

Le paon est un ange déchu. Le présent ouvrage en est comme la confirmation expérimentale à travers les religions de l'Asie, depuis l'extrême Orient jusqu'à la Méditerranée, ainsi que dans le christianisme occidental. On mesure, par ce vaste parcours dans l'espace et le temps, la plasticité du mythe bien connu de la chute des anges. Ce faisant, on découvre une vraie recherche historique, puisque les variations mythologiques signalées dans le texte sont toutes datées grâce aux très nombreux documents iconographiques et archéologiques qui les illustrent.

Que le paon soit un envoyé céleste apparaît d'abord à son plumage ocellé, qui le rapproche des chérubins bibliques dont « les yeux sont nombreux ». Mais il présente encore bien d'autres lettres de créance, attestant sa mission divine : sa chair est incorruptible, sa queue se déploie d'est

en ouest, selon la course du soleil, il se pare de neuf au printemps, résiste au venin des serpents et les extermine, etc.

Dans les plus anciens évangiles arméniens et syriaques, l'ange de l'Annonciation, aussi bien à Marie qu'à Zacharie, a les ailes en plumes de paon, et celui de Fra Angelico, aux couleurs de l'arc-en-ciel, pourrait bien refléter cette croyance ancienne.

Selon Christiane Tortel, le problème se situe d'abord en Inde. Divinité préhistorique autonome, le paon devient ensuite la monture d'Indra, puis un avatar du Bouddha Gautama. Du côté de l'Asie orientale, le mythe atteint la Chine, où le paon est promu gardien des Portes de l'Au-delà. Dans le bassin de la Méditerranée orientale, son expansion passe par l'Égypte ptolémaïque. En effet, les rois lagides se prétendent issus de Dionysos, qui aurait conquis l'Inde avec Héraclès. Parmi les deux animaux célèbres de ce pays, l'éléphant et la paon, c'est celui-ci qu'ils retiennent pour personnifier leur prestigieux ancêtre, et dont ils font le dieu sauveur des cultes à mystères.

En sa qualité d'éclaireur sur les voies du salut, le paon figure parmi les symboles paléochrétiens, sur les fresques, les bas-reliefs et les mosaïques. On le voit aussi bien au flanc des sarcophages que dans le sanctuaire des églises, ou encore dans les mosaïques commémoratives, à côté du canthare et du cratère, où Dieu a concentré la liqueur de sa connaissance, c'est-à-dire l'eau baptismale ou l'effusion de l'Esprit.

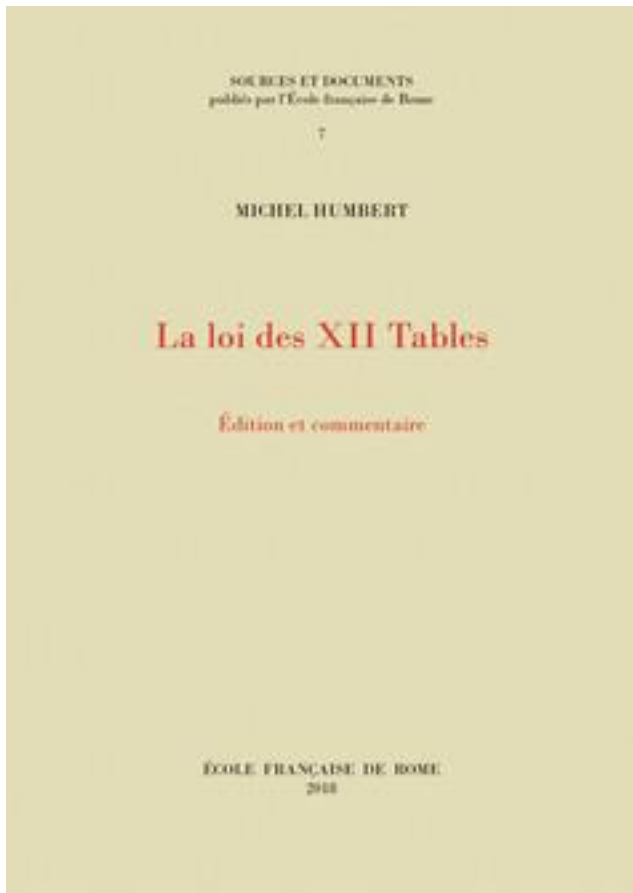
Selon Christiane Tortel, c'est dans l'Occident médiéval que le symbole s'inverse. Jusqu'alors tenu pour un messenger divin, l'oiseau, trop sûr de sa beauté, tombe de sa hauteur, et se révèle comme envoyé du diable, à la source de toutes les déviations sexuelles. La documentation, présentée à l'appui de cette interprétation, est irréfutable en elle-même : c'est sans doute bien alors que le scandale éclate au grand jour en Occident.

Mais il nous semble qu'il existe, au Proche et au Moyen Orient quelques indices de cette évolution remontant à l'Antiquité, et qu'il aurait été à propos de signaler. Dans le récit arméno-syriaque du

mythe de Zervan, le Temps personnifié, père d'Ahura Mazda et d'Angri Mayniu – Ormuzd et Ahriman –, les deux frères commencent à créer le monde. Toutes les créatures de l'un sont belles et bonnes, toutes celles de l'autre sont mauvaises, comme on le voit sur certains tapis persans de la genèse de l'univers. Ormuzd, le bon, se moque d'Ahriman. Celui-ci, piqué au vif, crée alors le paon ; et quand Ormuzd constate la beauté de l'oiseau, Ahriman réplique : 'Sache que, si je ne fais rien comme toi, ce n'est pas que je ne peux pas, c'est que je ne veux pas !'.

Il n'y a pas deux cents ans que les Kurdes Yazidis ont noté leurs mythes par écrit. Néanmoins, on suppose qu'ils remontent à des origines aussi lointaines que le dualisme iranien. Chez eux, les anges – et notamment le paon, Malek Taouz –, qui ont usurpé le pouvoir divin, exercent le gouvernement du monde dans un mélange de bien et de mal. Le culte vise donc à les ménager, pour modérer leurs nuisances.

Refermons cette parenthèse, qui ne porte que sur des provinces résiduelles et isolées des mythes de l'Asie. On ne peut qu'admirer l'étendue et la solidité, aussi bien textuelle qu'iconographique, de l'enquête menée par Christiane Tortel. La transversalité de son propos lui confère un mérite supplémentaire. Au lieu de s'enfermer dans une seule religion, elle montre que les religions interagissent les unes sur les autres, et se diffusent par l'image, bien au-delà des mots. Son livre, qui représente un répertoire précieux pour les historiens de l'art et des religions, apportera aussi beaucoup à des lecteurs moins spécialisés. Sa démarche est tout à la fois sémiotique et historique.



J'ai l'honneur de déposer sur le bureau de l'Académie, de la part de son auteur, l'ouvrage de Michel HUMBERT intitulé *La Loi des XII Tables. Édition et commentaire*, collection Sources et documents publiés par l'École française de Rome, 7, Rome, École française de Rome, 2018, x + 952 pages.

Selon une tradition dont on peut contester les détails mais non les grandes lignes, c'est au milieu du V^e siècle av. n. è (450-449), dans le contexte plus général des luttes entre le patriciat et la plèbe, que fut fixé par écrit et gravé sur douze tables un code dont le caractère public restreignait l'arbitraire des magistrats dans leur activité juridictionnelle. Il s'agit d'une étape essentielle dans l'histoire du droit romain, et de l'origine du *ius legitimum*, amendé ensuite par le vote de lois, puis de plébiscites ayant la même valeur que la loi (à partir de la loi Hortensia de 287), puis, en vertu du même principe d'équipollence, par l'adoption de sénatus-consultes (à partir de

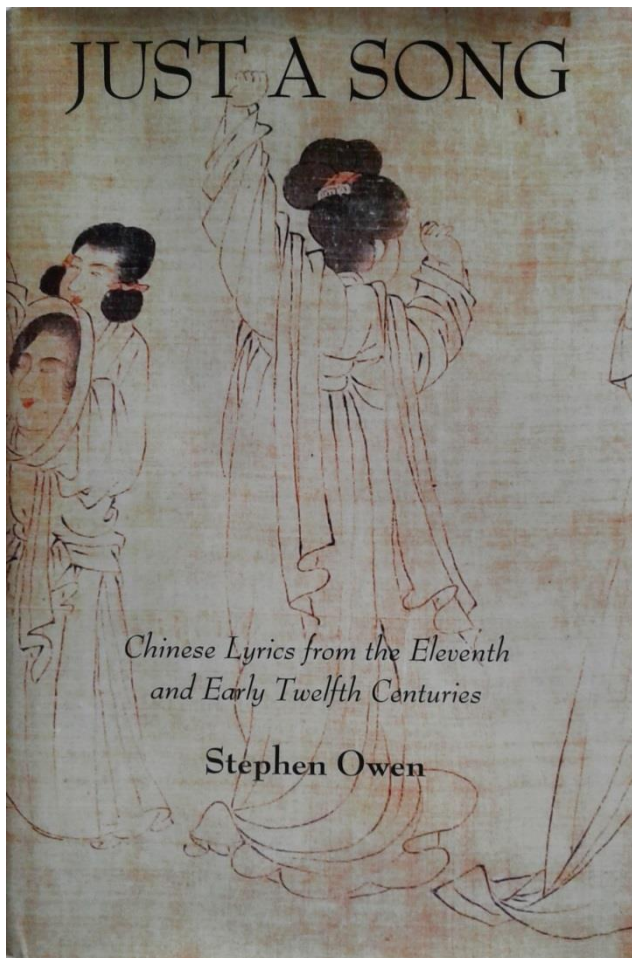
l'époque augustéenne), et enfin par l'émission de constitutions impériales ayant une valeur générale. D'autre part, à côté du *ius legitimum*, une autre source de droit, le *ius honorarium*, naquit du développement et de la fixation des édits des magistrats, en particulier des préteurs. Enfin, une dernière source du droit fut la conséquence d'une normativité acquise par l'activité des jurisconsultes et par leur production écrite. En dépit de cette pluralité croissante des sources du droit, l'idée demeura, dans la conscience des Romains, que les XII Tables avaient constitué la source de tout le droit, public et privé (Tite-Live, 3, 34, 6), et Cicéron nous rappelle que les enfants de sa génération en apprenaient le texte par cœur au tout début de leurs études (*De legibus*, 2, 9). Le dernier commentaire qui en fut rédigé fut celui de Gaius, au II^e siècle de n. è., à une époque où, comme en témoigne notamment Aulu-Gelle (16, 10 ; 20, 1), le texte paraissait déjà totalement suranné et difficilement compréhensible. Cela n'empêche pas que 28 brefs fragments des 6 livres de ce commentaire figurent encore, au VI^e siècle, dans le titre *De uerborum significatione* du Digeste de Justinien. Mais les principales sources (environ 230 textes) qui nous ont conservé des fragments des XII Tables, ou des témoignages sur ce texte, sont des textes littéraires, et en particulier les œuvres d'antiquaires ou de lexicographes, qui avaient là une mine de mots anciens sortis de l'usage.

Depuis le tout début du XVI^e siècle, les XII Tables ont passionné les juristes, qui en ont collecté les fragments et ont tenté d'en faire la palingénésie, en reconstituant à partir des sources qui s'y rapportaient le texte de chaque verset, et en s'efforçant d'ordonner ces versets et d'établir leur répartition dans les différentes tables. Ce but parut atteint en 1616 par la publication des

Fragmenta XII Tabularum de Jacques Godefroy, qui restent pour l'essentiel à la base des éditions les plus usuelles, mais la fragilité d'un certain nombre de ses postulats a été soulignée dès le début du XIX^e siècle par Puchta et par Gustav Hugo, tandis que les tentatives, y compris récentes, de palinogénésie nouvelle n'ont pas fourni de résultats vraiment convaincants. La solution la plus raisonnable est sans doute celle à laquelle s'est rallié Michel Humbert (après Schoell, Bruns-Mommsen, Girard et Riccobono) : garder la répartition en tables de Bruns-Mommsen (1886-7), elle-même dérivant essentiellement de celle de Godefroy tout en tenant compte de modifications apportées par Dirksen (1824) et par Schoell (1866), mais seulement pour éviter de trop perturber le lecteur habitué aux précédentes éditions, et sans se dissimuler ce qu'elle a de très largement conjectural.

Autant dire que ce n'est pas en ce domaine, sur lequel il ne s'attarde guère, que Michel Humbert a fait porter toute son attention, mais sur la collecte des sources de chacun des 106 versets dont nous conservons la trace, sur la reconstruction et la traduction du texte du verset, sur l'histoire des interprétations qui en ont été données et sur un commentaire qui en étudie la signification et la place dans l'histoire du droit romain. C'est ce qui fait l'extraordinaire richesse du livre, qui sera pour longtemps un instrument de référence que l'on ne consultera jamais sans profit. On ne sait en effet ce qu'on doit admirer le plus, de la maîtrise absolue d'une bibliographie pléthorique (55 pages !) dont on avait pu craindre qu'elle empêchât l'auteur de mener son projet à bien tant il devait, chaque année, l'enrichir des travaux les plus récents, ou de la clarté avec laquelle il conduit son lecteur à travers cette obscure forêt, ou enfin de l'honnêteté avec laquelle il résume toutes les opinions mais en même temps de la fermeté avec laquelle il choisit l'une d'entre elles ou en propose une nouvelle, entraînant la plus souvent l'adhésion de son lecteur.

Ce travail sur les XII Tables est en fait l'aboutissement de décennies de recherches, et lorsque fut créé le « Centro di studi e ricerca sui diritti antichi » de l'université de Pavie, c'est déjà à Michel Humbert que fut confié le soin, en 2003, d'en organiser la première session, consacrée à *Le dodici tavole. Dai Decemviri agli Umanisti* (Pavie, 2005). Depuis ce gros volume de près de 600 pages dont il fut le curateur, et avant lui déjà, il publia un grand nombre d'études préliminaires, dont les plus importantes furent reprises dans un autre volume du Cedant : *Antiquitatis effigies. Recherches sur le droit public et privé de Rome* (Pavie, 2013). Nous avons donc avec cette ultime publication dont il faut cette fois remercier l'École française de Rome, une véritable somme longuement méditée. Peu nombreux seront peut-être ceux qui auront le courage de la lire de bout en bout, mais la consultation régulière en sera très utile, et même nécessaire, pour les historiens du droit, bien entendu, mais aussi pour ceux qui travailleront sur la Rome archaïque et médio-républicaine, pour les historiens des institutions, de la société et de l'économie, pour les philologues enfin, qui y trouveront nombre d'analyses lexicales de grand intérêt. C'est dire l'intérêt et la richesse de ce volume, qui confirme que son auteur mérite amplement le respect dont il jouit depuis longtemps, auprès de la communauté internationale des juristes romanistes, mais aussi auprès des historiens de Rome.



J'ai l'honneur de déposer sur le bureau de l'Académie, de la part de son éditeur, l'ouvrage de Stephen Owen, *Just a Song: Chinese Lyrics from the Eleventh and Early Twelfth Centuries*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Asia Center / Harvard University Press, 2019, 420 p.

À partir du XII^e siècle, la moralité publique se resserra en Chine sous l'influence de l'orthodoxie néo-confucéenne montante. Les auteurs des « poèmes à chanter », célébrant une esthétique de sensibilité personnelle, de joies éphémères et de chagrins d'amour, au mépris des nouvelles exigences de droiture, de rationalité et de dévouement, défendirent et développèrent leur art comme une sorte de « contre-culture » urbaine et politique.

La première partie de cette étude magistrale retrace les origines des poèmes à chanter écrits sur une mélodie préexistante, ainsi que l'évolution primitive du genre en commençant par la pratique de griffonner quelques lignes

lors d'un banquet pour les remettre à une chanteuse, jusqu'aux œuvres littéraires les plus accomplies et éditées dans des collections particulières. Les chanteurs pouvaient être des hommes mais en général la matière de la chanson nourrissait auprès de l'audience l'attente d'une interprète féminine. Comme le composa un fin connaisseur au XI^e siècle, un rien dépité : « Pour chanter une chanson, nulle autre qu'une femme comme le jade, lèvres rubis, dents éclatantes, peau translucide... Le vieil homme s'y connaît certes en chanson, mais que faire de sa barbe blanche et de ses mèches comme neige ! » (p. 43-44).

Alors que dans la Chine ancienne, il revenait à l'État de dresser l'inventaire des airs et des chansons populaires, en particulier au Bureau de la musique (Yuefu), à partir des Tang (618-907), ce furent d'abord les habitués des quartiers de divertissements qui collectionnèrent les poèmes à chanter. Les premiers recueils de ces poèmes se présentaient comme des répertoires pour chanteuses et les plus importants d'entre eux furent retrouvés parmi les manuscrits de Dunhuang. La plus ancienne anthologie classée par auteurs est le *Huajian ji*, édité au royaume de Shu en 940 sous les Cinq dynasties (907-979).

La deuxième partie du livre porte sur les auteurs et les recueils de poèmes à chanter du XI^e siècle. Liu Yong (actif en 1034) s'y démarque comme la figure dominante. Liu occupa plusieurs postes en province et entre ses séjours à la capitale écrivit lors de ses trajets de longs poèmes à chanter (*manci*) qui transposaient en poésie lyrique l'expérience poétique classique du paysage et qui firent sa renommée. Donnant une tournure cocasse, parfois à la limite du scandale, aux thèmes du voyageur saisi par le mal du pays ou du fonctionnaire zélé ardent à revaloir la bonté de

l'empereur, il soupirait pour le quartier prisé des divertissements, le seul lieu où il valait d'être, et se lamentait de devoir s'égarer par les campagnes à la recherche de vains honneurs et fortune. Les poèmes à chanter courts (*xiaoling*) épousant le rythme de chansons souvent bien connues du public, étaient comparativement plus simples à interpréter et figuraient communément dans les répertoires des artistes se produisant dans les cercles familiaux et officiels. Les *manci* en revanche étaient le domaine de prédilection des chanteuses indépendantes. À partir de la seconde moitié du XI^e siècle, les poèmes à chanter ne seront le plus souvent que lus, à l'instar de la poésie classique, l'expression du poète prenant concomitamment un tour plus personnel qui ne craignait plus d'exposer des tribulations sentimentales plus complexes. Embrassant le langage vernaculaire et l'expérience vécue, les poèmes à chanter échappèrent aux contraintes de l'architecture stricte et des dispositions de rimes régulières des couplets classiques.

Certains recueils de *xiaoling* associés au nom du célèbre lettré Ouyang Xiu (1007-1072) contiennent des poèmes qui au XII^e siècle, parce qu'ils furent jugés hardis ou inconvenants, soulevèrent la question d'une fausse attribution. Or parmi les poèmes que Stephen Owen reconnaît comme des œuvres authentiques d'Ouyang certains sont indubitablement osés. Owen s'explique cette apparente incongruence par le fait que les poèmes à chanter appartenaient à cette époque encore à la sphère du délassement où les lettrés pouvaient glisser hors des contraintes sociales et s'essayer à des formes d'expression badines ou lestes sans qu'on leur en tînt rigueur. Ne s'agissait-il pas « que de chansons » (p. 148-149) ?

Yan Jidao (1038-1110) est l'archétype du poète lyrique : caractère affirmé, culture immense, écriture brillante, faisant fi des conventions, insouciant à l'égard de ses devoirs officiels et en conséquence relégué à une carrière sans éclat. Yan fut l'un des pionniers de ce qu'Owen nomme les « métopoèmes à chanter » qui poétisaient à propos des poèmes à chanter et de leur écriture. Dans l'un de ses écrits, Yan exprime la peine du poète dont l'amour n'est pas rendu, l'objet de ses tourments étant une chanteuse « de sentiment peu profond » (p. 191-192). Or l'art d'une chanteuse est précisément de séduire, susciter le rêve et engendrer l'illusion. Owen situe ici la rupture entre les poèmes à chanter comme art littéraire et le domaine de la performance lyrique.

La troisième partie du livre est consacrée au plus talentueux poète lyrique de l'époque Song, Su Shi (1037-1101), et à sa génération. Avant Su Shi, les poèmes à chanter ont pour sujet principal l'attirance romantique présentée sous l'angle féminin. Su Shi élargit ce champ et y introduit la voix masculine. Désormais on distinguera entre deux styles divergents, dits respectivement « délicat » (*wanyue*) et « viril » (*haofang*). En 1075, Su Shi manda un poème du nouveau genre intitulé « La chasse » à un ami, en lui précisant qu'il se devait d'être chanté par une bande de gaillards accompagnés de flûtes et de tambours, une musique « virile » bien loin des pincements de corde des musiciennes (p. 201-202).

Lorsque Su Shi écrivit des poèmes à chanter dédiés aux femmes, il s'agissait souvent de femmes absentes. « Jiangcheng chengzi » (1074) commémore le dixième anniversaire de la mort de son épouse. Purgé de toute sentimentalité, le poème véhicule une saisissante profondeur d'émotion (p. 215-216). Pour Su Shi, il ne s'agissait pas tant pour le poète lyrique d'abolir les turbulences du cœur humain, comme le feraient certains moralistes, mais de les transformer par le recul, la réflexion, l'autodérision et la sincérité. Exilé pour crime de lèse-majesté à l'âge de quarante-cinq ans, Su trouva refuge dans l'écriture de poèmes à chanter. La popularité de Su Shi, adulé comme héros dans les sphères politique et culturelle, ne se démentit pas, loin de là, même dans les cercles les plus officiels, en dépit de la proscription impériale de son œuvre.

Les poètes de cette génération, outre Su, comptaient nombre talents d'envergure parmi lesquels ses protégés Huang Tingjian, Chao Buzhi et Li Zhiyi, œuvrant dans l'ombre du génie incontesté. Imitateurs ou novateurs, ils militaient tous pour la défense de la sphère privée et à l'encontre des

emprises de la vie publique. Les poètes lyriques qui vécurent la perte du Nord de la Chine au profit des Jürchen en 1127, et le retrait des Song au sud du Yangzi (quatrième partie), introduisirent dans la poésie lyrique la distinction entre « poèmes à chanter de style raffiné » (*yaci*) et « airs vernaculaires » (*sanqu*), correspondant à des publics et milieux littéraires variés. Les deux continuèrent de prospérer côte à côte, jusqu'à ce que l'orthodoxie croissante de l'État des Song du Sud finisse par censurer même les poèmes à chanter et détruire sommairement de nombreuses œuvres.

L'étude des poèmes à chanter n'est pas un terrain vierge. Notre regretté confrère Jao Tsung-I en fut l'un des pionniers pour l'époque moderne, sans compter qu'il en était un praticien averti, en tant que poète et peintre. L'ouvrage de Stephen Owen constituera cependant et pour longtemps l'analyse la plus complète de l'évolution historique de ce mouvement, des contributions individuelles de ses étoiles les plus brillantes, et des multiples ramifications de cette culture puisant au Moyen-Âge chinois. Modestement intitulé *Ce ne sont que des chansons*, le livre est une somme d'érudition ainsi qu'un plaisir de lecture, notamment grâce aux abondantes traductions et fines interprétations offertes par l'un des meilleurs spécialistes de la poésie médiévale chinoise de nos jours. Enfin, l'ouvrage fournit un rappel opportun de la résilience millénaire des contre-cultures qui s'épanouirent en Chine sous les vents les plus violents de la censure politique.