-mêmes, ce qui est l'objet du chapitre suivant. Ce *carmen* doit-il être pensé sur le mode des signaux des oiseaux ou de l'appel contraignant des *tubae* ? Le *carmen* a un lien avec la mantique, car il peut être énonciation prophétique, comme le montre le mot *vaticinatio*. L'auteur est un peu rapide en disant que « *canere* et sa famille permettent de traduire alors des énonciations grecques étrangères au chant au sens du terme *ôdè* » (p. 172), faute d'une étude approfondie de la *chresmôdia* grecque : les liens entre musique et mantique sont forts en grec, de Pindare à Plutarque au moins. Les *carmina* prophétiques marquent bien une force contraignante, celle du destin, qui se fixe dans l'écrit : la métaphore du texte comme tissu se retrouve dans l'activité des Parques. Aussi les Latins ont-ils construit la figure divine de Carmenta. C'est ainsi que l'auteur interprète les *carmina* de Caton : nouveau *vates*, il énonce des préceptes en vers qui tentent d'exercer un effet sur les *mores* romains : les vers doivent aider à les fixer dans la mémoire, ce qui contribue à l'installation du *carmen* comme genre poétique. Les deux dernières parties sont consacrées aux *carmina* dans la poésie républicaine et augustéenne. Varron ainsi, dans sa démarche archéologique, cherche un premier inventeur de la poésie latine, quête qui le mène du côté des Camènes et du vers saturnien, considéré comme le vers originel. Cicéron quant à lui cherche du côté des chants de banquets, des préceptes pythagoriciens et du chant des ancêtres. Un détour par le théâtre permet de comprendre qu'à l'époque républicaine, il existe une compétence plutôt orale pour le *cantor* (sur la musique dans le théâtre romain, il manque l'ouvrage de T. Moore, *Music in Roman Comedy*, Cambridge, 2012) et plutôt écrite pour le *poeta*. Ainsi,

l'auteur relève un point commun à Ennius, Varron et Lucilius, le rejet des mots de la famille de *canere* au profit de *poema*, comme une sorte de promotion de l'écrit à la grecque. Chez Caton en revanche se forge une opposition entre les *carmina* romains et la *poetica* grecque. Les derniers poètes républicains, Lucrèce et Catulle, s'inspirent de l'énonciation à la grecque. Catulle multiplie les énonciations dans des exécutions fictives ; Lucrèce adopte une énonciation homogène, épique et didactique dont Empédocle est le modèle. Avec les poètes augustéens, les termes *cano/carmen* désignent clairement des énonciations fictives grecques mais avec une innovation majeure : désormais, c'est le poète qui s'exprime à la première personne du singulier, comme on le voit chez Horace. Le début de l'*Énéide* obéit à la même logique : alors que l'aède grec invoque la Muse, Virgile assume l'épopée (néanmoins, l'auteur ne rend pas justice à l'évolution de l'épopée grecque, qui n'est pas seulement affaire de rhapsodes mais de poètes épiques). L'emploi transitif de *canere* permet donc de se situer à la croisée des genres : l'énonciation restant la même, c'est l'objet du *carmen* qui définit son genre. Plutôt que de chercher un premier inventeur, il s'agit ici d'inaugurer de nouveaux genres, de devenir donc un premier inventeur, un « *primus performatif* ». En outre, avec la construction du temple d'Apollon sur le Palatin et le transfert des livres sibyllins, le *vates* devient une figure positive du poète, alors qu'il était mal vu d'Ennius. Pour finir, l'auteur se demande si l'énonciation présente dans le *carmen* implique une réalisation effective. Mais les poèmes augustéens étaient limités aux lectures devant un auditoire restreint, à l'exception des *Bucoliques* (mais elles n'étaient pas destinées à être portées au théâtre) et du *Carmen saeculare*, « *hapax rituel* » voulu par Auguste. Il n'y a de fait pas besoin de l'oralisation, le *carmen* est devenu essentiellement une compétence de l'écrit. En somme, l'ouvrage de M. Pierre a bien des mérites dans le détail, mais il aura du mal à s'imposer face à celui de M. Lowrie (*Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*, Oxford, 2009 – non cité par l'auteur), qui abordait déjà les liens entre chant, rituel, *performance* et culture.

Sylvain PERROT

James N. ADAMS & Nigel VINCENT (with the assistance of Valerie KNIGHT) (Ed.), *Early and Late Latin. Continuity or Change?* Cambridge, Cambridge University Press, 2016. 1 vol. 15,5 x 23 cm, XX-470 p. Prix : 74,99 £. ISBN 978-1-107-13225-2.

Les dix-huit contributions réunies dans ce volume, issues d'une rencontre qui eut lieu à Manchester en mai 2014, développent l'idée traditionnelle selon laquelle il existe des caractéristiques communes entre le latin archaïque et le latin tardif que l'on ne retrouve pas à l'époque classique. C'est le cas du terme *caballus*, qui apparaît pour la première fois chez Lucilius. Le mot s'est imposé dans les langues romanes, mais ses apparitions dans la littérature classique sont peu nombreuses et fort espacées. Il en est de même pour le verbe *ausculto* par rapport à *audio*. Plus largement, certains chapitres concernent des changements intervenus dans l'histoire du latin bien au-delà de ce qu'il est convenu d'appeler le latin tardif, jusqu'à la Renaissance. Il n'est pas inutile de souligner combien précaires sont nos connaissances relatives au latin de la vie de tous les jours, comme le montre James Clackson à propos des graffiti associés à quatre peintures sur les murs d'une taverne de Pompéi connue comme *Caupona* de