

EUROPATRIDA

FRANCISCO OLIVEIRA
RAMÓN MARTÍNEZ
COORDS.

FRANCE

FRANÇOISE GARDERA
ARELABOR-CNARELA
(francoise.gardera@orange.fr)

MARIE HELÈNE MENAUT
ARELABOR-CNARELA
(mh.menaut@sfr.fr)

LIONEL SANCHEZ
THALASSA-CNARELA
Université de Perpignan
(Lionelsanchez.66@outlook.com)

JESSICA THOULOUSE
APGLAV-CNARELA
(j.thoulouse@gmail.com)

L'HÉRITAGE GREC DANS LA CULTURE FRANÇAISE

L'héritage antique joue un rôle important dans l'histoire de la pensée, de la littérature et des arts plastiques en France. Après un rappel de l'empreinte de la Grèce antique dans la pensée et la création françaises du XVI^{ème} à nos jours, nous nous attacherons plus précisément à trois exemples précis de cette influence: les trois ordres en architecture, le *Serment* d'Hippocrate en médecine, et la fable en littérature.

a) La Renaissance

Le XVI^{ème} siècle est en France une période de grande effervescence intellectuelle et artistique à laquelle on donne le nom de Renaissance, avec la redécouverte des penseurs et des artistes de l'Antiquité gréco-romaine. Parmi les différents facteurs expliquant ce mouvement, nous en évoquerons succinctement deux: une découverte technique et un fait historique.

En 1470 est créée la première imprimerie française. Dès le siècle suivant, les textes imprimés sont nombreux, et de riches particuliers se constituent des bibliothèques souvent mises à la disposition des érudits. D'autre part, le début du XVI^{ème} siècle est marqué par les guerres d'Italie qui mettent les soldats français et leur monarque François Ier en contact avec une civilisation italienne plus douce, plus cultivée et plus raffinée que la leur: en Italie, la Renaissance artistique et littéraire avait commencé dès le XV^{ème} siècle.

On constate donc au XVI^{ème} siècle un engouement pour le grec ancien et le latin, une soif de connaissances attisée par la conviction que les individus deviennent pleinement humains grâce à la culture. Les intellectuels poussés par cet idéal, tels Rabelais et Montaigne, sont appelés humanistes. A cette époque l'influence grecque apparaît aussi dans le domaine de la médecine, où les praticiens commencent à prêter le serment d'Hippocrate, et dans l'architecture, où les trois ordres grecs sont réutilisés.

b) La période classique

Le début du XVII^{ème} siècle est une période complexe, marquée par l'opposition des nobles à la monarchie. C'est avec l'accession de Louis XIV au pouvoir en 1661 que la puissance royale va s'imposer de manière absolue. Dans le domaine des arts, cela se traduit par la mise en place de règles codifiant les différents modes d'expression. Alors que le début du siècle avait vu sépanouir le foisonnement et la fantaisie du baroque en architecture et en littérature, la deuxième partie est dite «classique».

L'architecture classique se caractérise par des lignes droites, la symétrie des bâtiments et des proportions mathématiques; on y retrouve les caractéristiques et la décoration des monuments grecs. Quant à la littérature, elle est codifiée par plusieurs théoriciens, dont Boileau dans son *Art poétique*. Ordre, mesure, clarté, souci de la bienséance, respect de règles, notamment au théâtre: la plupart des contraintes imposées aux auteurs s'inspirent de la *Poétique* du philosophe grec Aristote. En outre, les sujets des tragédies de Racine sont souvent inspirés par l'histoire ou la mythologie grecques. Même la comédie y puise parfois, comme la pièce de Molière *Amphitryon*.

Les écrivains classiques, reprenant à leur compte le précepte du poète latin Horace, veulent à la fois «*plaire et instruire*». C'est le cas de Jean de La Fontaine, auteur de *Fables* en vers qui occupent de nos jours encore une place de choix dans l'enseignement, du primaire aux classes supérieures. Dans la première fable du livre VI, il justifie le choix de ce genre pour instruire les lecteurs:

«*Une morale nue apporte de l'ennui;
Le conte fait passer le précepte avec lui (...)*».

Grâce au plaisir du conte qui accompagne la morale, on retient la leçon que ce conte illustre. Car, comme il l'écrit ensuite,

«*(...) il faut instruire et plaire.*»

Pour mettre ce projet à exécution, La Fontaine explique dans sa *Préface* qu'il a choisi les fables du grec Esope qu'il jugeait les meilleures, pour les mettre en vers. Nous en donnerons deux exemples par la suite.

c) Le siècle des Lumières

Le XVIII^{ème} siècle voit s'effriter la toute-puissance de la doctrine classique, et s'affaiblir le crédit dont jouissaient les Anciens depuis la Renaissance. A l'influence

italienne se substitue l'«anglomanie». Certes, l'Antiquité inspire encore certaines tragédies, mais les auteurs dramatiques utilisent aussi des sujets empruntés à des périodes plus récentes ou à l'Orient, et les comédies font la part belle au milieu contemporain et à la classe montante, la bourgeoisie.

Cependant, les fouilles d'Herculanum et Pompei vont réveiller par l'archéologie l'intérêt pour l'Antiquité, comme en témoignent la peinture des ruines d'Hubert Robert ou les poèmes d'André Chénier.

d) Le XIX^{ème} siècle

Au début du XIX^{ème}, en réaction contre le classicisme, le Romantisme demande l'abandon des règles, l'exaltation des sentiments, le retour aux sources nationales, en particulier le Moyen Age. C'est aussi un mouvement cosmopolite intéressé par la littérature anglaise et à un degré moindre par la littérature allemande, ainsi que par l'Orient.

Ce mouvement qui avait suscité un grand élan est abandonné au milieu du siècle, période de grande prospérité des banquiers et des industriels. C'est alors l'avènement du roman réaliste, puis du roman naturaliste avec Balzac, Flaubert ou Zola. Mais dans la poésie l'Antiquité est à nouveau célébrée: en effet les poètes du Parnasse, mouvement qui doit son nom à la montagne grecque où séjournaient les Muses de la mythologie, recherchent la beauté par un grand travail de la forme et s'inspirent souvent des civilisations antiques.

A la fin du siècle, les poètes dits symbolistes s'affranchissent des règles et recherchent la musicalité et la suggestion. Ils évoquent parfois l'Antiquité, comme le fait Mallarmé dans *l'Après-midi d'un faune*.

e) Le XX^{ème} siècle et le début du XXI^{ème}

Une grande diversité caractérise la production artistique du XX^{ème}, dont il serait trop long de donner un aperçu. Cependant, nous pouvons relever une nette fascination pour l'histoire et les mythes grecs dans de nombreux modes d'expression, y compris les plus récents.

Commençons par la littérature: Anouilh, Giraudoux, Sartre ont tous écrit des pièces à succès inspirés par des récits mythologiques, comme *Antigone*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *les Mouches*. Le poète Jean Cocteau a donné différentes expressions à sa fascination pour le mythe d'Orphée. Beaucoup plus récemment, l'écrivain E.-E. Schmitt a publié une version moderne de *l'Odyssée*, *Ulysse from Bagdad*, où Ulysse prend les traits d'un jeune Irakien obligé de fuir son pays.

En peinture, on évoquera les illustrations du mythe du Minotaure par Picasso. Le cinéma a produit de nombreux «peplum» spectaculaires, comme *Troie* (2004), de Wolfgang Petersen, et même la bande dessinée nous plonge parfois dans l'univers des légendes grecques: on peut citer notamment *Ulysse, les Chants du retour* de Jean Harambat.

I. LE GENRE LITTÉRAIRE DE «LA FABLE»: ESOPE, LA FONTAINE

Françoise GARDERA

La fable ou apologue est un récit bref dont les traits sont choisis en vue d'une conclusion, *la morale*, qui est un conseil ou un précepte de conduite.

Le VI^{ème} siècle av. J.C., en Grèce, est l'ère de la poésie gnomique: les Sept Sages énoncent des maximes qui sont un condensé de leur observation sur la conduite des hommes; Pythagore ainsi que ses disciples condensent leur sagesse en préceptes. Mais c'est Esope qui renouvelle et développe la fable; il en fait un genre populaire moralisant et distrayant en prose parlée qui frappe ses contemporains. Esope n'a écrit, semble-t-il, aucune de ses fables; elles se sont transmises oralement notamment par les écoles de rhétorique où elles servaient d'exercices avant d'être fixées tardivement dans divers manuscrits qui ont permis de les véhiculer jusqu'au XVII^{ème} siècle. Sous le titre d' Αἰσώπων μῦθοι. La fable en Grèce a été vivante jusqu'à la fin du IV^{ème} siècle av. J.C.; elle s'est éteinte à l'époque alexandrine. Si elles sont attribuées à Esope, rien ne permet de dire qu'elles ont toutes été composées par le même auteur; mais on peut parler de fable ésopique qui correspond à la définition donnée en exergue. Rome a pris le relais en la personne de Phèdre qui a mis en vers les fables d'Esope tout en ajoutant des pièces de sa propre inspiration.

Si la fable connaît un renouveau à la Renaissance qui renoue avec les lettres et la culture antique par l'attachement au latin et au grec, c'est Jean de La Fontaine (1621-1695) qui va, en s'inspirant de la fable ésopique, donner vie à ce genre dans la littérature française. Au XVII^{ème} siècle, après la découverte des *Fabulae esopicae* de Phèdre, paraît à Francfort en 1610 la *Mythologia Aesopica* d'Isaac-Nicolas Nevelet (fils de Pierre Nevelet) né à Troyes en France, qui sera rééditée en 1660. Les fables grecques étaient partout présentes, se lisaient dans tous les milieux, se contaient et avaient une place importante dans l'enseignement.

En 1668, La Fontaine publie *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine*. Chaque livre débute par une dédicace ou par un morceau faisant figure de préface; le premier livre comporte une lettre au dauphin suivie d'une préface relative à la Fable et à la Vie d'Esope, ce qui montre bien que La Fontaine inscrit son œuvre dans la fable ésopique, bien qu'il ne connût pas le grec. La Fontaine est celui qui élève ce genre essentiellement scolaire et gnomique à la qualité littéraire refaisant, pour la France, et plus nettement encore, ce que Phèdre avait fait pour Rome.

A travers deux fables prenant l'une des animaux pour personnages, l'autre des hommes, nous montrerons l'imitation et l'originalité du plus grand fabuliste de la littérature française à ce jour par rapport au modèle grec.

A. “LA PERDRIX ET LES COQS” (X, 7)

1. L’apologue d’Esopé fable 21

Source: Ésope, *Fables*, éditées et traduites par Émile Chambry, Les Belles Lettres, Paris 1927, en ligne sur le site internet *hodoi elektronikai* hodoi.fltr.uc.ac.be de l’Université Catholique de Louvain.

Ἀλεκτρούνες καὶ πέρδιξ

Ἀλεκτρούνας τις ἐπὶ τῆς οἰκίας ἔχων, ὡς περιέτυχε πέρδικι τιθασῶ πωλουμένῳ, τοῦτον ἀγοράσας ἐκόμισεν οἴκαδε ὡς συντραφησόμενον. Τῶν δὲ τυπτόντων αὐτὸν καὶ ἐκδιωκόντων, ὁ πέρδιξ ἐβαρυθύμει, νομίζων διὰ τοῦτο αὐτὸν καταφρονεῖσθαι ὅτι ἀλλόφυλός ἐστι. Μικρὸν δὲ διαλιπών, ὡς θεάσατο τοὺς ἀλεκτρούνας πρὸς ἑαυτοὺς μαχομένους καὶ οὐ πρότερον ἀποστάντας πρὶν ἢ ἀλλήλους αἰμάξαι, ἔφη πρὸς ἑαυτὸν: «Ἄλλ’ ἔγωγε οὐκέτι ἄχθομαι ὑπ’ αὐτῶν τυπτόμενος: ὁρῶ γὰρ αὐτοὺς οὐδὲ αὐτῶν ἀπεχομένους.»

Ὁ λόγος δηλοῖ ὅτι ράδιον φέρουσι τὰς τῶν πέλας ὕβρεις οἱ φρόνιμοι, ὅταν ἴδωσιν αὐτοὺς μηδὲ τῶν οἰκείων ἀπεχομένους

Les coqs et la perdrix

Un homme avait des coqs dans sa maison. Lorsqu’il trouva par hasard une perdrix mâle apprivoisée; il l’acheta et la porta chez lui pour qu’elle fût élevée avec les coqs. Comme ces derniers la frappaient et la pourchassaient, la perdrix le supportait avec peine, pensant qu’on la méprisait du fait qu’elle était d’une autre race. Elle patienta un peu et lorsqu’elle vit les coqs se battre entre eux, et ne pas s’arrêter avant qu’ils ne se soient blessés les uns les autres, elle se dit à elle-même: «Eh bien, quant à moi, je ne souffre plus d’être frappée par eux, car je le vois, ils ne s’épargnent même pas entre eux.»

La fable montre que les gens sensés supportent plus facilement les sévices d’autrui lorsqu’ils voient ceux-ci ne pas même épargner les membres de leur famille. (Traduction M.H. Menaut)

2. Au XVI^{ème} siècle, Gilles Corrozet met la fable d’Esopé en octosyllabes; en traduisant l’esprit d’Esopé sur l’attitude raciste des coqs, sur leur attitude agressive entre eux, il en tire une morale générale sur l’injustice (injure) qu’apporte un caractère agressif.

De la Perdrix et des Coqs

Quelque laboureur acheta
Une Perdrix pour son plaisir,
Dedans son hostel la porta,
Et toute nuict la feit gesir
Avec les Coqs au poulailler,
Lesquelz la vindrent travailler,
Et de leurs becqs la picquoterent,

De leur fiente l'infecterent,
Dont la Perdrix plainct et lamente,
Pensant que ce soit la manière
Que, pource qu'elle est estrangere,
On la batte ainsi et tourmente.
Ceste Perdrix, ung peu apres,
Veid ces Coqs qui s'entrchatoient;
L'ung de l'aulture approchoient si prés
Que des ongles et becqs joustoient.
«Je n'ay (dict elle) de merveille
S'ainsi on me fasche et traveille,
Veu que ces Coqs d'une nature
Ont entr'eulx une guerre dure.»
L'injure à porter est facile
Du mauvais et l'injurieux,
Qui d'une coustume incivile
Est à tous ainsi furieux.
Gilles Corrozet (1510–1568)

3. Voyons ce qu'en fait Jean de La Fontaine

La Perdrix et les Coqs

Parmi de certains¹ Coqs incivils², peu galants,
Toujours en noise³ et turbulents,
Une Perdrix était nourrie.
Son sexe et l'hospitalité,
De la part de ces Coqs peuple à l'amour porté
Lui faisaient espérer beaucoup d'honnêteté⁴:
Ils feraient les honneurs de la ménagerie⁵.
Ce peuple cependant, fort souvent en furie,
Pour la Dame étrangère ayant peu de respect⁶,
Lui donnait fort souvent d'horribles coups de bec.
D'abord elle en fut affligée;
Mais sitôt qu'elle eut vu cette troupe enragée
S'entre-battre⁷ elle-même, et se percer les flancs,
Elle se consola : «Ce sont leurs moeurs, dit-elle,

¹ De certains: certains.

² Qui manquent de politesse, de civilité.

³ En bagarre ou querelle.

⁴ Politesse, courtoisie.

⁵ Lieu bâti auprès d'une maison de campagne pour y engraisser des volailles ou des bestiaux.

⁶ Repect.

⁷ Idée de réciprocité; les coqs se battent entre eux.

Ne les accusons point; plaignons plutôt ces gens⁸.
Jupiter sur un seul modèle
N'a pas formé tous les esprits:
Il est des naturels de Coqs et de Perdrix.
S'il dépendait de moi, je passerais ma vie
En plus honnête⁹ compagnie.
Le maître de ces lieux en ordonne autrement.
Il nous prend avec des tonnelles¹⁰,
Nous loge avec des Coqs, et nous coupe les ailes:
C'est de l'homme qu'il faut se plaindre seulement.

La Fontaine veut «*instruire et plaire*». (VI,1) Instruire? La Fontaine l'explique quand il s'adresse au chevalier de Bouillon (V, 1): «*Je tâche d'y tourner le vice en ridicule / Ne pouvant l'attaquer avec des bras d'Hercule*». Plaire? Il le faut, car «*Une morale nue apporte de l'ennui*» (VI, 1), et «*on ne considère en France que ce qui plaît, c'est la grande règle, et pour ainsi dire la seule*» (Préface). Pour plaire, il faut introduire de la gaieté, qu'il définit dans un sens raffiné: «*Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire, mais un certain charme; un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux*» (*ibid.*).

Du point de vue de la forme, la fable est écrite en alexandrins et en octosyllabes, de façon à donner de la vie à son récit.

Tout d'abord, il met en avant la perdrix dans le titre qu'il inverse par rapport à Esope; il en fait aussi une femelle, alors que dans le texte d'Esope, il s'agissait d'une perdrix mâle (πέρδικι τιθασῶ πωλουμένῳ). Il apporte ainsi du charme au récit. Cela va lui permettre d'introduire un esprit de galanterie que peut espérer la perdrix. Même si elle est de race différente de celle des coqs, son sexe peut lui faire espérer de la bienveillance et peut-être même plus. Ce choix permet aussi de basculer du domaine animal au domaine humain.

La conclusion philosophique qu'elle en tire est de deux ordres. La Fontaine innove en disant que la faute revient aux hommes qui, pour leur plaisir, enferment des animaux de races et de mœurs différentes entre eux, en leur faisant subir des sévices: le maître prend les perdrix avec des pièges (les tonnelles), leur coupe les ailes, les prive de liberté pour son bon-plaisir. Donc la morale est déplacée: elle s'inscrit dans le respect de la nature. La Fontaine avait pris la charge de Maître des Eaux et Forêts, ne l'oublions pas. Mais le fabuliste montre ici surtout son attachement à la liberté et à l'indépendance qu'il a toujours prônées. Liberté des animaux, liberté des hommes.

⁸ A une valeur de mépris.

⁹ De bonnes manières, qui observe les bienséances.

¹⁰ Les chasseurs roulaient devant eux des tonneaux munis de filets où venaient se prendre les perdrix.

On peut aller plus loin et penser que les animaux représentent des hommes de races différentes ἀλλόφυλος; alors, c'est le dominateur de ces différentes races qui est fautif en leur imposant une vie commune sans leur assentiment. Cette morale trouve son application dans toute nation, à toute époque...

B. "Le vieillard et ses enfants"

1) La fable d'Esopé

Source: Ésope, *Fables*, éditées et traduites par Émile Chambry, Les Belles Lettres, Paris 1927, en ligne sur le site internet *hodoi elektronikai* hodoi.fltr.ucl.ac.be de l'Université catholique de Louvain.

86 Γεωργοῦ παῖδες στασιάζοντες.

Γεωργοῦ παῖδες ἐστασίαζον. Ὁ δὲ, ὡς πολλὰ παραινῶν οὐκ ἠδύνατο πείσαι αὐτοὺς λόγοις μεταβάλλεσθαι, ἔγνω δεῖν διὰ πράγματος τοῦτο πράξει, καὶ παρήνευσεν αὐτοῖς ῥάβδων δέσμη κομίσει. Τῶν δὲ τὸ προσταχθὲν ποιησάντων, τὸ μὲν πρῶτον δούς αὐτοῖς ἀθρόας τὰς ῥάβδους ἐκέλευσε κατεάσσειν. Ἐπειδὴ δὲ κατὰ πᾶν βιαζόμενοι οὐκ ἠδύνατο, ἐκ δευτέρου λύσας τὴν δέσμη, ἀνὰ μίαν αὐτοῖς ῥάβδον ἐδίδου. Τῶν δὲ ῥαδίως κατακλώντων, ἔφη· Ἄτὰρ οὖν καὶ ὑμεῖς, ὦ παῖδες, ἐὰν μὲν ὁμοφρονῆτε, ἀχείρωτοι τοῖς ἐχθροῖς ἔσεσθε· ἐὰν δὲ στασιάζητε, εὐάλωτοι.

Ὁ λόγος δηλοῖ ὅτι τοσοῦτον ἰσχυροτέρα ἐστὶν ἡ ὁμόνοια ὅσον εὐκαταγώνιστος ἡ στάσις.

86 *Les enfants désunis du laboureur*

Les enfants d'un laboureur vivaient en désaccord. Il avait beau les exhorter: ses paroles étaient impuissantes à les faire changer de sentiments; aussi résolut-il de leur donner une leçon en action. Il leur dit de lui apporter un fagot de baguettes. Quand ils eurent exécuté son ordre, tout d'abord il leur donna les baguettes en faisceau et leur dit de les casser. Mais en dépit de tous leurs efforts, ils n'y réussirent point. Alors il délia le faisceau et leur donna les baguettes une à une; ils les cassèrent facilement. «Eh bien! dit le père, vous aussi, mes enfants, si vous restez unis, vous serez invincibles à vos ennemis; mais si vous êtes divisés, vous serez faciles à vaincre.»

Cette fable montre qu'autant la concorde est supérieure en force, autant la discorde est facile à vaincre.

Analyse

Cette fable simple est située dans un passé indéfini. Les personnages sont désignés uniquement par leur métier ou leur lien de parenté, sans que les frères soient identifiés individuellement. La situation initiale est marquée par le désaccord (ἡ στάσις) entre les enfants du laboureur, signalé dans le titre et repris dans la première phrase. Pour montrer à ses enfants qu'ils doivent surmonter ce désaccord contraire à leur intérêt, le laboureur passe par une leçon pratique simple, dans

laquelle le faisceau est la métaphore d'une fratrie unie et donc indestructible, tandis que la baguette isolée représente chacun des enfants fragilisé par la désunion. C'est le père lui-même qui formule ensuite au style direct la morale, une leçon *d'homonoia*, c'est-à-dire de *conformité des sentiments*, tandis que le fabuliste la reprend à la dernière phrase en lui donnant une portée plus générale.

2) La fable de La Fontaine

Ce texte est issu du *Premier recueil de Fables*, paru en 1668. Il s'agit de la fable 18 du livre IV, en ligne sur le site *poesie.webnet.fr*.

Le vieillard et ses enfants
Toute puissance est faible, à moins que d'être unie.
Ecoutez là-dessus l'esclave de Phrygie.¹¹
Si j'ajoute du mien à son invention,
C'est pour peindre nos moeurs, et non point par envie;
Je suis trop au-dessous de cette ambition.
Phèdre¹² enchérit souvent par un motif de gloire;
Pour moi, de tels pensers me seraient malséants¹³.
Mais venons à la Fable ou plutôt à l'Histoire
De celui qui tâcha d'unir tous ses enfants.
Un Vieillard prêt d'aller où la mort l'appelait:
«Mes chers enfants, dit-il (à ses fils, il parlait),
Voyez si vous rompez ces dards¹⁴ liés ensemble;
Je vous expliquerai le noeud qui les assemble.»
L'aîné les ayant pris, et fait tous ses efforts,
Les rendit, en disant: «Je le¹⁵ donne aux plus forts.»
Un second lui succède, et se met en posture;
Mais en vain. Un cadet tente aussi l'aventure.
Tous perdirent leur temps, le faisceau résista;
De ces dards joints ensemble un seul ne s'éclata¹⁶.
«Faibles gens! dit le père, il faut que je vous montre
Ce que ma force peut en semblable rencontre.»
On crut qu'il se moquait; on sourit, mais à tort.
Il sépare les dards, et les rompt sans effort.

¹¹ Il s'agit d'Esopé.

¹² Le fabuliste romain Phèdre s'est lui aussi inspiré d'Esopé. La Fontaine suggère que lorsqu'il enchérit, c'est-à-dire lorsqu'il ajoute quelque chose à son modèle, c'est pour rivaliser avec Esopé.

¹³ Une telle intention (la recherche de la gloire personnelle) ne serait pas convenable à mes yeux.

¹⁴ Il s'agit de baguettes attachées en faisceau.

¹⁵ Je laisse aux plus forts le soin de briser le faisceau.

¹⁶ Aucun n'éclata.

«Vous voyez, reprit-il, l'effet de la concorde.
Soyez joints, mes enfants, que l'amour vous accorde¹⁷.»
Tant que dura son mal, il n'eut autre discours.
Enfin se sentant prêt de terminer ses jours:
«Mes chers enfants, dit-il, je vais où sont nos pères.
Adieu, promettez-moi de vivre comme frères;
Que j'obtienne de vous cette grâce en mourant.»
Chacun de ses trois fils l'en assure en pleurant.
Il prend à tous les mains; il meurt; et les trois frères
Trouvent un bien fort grand, mais fort mêlé d'affaires¹⁸.
Un créancier saisit¹⁹, un voisin fait procès.
D'abord notre Trio²⁰ s'en tire avec succès.
Leur amitié fut courte autant qu'elle était rare.
Le sang les avait joints, l'intérêt les sépare.
L'ambition, l'envie, avec les consultants²¹,
Dans la succession entrent en même temps.
On en vient au partage, on conteste, on chicane²².
Le Juge sur cent points tour à tour les condamne.
Créanciers et voisins reviennent aussitôt,
Ceux-là sur une erreur, ceux-ci sur un défaut.
Les frères désunis sont tous d'avis contraire:
L'un veut s'accommoder²³, l'autre n'en veut rien faire.
Tous perdirent leur bien, et voulurent trop tard
Profiter de ces dards unis et pris à part²⁴.

Analyse

La fable de La Fontaine est beaucoup plus longue et complexe que celle de son modèle Esope.

Dans les neuf premiers vers, après avoir d'emblée énoncé la morale, La Fontaine fait explicitement référence à son modèle en prétendant s'effacer derrière lui: c'est à Esope qu'il va donner la parole, dans un effet de mise en abyme. Cependant, il reconnaît ensuite que l'histoire présentée sera plus riche que celle d'Esope, tout en se défendant d'avoir voulu rivaliser avec lui: à la différence de Phèdre, La Fontaine ne

¹⁷ Que l'amour fraternel vous garde unis.

¹⁸ L'héritage laissé par le vieillard est important, mais dans une situation compliquée.

¹⁹ Une personne à qui le vieillard devait de l'argent fait intervenir la justice pour récupérer la somme.

²⁰ Les trois frères.

²¹ Les avocats.

²² On cherche querelle sur des détails.

²³ L'un veut négocier.

²⁴ Profiter de la leçon qui leur avait été donnée par ces dards (d'abord unis en faisceau, ensuite séparés).

serait pas poussé par l'émulation littéraire, mais par le souci de peindre les mœurs contemporaines. C'est donc en moraliste qu'il se pose en ce prologue.

Effectivement la fable, loin de l'intemporalité d'Esopé, reflète sur deux points les mœurs du XVII^{ème} siècle français. Tout d'abord à l'intérieur du «trio» de frères apparaît une hiérarchie: lors de l'expérience des dards, ils interviennent selon un ordre reflétant l'importance du droit d'aînesse à cette époque: c'est l'aîné qui tente sa chance en premier, le cadet en dernier. Ensuite, la succession est l'occasion de contestations de la part des créanciers et des voisins, comme le montre l'abondance du vocabulaire juridique dans les quinze derniers vers de la fable. On est loin semble-t-il du simple laboureur d'Esopé, même si la nature du «bien» du vieillard n'est pas précisée: ce climat de chicane évoque plutôt la bourgeoisie du XVII^{ème}, l'action s'étant déplacée de la campagne à la ville.

Pendant l'enrichissement apporté par la Fontaine ne se limite pas à la peinture des mœurs contemporaines: il est aussi d'ordre psychologique, dramatique et poétique. A la différence des frères d'Esopé, les enfants du vieillard ne sont pas brouillés avant la mort du père. L'épreuve des dards donne lieu à une scène animée où les efforts successifs des trois frères restent vains, avant la leçon solennelle du vieillard rapportée au style direct. Puis le décès du vieillard est l'occasion d'un rappel de la leçon et d'un serment ému de la part des enfants. Mais, alors qu'ils semblent bien décidés à suivre ses conseils de bonne entente, la succession va les diviser. Leur cupidité, attisée par les avocats, entraîne des querelles lors du partage. De ce fait les créanciers reviennent à la charge et auront raison de l'héritage. L'action s'inscrit ainsi dans une certaine durée et illustre les deux étapes de la leçon des dards: le succès de l'union, la catastrophe de la division sur laquelle la fable se clôt non sans pessimisme.

Enfin, comme dans ses autres fables, La Fontaine utilise une forme versifiée parfaitement maîtrisée. Il emploie ici exclusivement l'alexandrin, qui se prête bien à la solennité de la leçon du vieillard. Il met en valeur certains termes, comme le «Adieu» du père, par des coupes expressives, joue aussi sur les sonorités: ainsi, la formule paternelle «Que l'*amour vous* accorde!» est lente et douce, alors que le vers «On en vient au partage, on conteste, on chicane» est martelé par les dentales.

Même si La Fontaine se défend d'avoir voulu rivaliser avec son modèle, il est indiscutable qu'il a considérablement enrichi la fable d'origine, dans le contenu comme dans la forme. Après un prologue inscrivant son œuvre dans la tradition de la fable ésope, il nous fait assister à deux scènes presque théâtrales, la scène plutôt comique des dards et la scène tragique de la mort du père. Toutes deux permettent au vieillard de faire passer un message de concorde à ses fils. Enfin vient la narration de la rapide dégradation des liens familiaux. Même s'il est bien ancré dans les mœurs de l'époque, le récit des tensions liées à l'héritage et de la ruine qu'elles entraînent trouve encore des résonances de nos jours. Comme nous le conseillent Esopé et La Fontaine par le truchement du vieillard, ayons la sagesse de jouir de notre héritage commun dans la concorde!

II. LES TROIS ORDRES GRECS DE L' ARCHITECTURE: DE LA GRÈCE À NOS JOURS, SI PRÉSENTS DANS NOTRE HISTOIRE.

Lionel SANCHEZ

A l'époque de la *polis* triomphante, la communauté grecque de la période classique cherche avant tout à freiner et réprimer les préoccupations individuelles. Les grands programmes architecturaux sont mis au service de la cité et traduisent la recherche d'une politique panhellénique, dont le temple de Zeus à Olympie et le Parthénon de l'Acropole en sont l'illustration. Dans ces bâtiments, l'élégance de chaque édifice rime avec beauté de l'ensemble, tandis que la perfection technique ne cesse de frapper d'admiration les contemporains. Jusqu'au V^{ème} siècle avant J.C., l'équilibre des forces du monde grec occidental se traduit également par une stabilité des formes architecturales dont l'ordre dorique s'impose comme le fer de lance depuis l'édification du temple d'Héra à Olympie, presque un siècle plus tôt. Il faudra pourtant attendre le IV^{ème} siècle av. J.C. pour que les événements historiques et les transformations politiques favorisent l'émergence de nouvelles formes, dont les effets seront fructueux dès l'apparition de l'ordre ionique d'abord et de l'ordre corinthien. Mais l'ordre ionique date du VII^{ème} siècle en Ionie et dans les îles de la Mer Egée.

Ces répertoires de formes vont connaître un large succès tout autour de la Méditerranée, et pour bien des siècles à venir : dans le monde hellénistique bien sûr, mais on retrouve ces emprunts ailleurs et à d'autres époques. En effet, tandis que les Romains entreprennent la conquête de la *Mare Nostrum* en fondant leur domination sur les vestiges du monde grec, peu de changements interviennent dans le domaine de l'art en général et du langage formel de l'architecture en particulier. Le cas d'école est sans aucun doute offert par l'amphithéâtre bâti à Rome sur l'initiative de Vespasien dans les années 80 de notre ère. Le Colisée, qui caractérise parfaitement la construction romaine, ne propose finalement dans l'élévation de ses arcades qu'un répertoire formel typiquement grec. L'étage inférieur est d'inspiration dorique, et possède même son alternance de métopes et de triglyphes ; le second étage est d'ordre ionique et les deux derniers appartiennent à l'ordre corinthien. Une telle combinaison des ordres grecs sur des structures romaines a exercé une influence considérable sur les architectes des siècles futurs et les bâtiments de nos villes en témoignent encore amplement.

1. L'architecture chrétienne adopte les symboles des grecs Archimède, Platon et des néo-Pythagoriciens pour créer le plan en croix grecque.

En 394, suite aux nombreuses invasions barbares qui menaçaient l'Empire, l'empereur Théodose a attribué à ses deux fils, Honorius et Arcadius, un Empire d'Occident et un Empire d'Orient. Cette division est traditionnellement considérée par les historiens comme l'acte de naissance de l'Empire byzantin.

Très vite sous l'effet conjugué d'un pouvoir politique fort et d'une armée conquérante, la culture byzantine va reconquérir une grande partie de la Méditerranée et remettre au goût du jour certaines formes architecturales issues de la tradition grecque, qui avaient été quelque peu délaissées par les architectes romains. Si à l'origine l'architecture byzantine n'est que le prolongement de l'architecture romaine, la propagation du christianisme amène à l'édification d'églises présentant un plan largement dérivé de celui des temples païens et surtout des basiliques civiles romaines, adopte progressivement des formes mieux adaptées au culte chrétien. Alors que du IV^{ème} siècle au VI^{ème} siècle le plan basilical rectangulaire constitue aussi bien en Orient qu'en Occident le prototype des églises, Justinien encourage le développement d'une architecture où le plan centré, que l'on rencontrait souvent dans la Grèce antique, remplace peu à peu celui de forme longitudinale. L'usage du plan centré devient prédominant dans l'architecture byzantine et, à partir du IX^{ème} siècle une de ses variantes s'impose définitivement: la croix grecque inscrite». Il s'agit d'un édifice carré, dans lequel est inscrite une croix aux branches de longueur égale et dont le centre est surmonté d'une coupole. Ces dispositions spatiales ont pour principal mérite de bien s'articuler avec le rite impérial byzantin: l'espace central dégagé par le plan centré sous la coupole est propice à la célébration du culte impérial, associé à la liturgie chrétienne.

Les solutions formelles permises par le plan centré en croix grecque inscrite rappellent également la démonstration d'Archimède qui, dans son traité sur la sphère et le cylindre, énonce les propriétés relatives à la *symmetria* de chacun de ces volumes lorsqu'ils ont le même diamètre. Dans le même domaine, l'arithmétique platonicienne fait de la sphère l'image la plus parfaite de l'univers tel qu'il est créé par le Démonstrateur. D'autre part pour le néo-pythagoricien Nicomaque de Gerasa (60-120?), rédacteur d'une *Introduction mathématique*, la figure de la sphère matérialise les modèles archétypaux de l'ordre du monde dans le domaine de la géométrie et l'arithmétique. Le choix de ces modèles architecturaux et les valeurs arithmétiques mis en œuvre dans les monuments présentant ce type de plan permettent de les envisager comme la matérialisation d'une perfection rationnelle qui, pour la philosophie grecque, incarne le signe du divin. Bien qu'elle semble éloignée de nous et de notre propos, cette architecture byzantine, et l'idéologie qu'elle sous-entend, a pourtant exercé une influence considérable sur l'Europe occidentale durant le Haut Moyen Âge. On perçoit clairement cette influence dans l'architecture carolingienne impulsée par Charlemagne qui, soucieux de retrouver la grandeur et le faste de l'antiquité, utilise dans ses constructions d'importants apports byzantins. Le meilleur exemple est donné par la chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle qui reprend le plan centré à coupole centrale si fréquent dans l'architecture byzantine. L'un des exemples les plus remarquables en sera constitué par la cathédrale Saint-Front de Périgueux, dans laquelle on retrouve avec éclat la filiation entre l'antiquité

grecque et l'architecture romane, proximité qui s'explique par la permanence des modèles établis par les architectes de l'antiquité classique.



Fig. 1: *Saint Front de Périgueux* (photo de l'auteur)

2. La Renaissance: le retour aux ordres grecs.

En Europe, l'architecture gothique ne cesse de se développer jusqu'au XVI^{ème} siècle avec des monuments remarquable, tant dans le nord du continent que jusque dans le sud de l'Espagne. Pourtant, c'est à Florence qu'apparaît au tout début du XV^{ème} siècle un nouveau mouvement artistique, qui va rapidement imposer de nouvelles références en matière architecturale. C'est la Renaissance. A cette époque, l'art de bâtir se caractérise par un retour aux ordres antiques (gréco-romains) et emploie volontiers l'arc en plein cintre, la voûte en berceau et la coupole. Dans cette période riche en création et en inventivité, l'architecture cesse d'être une simple pratique professionnelle pour aussi s'imposer comme un sujet de discussion majeur entre citoyens instruits et de bonne famille. C'est à ce moment-là que l'on (re)découvre les grands principes de l'architecture antique, notamment à travers l'œuvre de Vitruve, dont les manuscrits ont été retrouvés dans une abbaye suisse en 1414. Dès lors, les grands théoriciens de la Renaissance n'hésitent plus à publier leurs idées, aidés en cela par le développement de l'imprimerie, indispensable

pour contribuer à la diffusion des théories sur l'architecture. Leon Battista ALBERTI (1450) va d'ailleurs profiter de cette technologie moderne pour éditer le l'un des premiers traités moderne d'architecture, le *De re aedificatoria*, en grande partie inspiré par le *De architectura* de Vitruve. Quelques années plus tard, Sebastiano SERLIO (1475-1554) popularisera la notion d'ordre d'architecture avec le premier volume de son «Canon général d'architecture [...]» (*Regole generali d'architettura*), édité à Venise en 1537. Puis, en 1570, Andrea PALLADIO (1508-1580) publia également à Venise *I quattro libri dell'architettura*, qui porta jusque dans les îles britanniques les idées et les principes de la Renaissance.

3. La Renaissance en France.

C'est dans ce contexte culturel foisonnant que lors des Guerres d'Italie, la noblesse française fait main basse sur nombre d'objets d'art, et sur ses ouvrages qui vont exercer une influence majeure sur les architectes de cette époque qui redécouvrent l'architecture antique. Ce phénomène marque également le grand retour des ordres architecturaux dans la décoration des façades et des salons intérieurs. L'architecture de la Renaissance puise clairement dans le répertoire antique pour la conception des colonnes. Les trois ordres classiques reviennent au goût du jour: dorique, ionique et corinthien, complétés par les ordres toscan et le composite « inventés » par Sebastiano Serlio. La Renaissance s'approprie donc les motifs les plus apparents de l'architecture antique. Les façades de cette époque présentent un axe de symétrie vertical qui sont édifiées selon les normes de construction et dans le style grec, avec des rythmes de colonnes et de fenêtres. Celles des églises sont par exemple souvent surmontées d'un fronton et régulièrement rythmées de pilastres, d'arcs et d'entablements. Les architectes de la Renaissance ont élevé cette architecture au niveau des grandes traditions venues de l'antiquité grecque, perpétuées et modifiées par Rome et les Byzantins et ont obtenu pour ces formes architecturales, comme pour les ordres, un héritage aussi prestigieux dans son domaine que la théologie, la philosophie et les sciences grecques l'étaient dans le leur.

L'une des constructions qui illustre le mieux cette tendance est l'hôtel de ville de la Rochelle. Le bâtiment, datant de la fin du XVI^{ème} siècle et du début du XVII^{ème} siècle, présente un corps de logis de style renaissance soutenu par un mur d'enceinte gothique flamboyant. L'élément architectural qui nous concerne en premier lieu est la grande galerie du rez-de-chaussée. Ouverte par neuf arcades, cintrées ou géminées et abondamment décorées, la galerie repose sur huit piliers et deux pilastres dont on reconnaît sans peine l'influence grecque dans l'emploi du style dorique, avec sa frise alternant métopes et triglyphes. Au-dessus, les statues des vertus cardinales sont disposées dans quatre niches encadrées de colonnes corinthiennes.



Fig. 2: *Hôtel de ville de la Rochelle*
(photo de l'auteur)

4. L'art baroque et le «classicisme».

L'architecture baroque réutilise ce langage architectural remis au goût du jour par la Renaissance: colonnes, tours, coupoles et quelques nouveautés, comme les fenêtres ovales, l'œil de bœuf, les colonnes torsadées. De l'antiquité grecque, on retrouve les colonnes ioniques et corinthiennes sur les façades, tout comme les frontons, qui sont désormais brisés pour imposer plus de rythme et de mouvement, tandis qu'ils restent le signe de la magnificence et de la sacralité des édifices sur lesquels ils sont apposés. L'architecture baroque se défait néanmoins de certaines règles classiques pour rechercher la variété, l'originalité, et l'impression de l'effet théâtral. En France, l'histoire de l'art évoque plutôt le « classicisme », pour évoquer ces choix formes qui constituent des références évidentes à l'antiquité grecque, même si c'est plutôt de la tradition romaine que cette période semble tirer toute son influence. Le classicisme ne cède jamais complètement aux débordements baroques, et, s'il en adopte parfois les marques luxueuses, il le fait avec cartésianisme et un certain sens de la raison. On en revient donc à une architecture raisonnée et cohérente, plus sobre et réfléchie, comme cela était déjà le cas à la période grecque.

Pour le classicisme français, on notera que l'Eglise va jouer un rôle moins décisif dans la propagation de cet art que dans certains autres pays, l'implication du pouvoir royal, notamment avec Louis XIV, déterminant surtout pour les artistes ce qu'ils sont susceptibles de faire, ou de ne pas faire. Ceux-ci travaillant directement selon les royales consignes, les artistes se contentent d'encenser la grandeur et les vertus du souverain. Versailles s'impose un modèle de l'architecture classique française : organisation symétrique, façades à colonnade, décoration empruntant à des mythes antiques. Les fenêtres du premier étage se caractérisent par leur hauteur : elles constituent l'élément qui rythme l'étage « noble », le plus important, où sont localisés les Grands Appartements du Roi et de la Reine, avec la galerie des Glaces en son

centre. Enfin, selon le modèle antique, une balustrade vient cacher les toits, en terrasse. Quant au corps central, en saillie par rapport au reste de la façade, il est marqué au premier étage par série de trois fenêtres et deux niches encadrées par des colonnes de style ionique, chacune constituée d'une base, d'un fût et d'un chapiteau. Celles-ci soutiennent un entablement composé d'une architrave, d'une frise et d'une corniche.



Fig. 3: *Palais de Versailles – façade arrière* (photo de l'auteur)

5. Le néo-classicisme du XVIII^{ème} siècle et du XIX^{ème} siècle.

Dès la fin du XVIII^{ème} siècle, les références à l'Antiquité sont évoquées dans l'architecture religieuse néo-classique. Avec le Panthéon (1757-1790), Germain SOUFFLOT ressuscite l'association du temple antique et de la coupole Renaissance. De l'architecture antique, il reprend la forme du temple grec classique à colonnades et son vocabulaire ornemental, avec les ordres corinthiens et toscans, et le plan centré en forme de croix grecque. Mais c'est Pierre Alexandre VIGNON qui propose la plus éloquente réinterprétation de l'architecture grecque à Paris, lorsque lui est confié la construction de l'église de la Madeleine, à partir de 1806. Contre l'avis de l'Académie impériale, Vignon propose un retour à l'antiquité avec l'édification d'un vaste temple péripptère. Aussi, cette solution architecturale fait de La Madeleine une restitution

quasi parfaite de l'Olympieion d'Athènes, les colonnes de La Madeleine étant légèrement plus hautes (20 m. contre 17'25 m., à comparer avec un édifice très proche, la Cour suprême d' Etats-Unis).



Fig. 4: *Panthéon de Paris* (photo de l'auteur)



Fig. 5: *Eglise de la Madeleine* (photo de l'auteur)

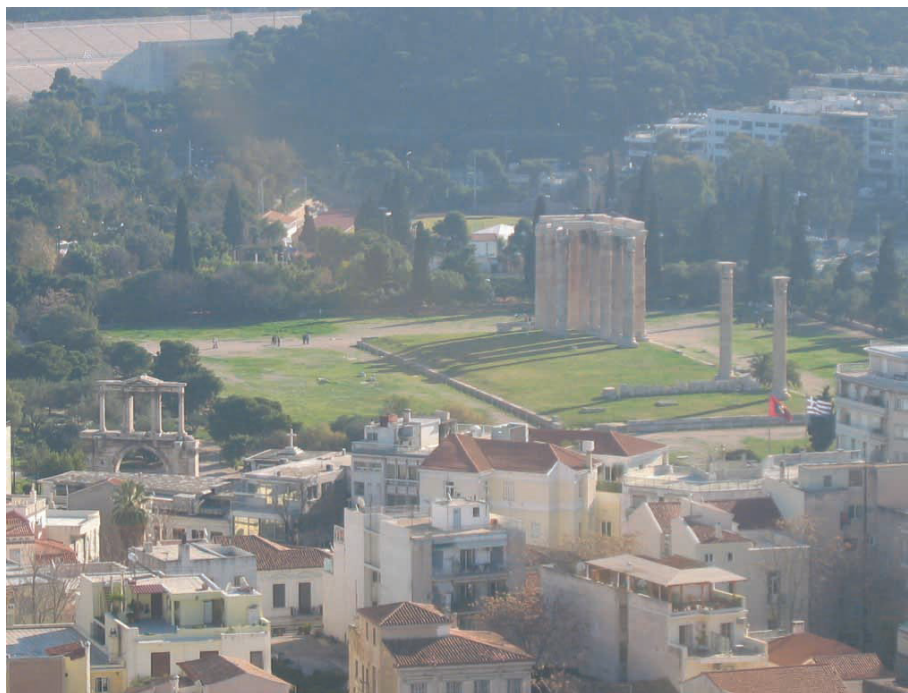


Fig. 6: Vestiges du temple de Zeus Olympien d'Athènes (photo de l'auteur)

7. La réutilisation du vocabulaire antique au XX^{ème} siècle.

On l'a vu, le vocabulaire de l'architecture antique n'a de cesse d'être réutilisé à toutes les grandes périodes de notre Histoire. Pourquoi en serait-il autrement dans notre époque contemporaine, qui voit l'évolution des techniques et qui préconise l'utilisation de solutions architecturales modernes et l'emploi de nouveaux matériaux (verre, béton, acier)? Un bon exemple de cette influence continue exercée par l'antique se trouve à Montpellier, et là encore, il n'est pas étonnant que les solutions choisies reflètent une volonté politique, dans une sorte d'évergétisme qui n'est pas sans rappeler celui de la Grèce antique. La capitale du Languedoc-Roussillon a en effet longtemps été administrée par Georges FRÊCHE, qui en a été maire entre 1977 et 2004. Durant ses mandats successifs, la ville s'est transformée sous son impulsion et s'est considérablement développée pour passer de 190.000 habitants en 1975 à 250.000 en 2007. Pour que la croissance de la ville reste ordonnée, les convictions de M. Frêche imposaient une vision cohérente de l'urbanisme moderne qu'il entendait mettre en place. Le quartier Antigone est la réalisation la plus visible de cette modernité, conçue avant tout pour ses habitants. Antigone répond aux exigences d'une ville qui grandit. M. Frêche a été professeur de droit romain en université et, à ce titre,

il connaissait la culture classique de la Grèce Antique et l'Empire Romain. C'est sans doute pour cela qu'il fit appel à l'architecte espagnol postmoderniste Ricardo BOFILL pour concevoir l'architecture d'Antigone, dont la majorité des immeubles a été construite sur un style inspiré par l'architecture de la Grèce antique: colonnes doriques, pilastres et frontons sont quasiment partout, tandis que des reproductions d'œuvres antiques comme la Victoire de Samothrace trône ainsi fièrement au beau milieu du quartier, face à l'Hôtel de Région. La même influence se retrouve dans d'autres réalisations de Bofill, comme à Paris, ou le quartier de Maine-Montparnasse ressemble à s'y méprendre au quartier Antigone. Sur la place de Catalogne se mêle le même langage classique de l'architecture, sobre et élégante, à la monumentalité et la théâtralité. Pour lui, la ville est un ensemble rempli de références formelles et théoriques et l'on retrouve dans l'ensemble de ces projets le même vocabulaire: frontons, colonnes doriques, pilastres, amphithéâtre... toutes ces formes héritées de l'architecture classique et de sa grammaire visuelle. Pour Bofill, le langage classique permettrait de faire persister et naître la citoyenneté et l'humanité dans la ville. Il est le langage parfait, celui des maîtres.



Fig. 7: *Place de Catalogne à Paris* (photo de l'auteur)



Fig. 8: Quartier Antigone à Montpellier (photo de l'auteur)

CONCLUSION

L'art et l'architecture de la Grèce antique ont légué à la culture française une longue tradition architecturale. L'évolution des ordres de l'architecture grecque débute au VII^{ème} siècle avant notre ère. Aujourd'hui, la plupart des gens savent qu'il existe trois styles: dorique, ionique et corinthien. Beaucoup en France arrivent même distinguer des éléments de ces trois styles dans les structures modernes de leur ville, les styles grecs ayant été autant admirés que copiés. Après la Renaissance, l'esthétique humaniste et les techniques esthétiques de l'art grec ont inspiré plusieurs générations d'artistes français. Jusqu'au XX^{ème} siècle, le classicisme de l'art grec a fortement influencé l'art, et nul doute qu'il en sera encore de même pour des générations d'architectes.

Bibliographie Indicative

CHARBONNAUX, J.; MARTIN, R., *Grèce hellénistique 330-50 av. J.-C.*, Gallimard, Paris 2010.

POISSON, M., *Paris Monuments*, Minerva, Paris, 2000.

VERGARA, L. ; TOMASELLA, G.M.D., *Reconnaître les styles architecturaux : de la préhistoire à l'architecture contemporaine*, De Vecchi, Paris, 2001.

WEBER, P., *Histoire de l'architecture : De l'Antiquité à nos jours*, Librio, Paris, 2008.

III. LE SERMENT D'HIPPOCRATE HIER ET AUJOURD'HUI

Jessica THOULOUSE

Le *Serment* d'Hippocrate de Cos (c. 460-c.370 av. J.-C.) est l'un des textes les plus célèbres du *Corpus hippocratique*. Rédigé au v^{ème} ou au iv^{ème} siècle av. J.C., il a traversé les époques, trouvant aussi bien sa place parmi les morceaux choisis de l'ancienne médecine²⁵ que parmi ceux de la littérature²⁶ et donnant lieu à de nombreux commentaires²⁷ et interprétations. Perçu comme universel, ce court traité a été repris par différentes cultures –les divinités grecques invoquées au début étaient alors remplacées par le Christ ou par Allah– et c'est une variante que les étudiants en médecine prêtent aujourd'hui en France à l'issue de leur soutenance²⁸ de thèse.

Si le *Serment* d'Hippocrate semble donc intemporel, il n'en reste pas moins lié à un contexte historique précis. À l'origine en effet, le savoir médical était uniquement transmis aux membres de la famille des Asclépiades. Mais lorsque son enseignement s'est élargi au-delà de ce cercle familial, le *Serment* est devenu nécessaire et il était réellement prononcé. Car ce court traité est bien avant tout un contrat juridique passé entre le maître de médecine et les membres extérieurs à la famille des Asclépiades et il cumule un serment oral aux dieux (ὄρκον τόνδε) et un engagement écrit (ξυγγραφήν τήνδε). Après l'invocation initiale des divinités, le disciple s'engage, avec des clauses précises et contraignantes, à respecter des devoirs envers son maître et lui offre des garanties morales et financières. La famille des Asclépiades préserve de cette façon ses intérêts et la transmission du savoir à l'intérieur de la famille est assurée.

La deuxième partie du texte du *Serment* contient le fameux exposé de la déontologie et des règles que le médecin doit observer. Dans sa pratique, celui-ci doit toujours être guidé par l'intérêt du malade, ce qui rappelle le précepte bien connu des *Épidémies* I, 5: «ἀσκέειν, περι τὰ σουσήματα δύο· ὠφελείν ἢ μὴ βλάπτειν», c'est-à-dire «avoir, dans les maladies, deux choses en vue: être utile ou du moins ne pas nuire»²⁸. Plusieurs interdits sont énoncés dans cette partie du *Serment*: administrer du poison, favoriser un avortement ou encore

²⁵ Le *Serment* d'Hippocrate se rencontre en effet dans l'*articella* –littéralement «petit art»–, ce petit recueil dont le noyau primitif fut formé au xi^{ème} siècle et qui constitue le canon des textes fondamentaux au programme pour les étudiants en médecine jusqu'au xvii^{ème} siècle.

²⁶ Un *compendium*, qui regroupe principalement des fables et dans lequel se trouve également le *Serment* d'Hippocrate, est par exemple réédité tout au long du xvi^{ème} siècle: *Aesopi Phrygis fabulæ cum alijs opusculis*.

²⁷ Comme l'explique Jacques Jouanna, « De tous les traités de la *Collection hippocratique*, le *Serment* est celui qui a eû le plus d'éditions comportant l'ensemble des oeuvres d'Hippocrate. Elles sont innombrables. » (Hippocrate, *Le serment. Les serments chrétiens. La loi*, texte établi et traduit par Jacques Jouanna, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. CLVII).

²⁸ Littré, Émile, *Œuvres complètes d'Hippocrate*, J.-B. Baillière, Paris 1840, t. 2, pp. 634-637.

opérer quelqu'un de la pierre. Ces interdits ne correspondent cependant pas toujours avec la pratique médicale exposée dans les autres traités du *Corpus hippocratique*. Aussi, certains chercheurs, en particulier Ludwig Edelstein²⁹, ont pensé que le texte provenait non pas du milieu médical mais du milieu philosophique pythagoricien. Cette hypothèse n'est toutefois aujourd'hui pas retenue par la majorité des chercheurs. La paternité du *Serment* est également parfois remise en cause même si le traité était déjà attribué à Hippocrate lui-même dans l'Antiquité, comme en témoigne sa présence dans la liste d'Érotien (1^{er} siècle ap. J.-C.)³⁰. Quelle que soit l'origine et l'auteur du traité, l'exposé éthique qu'il comprend est important pour le médecin car il permet de le distinguer d'autres corporations, parfois douteuses (accoucheuses, charlatans...).

ὍΡΚΟΣ

Hippocrate, *Le serment. Les serments chrétiens. La loi*, texte établi et traduit par Jacques Jouanna, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. 2-5.

1a. Ὅμνῶ Ἀπόλλωνα ἰητρὸν καὶ Ἀσκληπιὸν καὶ Ὑγίαν καὶ Πανάκειαν καὶ θεοὺς πάντας τε καὶ πάσας, ἴστορας ποιούμενος, ἐπιτελέα ποιήσῃς κατὰ δύναμιν καὶ κρίσιν ἐμὴν ὄρκον τόνδε καὶ ξυγγραφὴν τήνδε·

1b. ἠγήσασθαι τε τὸν διδάξαντά με τὴν τέχνην ταύτην ἴσα γενέτησιν ἐμοῖσι καὶ βίου κοινώσασθαι καὶ χρεῶν χρηρίζοντι μετάδοσιν ποιήσασθαι· καὶ γένος τὸ ἐξ αὐτέου ἀδελφεοῖς ἴσον ἐπικρινέειν ἄρρῃσι,

1c. καὶ διδάξῃς τὴν τέχνην ταύτην, ἣν χρηρίζωσι μανθάνειν, ἄνευ μισθοῦ καὶ ξυγγραφῆς, παραγγελίης τε καὶ ἀκροήσιος καὶ τῆς λοιπῆς ἀπάσης μαθήσιος μετάδοσιν ποιήσασθαι ὑιοῖσί τε ἐμοῖσι καὶ τοῖσι τοῦ ἐμὲ διδάξαντος καὶ μαθητῆσι ξυγγεγραμμένοισί τε καὶ ὠρκισμένοισι νόμῳ ἰητρικῷ, ἄλλῳ δὲ οὐδενί.

2. Διαιτημάσι τε πᾶσι χρῆσομαι ἐπ'ὠφελείῃ καμνόντων κατὰ δύναμιν καὶ κρίσιν ἐμὴν· ἐπὶ δηλήσει δὲ καὶ ἀδικίῃ εἴρξῃς κατὰ γνώμην ἐμὴν.

3. Οὐ δώσω δὲ οὐδὲ φάρμακον οὐδενὶ αἰτηθεὶς θανάσιμον, οὐδὲ ὑφηγησῶμαι ξυμβουλίην τοιήνδε· ὁμοίως δὲ οὐδὲ γυναιξὶ πεσσὸν φθόριον δώσω.

4. Ἄγνώω δὲ καὶ ὀσίως διατηρήσω βίον ἐμὸν καὶ τέχνην ἐμὴν.

5. Οὐ τεμέω δὲ οὐδὲ μὴν λιθιώντας, ἐκχωρήσω δὲ ἐργάτησιν ἀνδράσι πρήξιος τῆσδε.

6. Ἐς οἰκίας δὲ ὀκόσας ἂν ἐσίω, ἐσελεύσομαι ἐπ'ὠφελείῃ καμνόντων ἐκτὸς ἐὼν πάσης ἀδικίης ἐκουσίης καὶ φθορῆς τε τῆς ἄλλης καὶ ἀφροδισίων ἔργων ἐπὶ τε γυναικείων σωματίων καὶ ἀνδρείων ἐλευθέρων τε καὶ δούλων.

²⁹ EDELSTEIN, Ludwig, «The hippocratic Oath: text, translation and interpretation», supplément au *Bulletin of the History of Medicine*, 1, The John Hopkins Press, Baltimore 1943.

³⁰ C'est à Érotien que nous devons la liste la plus ancienne qui nous soit parvenue des traités hippocratiques jugés authentiques.

7. Ἡ δ' ἄν ἐν θεραπείῃ ἢ ἴδω ἢ ἀκούσω ἢ καὶ ἄνευ θεραπείης κατὰ βίον ἀνθρώπων, ἃ μὴ χρὴ ποτε ἐκλαλέεσθαι ἕξω, σιγήσομαι ἄρρητα ἡγεύμενος | εἶναι τὰ τοιαῦτα.
8. Ὅρκον μὲν οὖν μοι τόνδε ἐπιτελέα ποιέοντι καὶ μὴ ξυγγέοντι εἴη ἐπαύρασθαι καὶ βίου καὶ τέχνης, δοξαζομένῳ παρὰ πᾶσιν ἀνθρώποις ἐς τὸν αἰεὶ χρόνον, παραβαίνοντι δὲ καὶ ἐπιρκοῦντι τάναντία τουτέων.

SERMENT

Hippocrate, *Le serment. Les serments chrétiens. La loi*, texte établi et traduit par Jacques Jouanna, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. 2-5.

1a. Je jure par Apollon médecin, par Asclépios, par Hygie et Panacée, par tous les dieux et toutes les déesses, les prenant à témoin, d'exécuter, selon ma capacité et mon jugement, ce serment et ce contrat.

1b. (Je jure) de considérer d'abord mon maître en cet art à l'égal de mes propres parents; de mettre à sa disposition des subsides et, s'il est dans le besoin, de lui transmettre une part de mes biens; de considérer sa descendance mâle à l'égal de mes frères,

1c. et de leur enseigner cet art, s'ils désirent l'apprendre, sans salaire ni contrat; de transmettre les préceptes, les leçons orales et tout le reste de l'enseignement à mes fils et à ceux de mon maître, et aux disciples liés par un contrat et un serment, suivant la loi médicale, et à nul autre.

2. J'utiliserai tout le régime pour l'utilité des malades, selon ma capacité et mon jugement; mais si c'est pour leur perte ou pour une injustice à leur égard, (je jure) d'y faire obstacle selon ma conscience.

3. Je ne remettrai à personne une drogue mortelle si on me la demande, ni ne prendrai l'initiative d'une telle suggestion. De même, je ne remettrai pas non plus aux femmes un pessaire abortif.

4. C'est dans la pureté et la piété que je passerai ma vie et exercerai mon art.

5. Je n'inciserai pas non plus les malades atteints de lithiase, mais je laisserai cela aux hommes spécialistes de cette intervention.

6. Dans toutes les maisons où je dois entrer, je pénétrerai pour l'utilité des malades, me tenant à l'écart de toute injustice volontaire, de tout acte corrupteur en général, et en particulier des relations amoureuses avec les femmes ou les hommes, libres ou esclaves.

7. Tout ce que je verrai ou entendrai au cours du traitement, ou même en dehors du traitement, concernant la vie des gens, si cela ne doit jamais être répété au-dehors, je le tairai, considérant que de telles choses sont secrètes.

8. Eh bien donc, si j'exécute ce serment et ne l'enfreins pas, qu'il me soit donné de jouir de ma vie et de mon art, honoré de tous les hommes pour l'éternité. En revanche, si je le transgresse et me parjure, que ce soit le contraire de cela.

Le serment que prêtent les médecins en France avant d'exercer leur fonction. Conseil National de l'Ordre des médecins (05/01/2012).³¹

«Au moment d'être admis(e) à exercer la médecine, je promets et je jure d'être fidèle aux lois de l'honneur et de la probité.

Mon premier souci sera de rétablir, de préserver ou de promouvoir la santé dans tous ses éléments, physiques et mentaux, individuels et sociaux.

Je respecterai toutes les personnes, leur autonomie et leur volonté, sans aucune discrimination selon leur état ou leurs convictions. J'interviendrai pour les protéger si elles sont affaiblies, vulnérables ou menacées dans leur intégrité ou leur dignité. Même sous la contrainte, je ne ferai pas usage de mes connaissances contre les lois de l'humanité.

J'informerai les patients des décisions envisagées, de leurs raisons et de leurs conséquences.

Je ne tromperai jamais leur confiance et n'exploiterai pas le pouvoir hérité des circonstances pour forcer les consciences.

Je donnerai mes soins à l'indigent et à quiconque me les demandera. Je ne me laisserai pas influencer par la soif du gain ou la recherche de la gloire.

Admis(e) dans l'intimité des personnes, je tairai les secrets qui me seront confiés. Reçu(e) à l'intérieur des maisons, je respecterai les secrets des foyers et ma conduite ne servira pas à corrompre les mœurs.

Je ferai tout pour soulager les souffrances. Je ne prolongerai pas abusivement les agonies. Je ne provoquerai jamais la mort délibérément.

Je préserverai l'indépendance nécessaire à l'accomplissement de ma mission.

Je n'entreprendrai rien qui dépasse mes compétences. Je les entretiendrai et les perfectionnerai pour assurer au mieux les services qui me seront demandés.

J'apporterai mon aide à mes confrères ainsi qu'à leurs familles dans l'adversité.

Que les hommes et mes confrères m'accordent leur estime si je suis fidèle à mes promesses; que je sois déshonoré(e) et méprisé(e) si j'y manque.»

³¹ <https://www.conseil-national.medecin.fr/le-serment-d-hippocrate-1311>.

(Página deixada propositadamente em branco)