

LE TEMPS-ESPACE: TEMPS CAVAFIEN ET YOURCENARIEN UNE LECTURE DE *FEUX*

Christiane PAPADOPOULOS
Université de Mayence

Marguerite Yourcenar avait déjà noté les pensées de *Feux*¹ et en avait publié un choix avec les récits² de son premier contact avec l'œuvre de Cavafy en 1936, trois années après la mort de celui-ci. Il ne peut donc s'agir de faire apparaître un rapport direct. Mais lorsque Marguerite Yourcenar raconte cette première rencontre quelque peu aventureuse, elle voit très bien ce qui la rapproche de Cavafy: "Le sentiment de ce lien entre le présent et le passé, l'ardeur brûlante comme un soir d'été grec" (YO 206). C'est cette sensibilité commune que je me propose de saisir et de vérifier. Les affinités entre les deux auteurs me semblent plus importantes que ce que la remarque de Yourcenar ne laisse entrevoir.

Le choix de *Feux* est arbitraire dans le sens où d'autres publications d'avant 1939 ou les récits de *Comme l'eau qui coule* se prêteraient tout aussi bien à une comparaison avec l'œuvre de Cavafy. Il est en fait motivé d'une part par l'expression lapidaire des pensées et la grécité des récits, et d'autre part par le désir de contribuer à la compréhension d'une des œuvres de Yourcenar les plus difficiles à pénétrer. Les poèmes de Cavafy qui font l'objet de cette étude datent de différentes époques, mais font tous partie du "canon", c'est-à-dire des pièces déterminées par lui-même à être publiées. Ces cent cinquante-quatre poèmes ont été proposés dans leur intégralité au public en 1935³.

1 "Feux", *Revue de France*. France. n° 4, août 1935, p. 491-98.

2 *Feux*, éd. originale, Paris, Grasset, 1936.

3 Les titres grecs seront ajoutés à la pagination de la traduction de M. Yourcenar pour faciliter une comparaison directe; les chiffres qui les suivent se réfèrent aux pages de l'édition Κ.Π. ΚΑΒΑΦΗ, ποιήματα. Α: 1896-1918, Β: 1919-1933, φιλολογική επιμέλεια Γ.Π. ΣΑΒΒΙΔΗ, Αθήνα: Ίκαρος, 1983 τε.

Le temps-espace

En confrontant l'utilisation de la notion de temps-espace dans l'introduction au livre de Virginia Woolf, qui date de février 1937⁴, à celle de l'introduction aux poèmes de Cavafy, dont la première rédaction date de 1939 (CC²), il est possible de préciser trois choses. Le temps-événement correspond à l'image héraclitéenne du temps qui entraîne tout. Le temps-espace est celui de la philosophie éléate où tout nous "paraît" être en marche. C'est "ce temps divisé en compartiments, à la manière d'un espace"⁵ que Jean Blot a analysé chez Yourcenar. Il a souligné que pour un graveur, par exemple, tel que l'était Piranèse "cette transmutation du temps en espace" (p. 36) était plus facile à opérer puisque son objet était une chose, un monument en l'occurrence.

Ceci nous mène au deuxième point et à l'autre versant du problème. Dans la première citation, Yourcenar a bien parlé d'un problème du temps et de la personne. Comme le temps éléate est segmenté et qu'on peut rapprocher n'importe quels compartiments, il se pose le problème de la continuité, de l'évolution et de la durée. Ce problème, qui pour l'ontologie éléate ne s'est pas posé puisque pour elle l'être est incompatible avec le devenir, aboutit à ce que Blot appelle "le problème de l'identité du vivant à travers le temps" (p. 34). C'est à cette difficulté que la première phrase du *Labyrinthe du Monde* fait allusion: "L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903 [...]. Que cet enfant soit moi, je n'en puis douter sans douter de tout".

Il n'en reste pas moins que, pour Yourcenar, "vue sous cet angle [celui des segments qui fixent le passé], la tentative du poète pour rejoindre le passé n'est plus située dans le domaine de l'absurde" (CC² 38). Ce pouvoir qu'elle reconnaît ici à Cavafy est aussi le sien. La troisième chose que nous retenons, c'est donc que grâce à ce temps spatialisé il doit être possible de rendre les espaces compartimentés omniprésents. Par quels moyens l'écrivain et le poète arrivent-ils à créer et à atteindre ces segments, eux dont la substance et l'agent ne sont pas le marbre du sculpteur ou la peinture du peintre, mais la parole, phénomène de la durée?

⁴ Virginia Woolf, *Les vagues*, Préfacé et traduit de l'anglais par Marguerite Yourcenar, Paris, Stock, 1974², p. 9.

⁵ Jean Blot, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1980, p. 29.

L'ardeur brûlante comme un soir d'été grec.

L'intuition de Marguerite Yourcenar a spontanément formulé un de ces liens possibles entre le présent et le passé: c'est un élément magique. Dans l'extrait cité ce sont la magie d'un moment et la magie de la beauté qui deviennent deux moyens clés pour se situer hors du temps. Dans les textes analysés ici, cette fonction revient évidemment également aux mythes anciens⁶; je vais cependant me concentrer sur l'élément cité.

Comme la mythologie, cet élément magique permet de résoudre "le double problème d'un système de symboles assez varié pour permettre les plus complètes confessions personnelles, assez général pour être immédiatement compris [...]" (PE 32). La dimension symbolique du mythe permet d'en élargir le sens. Comme le décrit M. Méraklis, Cavafy ira au delà de la mythologie en tant que telle (disons Ithaque ou les Troyens ou Achille), il ira vers le domaine de l'histoire (par exemple vers Darius ou Néron ("Les Pas") ou Antoine ("Les Dieux désertent Antoine") etc.), et plus loin encore: vers les "mythes" de la vie quotidienne. Évidemment, ces trois niveaux de "mythe" qui l'inspirent – le purement mythique, l'historique, de la vie quotidienne – ont une relation étroite entre eux⁷. Pour Yourcenar et pour Cavafy, l'accès à ces différents niveaux exige le même effort. Les personnages historiques, mythologiques ou fictifs, ainsi que le "tu" ou le "il" de *Feux* et des poèmes cavafiens, sont pareillement présents. L'élément magique a sa place à ces trois niveaux, stimulant des états de conscience présents et passés et ce qui s'y trouve attaché.

⁶ Pour l'analyse du rôle du mythe dans *Feux*, je me permets de renvoyer à l'étude de Carminella Biondi, "Neuf mythes pour une passion" dans le Bulletin spécial de la SIEY, nov. 1989, pp. 27-33 et aux références qu'on y trouve.

Pour l'analyse de ce thème dans les poèmes de Cavafy, cf. par exemple

- Margaret Alexiou, "C.P. Cavafy's 'Dangerous' Drugs": Poetry, Eros and the Dissemination of Images", *The Text and Its Margins. Post-Structural Approaches to Twentieth-Century Greek Literature*. éd. Margaret Alexiou and Vassilis Lambropoulos, New York, Pella Publishing Company, 1985, pp. 157-196.
- Edmund Keeley, *Modern Greek Poetry. Voice and Myth*, Princeton, University Press, 1983.
- George Seferis, "Cavafy and Eliot. A Comparison", *The Greek Style*. transl. R. Warner and Th. D. Frangopoulos, London, The Bodley Head, 1967, pp. 119-161.

⁷ Μιχάλης Μερρακλής, "Ο πεζός Καβάφης", Τέσσερα δοκίμια για τον Κ.Π. Καβάφη, Αθήνα: Καστανιώτη, 1985, p. 14. (ma traduction)

La présentation de quelques exemples de ces "étincelles" (YO 151) va permettre d'établir des parallèles entre les deux auteurs et en même temps de préciser leurs différences.

La magie sympathique

La magie sympathique "qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un" (OR 526) c'est le procédé yourcenarien par excellence qui a déjà fait l'objet de maintes études. Dans cette perspective, il existe une différence essentielle entre les deux auteurs. Chez Yourcenar comme chez Cavafy, c'est l'érudition qui fournit le matériel premier au souvenir. L'ampleur de la recherche peut différer, en revanche les deux auteurs sont pareillement scrupuleux dans leur travail. Mais tandis que Cavafy choisit finalement un passage restreint pour en recréer l'ambiance, Yourcenar présente des générations et des siècles entiers. Dans *Feux* elle réduit les données historico-mythologiques à leur valeur symbolique en n'hésitant pas à les changer pour donner à ces récits l'expression et l'ardeur d'un tableau de Van Gogh. On y trouve aussi bien le mélange du mythe traditionnel avec les événements contemporains que la transformation d'impressions acceptées en expressions personnelles.

Cavafy ne saisit qu'un seul moment qui l'intéresse pour le faire revivre sans jamais en altérer la substance. Nous trouvons dans un essai posthume de Cavafy, auquel l'éditeur a donné le titre de "Ars poetica"⁸, une explication presque identique à celle que donne Marguerite Yourcenar de cette "magie sympathique". Le poète, par le biais de son imagination et son expérience, peut "se transporter au centre des circonstances et peut ainsi créer une expérience" (p. 35) qui ne peut être vraie dans le sens absolu, parce qu'il ne doit jamais oublier qu'"un état d'âme est vrai et faux, possible ou impossible à la fois, ou plutôt alternativement" (*ibid.*). Néanmoins de telles expériences recrées ne sont pas de fausses idoles [είδωλα] simplement parce qu'elles sont passagères: "Même si pour un jour, ou deux heures, je me suis senti comme l'homme à l'intérieur des "Murailles" ou comme l'homme des "Fenêtres", le poème est fondé sur une vérité de courte durée, mais qui, justement parce

8 C.P. Cavafy, "Ars Poetica", *Anekdoti peza*, éd. M. Peridis, Athens, Fexis, 1963, pp. 34-69. (épuisé)

qu'elle a une fois existé, peut être répétée dans une autre vie..." (p. 40)⁹. Chez lui, la "magie sympathique" va si loin que souvent il préfère s'imprégner des faits historiques pour d'une part recréer justement ce que la chronique ne relate pas et d'autre part nous présenter ce qui dans les mêmes conditions aurait également pu se produire. Ainsi beaucoup de ses poèmes mettent en scène une personne fictive dans un cadre historique précis. Malgré la fidélité aux sources qu'il partage avec Yourcenar, nous le sentons plus libre envers sa démarche de faire revivre le temps, ce que l'ironie de beaucoup de ses poèmes appelés "historiques" nous fait si bien ressentir.

Le premier groupe de poèmes historiques contient un poème qui illustre la valeur et le poids des différentes sources d'inspiration du poète: "Césarion". (CC² 145; "Καίσαρίων", A: 69). On y voit clairement la différence d'une part entre la prise de contact avec le passé par le fait historique pur et simple, et d'autre part par des phénomènes dont le caractère est plutôt magique, provoquant les différentes étincelles.

Du deuxième groupe de poèmes historiques, il faut certainement citer le persiflage de l'homme qui cherche à faire carrière dans "Le Disciple de l'illustre philosophe" (CC² 179; "Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου", B: 28). Le personnage d'Ammonius Saccas, philosophe néoplatonicien, est connu; le protagoniste, un de ses élèves, imaginaire. Il en va de même, par exemple, du poème "Les Dieux n'avaient qu'à y pourvoir" (CC² 230-31; "Ασ φρόντιζαν, B: 83) où toutes les personnes sont historiques, excepté le narrateur-protagoniste.

La magie de l'instant

Que cet instant soit historique, mythologique ou quelconque, c'est une étincelle qui fait revivre le souvenir chez les deux auteurs. Chez Yourcenar, cet instant peut être incarné par une danse magique, comme le fait par exemple la danse d'Achille dans "Patrocle ou le Destin" (OR 1072), de Phédon dans "Phédon ou le Vertige" (OR 1107) ou de Sappho dans "Sappho ou le Suicide" (OR 1132).

Mais la magie de l'instant, c'est aussi l'atmosphère seule retrouvée. C'est la magie en tant que telle ou, comme le décrit Méraklis, "le *charme* de la

⁹ Résumé d'après M. Alexiou, *art. cit.*, pp. 190-91. (ma traduction)

*magie*¹⁰. Nous la retrouvons par exemple dans le début de "Patrocle ou le Destin" et d' "Antigone ou le Choix" et à la fin de "Sappho ou le Suicide". Les impressions suivantes, tirées d'un poème de Cavafy, pourraient figurer parmi les pensées de Yourcenar:

Reviens souvent et prends-moi, sensation bien-aimée, reviens et prends-moi quand la mémoire du corps se réveille, quand un ancien désir passe à travers le sang, quand les lèvres et la peau se souviennent, et que les mains croient toucher de nouveau...

Reviens souvent et prends-moi la nuit, à l'heure où les lèvres et la peau se souviennent. ("Reviens et prends-moi", CC² 108; "Να Μείνει", B: 8)

Dans cette invocation, ainsi que dans celle d'un autre poème souvent cité ("Corps, souviens-toi...", CC² 147; "Θυμήσου, Σώμα..." A: 91), on fait appel au corps en tant que moyen pour recréer l'instant révolu. Et tel le corps, l'objet peut être l'étincelle qui provoque le souvenir et ainsi devenir un objet magique.

L'objet magique

Tu pourrais t'effrondrer d'un seul bloc dans le néant où vont les morts: je me consolerais si tu me léguais tes mains. Tes mains seules subsisteraient, détachées de toi, inexplicables comme celles des dieux de marbre devenus poussière et chaux de leur propre tombe. Elles survivraient à tes actes, aux misérables corps qu'elles ont caressés. Entre les choses et toi, elles ne serviraient plus d'intermédiaires: elles seraient elles-mêmes changées en choses. (OR 1073-74)

Chez Cavafy, tout objet peut se revêtir de cette magie mythique du quotidien. La simple chambre avec ce qu'elle contient peut par exemple devenir un tel objet magique. Le poète nous présente "une petite chambre entièrement vide" dans "Un Lustre" (CC² 116; "Πολυέλαιος", A: 60), "la chambre pauvre et vulgaire dans "Une nuit" (CC² 125; "Μιά Νύχτα", A: 55) et la chambre du poème "Le Soleil de l'après-midi" (CC² 164; "Ο ήλιος του απογεύματος", B: 7) dont il fait l'inventaire. On constate dans ces poèmes l'importance de la lumière et des reflets, ce qui se précise dans ceux où le miroir et les yeux deviennent les objets magiques dans lesquels se reflète le souvenir. "Le Miroir du vestibule" (CC² 232; "Ο Καθρέπτης στην είσοδο", B: 82),

¹⁰ M. Méraklis, *op. cit.*, p. 14 (Les deux termes en italiques sont en français dans le texte).

"Evocation" (CC² 167; "Γιά νάρθουν -", B: 17) et "Grisaille" (CC² 132; "Γκριζα", A: 88) n'en sont que quelques exemples.

Dans *Feux*, les différents segments se superposent souvent, comme les instants réfléchis par le miroir. On peut y voir la création d'un nouveau "monde étrange qui ne correspond à aucune de nos divisions temporelles"¹¹, d'une "sorte d'intemporalité" (*ibid.*), mais aussi d'une multitemporalité, car le narrateur ne s'efface pas et par le choix du vocabulaire nous replace dans notre compartiment du temps présent. La superposition de différents niveaux de temps interprétée comme création d'une multitemporalité, laisse au texte l'élément de mouvement qui compense ce que le temps-espace éléate ne permet pas d'entrevoir, c'est-à-dire le retour constant de certains phénomènes, la durée de certaines idées qui sont transhistoriques. Ce glissement vers une conception héraclitéenne et empédocléenne du temps existe aussi bien chez Cavafy que chez Yourcenar¹². Cela veut dire que non seulement ils établissent les différents compartiments, les présentent, les font revivre, mais en plus, en les superposant, en font ressortir une substance éternelle. *Feux*, n'est-ce pas une illustration des forces cosmiques de l'univers d'Empédocle qu'il appelait l'Amour (ou la Sympathie) et la Haine (ou la Discorde) (CL 170-172)? Cela est particulièrement visible dans les pensées.

Bien qu'hésitant parfois entre le substantiel et les compartiments temporels distincts, Cavafy et Yourcenar essaient donc surtout de les relier par leur intuition et de trouver un moyen de saisir et d'exprimer le temps, la relation entre le présent et le passé.

11 Evelino Mifiano: "*Feux: les labyrinthes de l'effacement*", *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie. Actes du II^e Colloque International*, València, octobre 1986, Universitat de València, 1988, p. 33.

12 Yourcenar et Séférís tous les deux ont constaté et décrit ce glissement chez Cavafy: "On a peine à croire que ces poèmes de l'abaissement et de la défaite n'ont pas été inspirés par des événements de notre époque, au lieu d'avoir été écrits il y a trente ans sur des thèmes d'il y a vingt siècles." (CC² 25). "[...] by alluding, almost imperceptibly, to the fault of Diaios and Critolaus and then to the seventh year of Ptolemy Lathyrus, Cavafy is able to identify the past with the present in a simultaneous moment. And this is a very different thing from the use of history which we normally find in the works of other poets, whether Romantic or Parnassian. It is no visual reminiscence. no reference to a vague mythology, no thematic treatment by the artist of "the beautiful" as seen in an icy and solitary piece of sculpture. Diaios, Critolaus, Philip, Demetrius, Ptolemy Lathyrus, the Achaean, are inside us, and inside us now; each of them could be you and I and everybody who has some consciousness of the evil and of the calamity." (G. Seferis, *op. cit.*, p. 131)

Ce côté transhistorique est ce qui transcende l'expérience individuelle et la pourvoit d'une force et d'une validité universelle. Ce deuxième volet de l'ambivalence dans leur conception du temps est particulièrement visible dans deux autres éléments magiques qui éveillent le souvenir, la vision érotique et la fulgurance de la beauté, ce que Yourcenar avait appelé "l'ardeur brûlante".

La magie de la beauté

Dans *Feux*, c'est l'ardeur de l'amour dévorant, c'est l'expression d'un être qui lutte contre les flammes qui risquent de l'anéantir. Il ne s'y trouve que peu d'évocations de l'amour qui ne lui associent soit un sentiment contraire, soit la mort, soit l'homme condamné à la défaite (cf. par exemple *OR* 1057; 1060, "Achille ou le Mensonge"; 1077, "Antigone ou le Choix"; 1092, "Marie-Madeleine ou le Salut"; 1118-1119, "Clytemnestre ou le Crime"). Rares sont les enthousiasmes des premiers récits (par exemple 1061, "Achille ou le Mensonge") et ce n'est que lorsque le narrateur est capable de se relever des cendres qu'il peut voir son expérience comme expérience initiatique. Cela est exprimé par les dernières pensées, mais également de manière sublime dans un passage de "Phédon ou le Vertige", l'avant-dernier récit, où Phédon décrit les instants qui précèdent la mort de Socrate.

Puisque la chair est après tout le plus beau vêtement dont puisse s'envelopper l'âme, que serait Socrate sans le sourire d'Alcibiade et les cheveux de Phédon? A ce vieillard qui ne connaissait du monde que les faubourgs d'Athènes, quelques doux corps aimés n'avaient pas seulement enseigné l'Absolu, mais aussi l'Univers. Ses mains un peu tremblantes se perdaient sur ma nuque comme dans une vallée où palpait le printemps: devinant enfin que l'éternité n'est faite que d'une série d'instantanés dont chacun fut unique, il sentait fuir sous ses doigts la forme soyeuse et blonde de la vie éternelle (*OR* 1111).

On trouve réunies dans cette modification de l'épilogue du "Phédon" l'image du temps éléate et une métaphore d'Empédocle¹³. La sensation de la beauté et de l'amour (le sourire d'Alcibiade et les cheveux de Phédon) sont présentés comme des instruments dont l'homme dispose, au même titre que

¹³ Cette métaphore se trouve dans un fragment traduit par M. Yourcenar: "[...] Manteau charnel, voile inaccoutumé / Dont, revêtus par la déesse des naissances [...]" (*CL* 177). C'est une image qui avait été pervertie comme celle des pensées qui précèdent "Phédon ou le Vertige": "Tu me laisses dans les mains ton âme comme un manteau" (*OR* 1101); "Mon Dieu, je remets mon corps entre vos mains" (*OR* 1102).

la raison, pour comprendre la nature des choses. Cette conviction yourcenarienne sera formulée de différentes manières dans toute l'œuvre ultérieure, mais ce n'est que dans les récits de "Comme l'eau qui coule" qu'elle sera exprimée avec la même intensité que dans les œuvres de l'époque de "*Feux*". La joie et la douleur sont d'autres expériences qui, telle la beauté, permettent à l'homme de se sentir hors du temps. La solidarité des contraires, surtout du plaisir et de la douleur, est un thème central du dialogue de Platon, illustré dans toutes les parties de *Feux* et thématiqué dès les premières lignes de "Phédon ou le Vertige". Si Yourcenar termine ce récit par la remarque, qui n'est plus faite par le narrateur Phédon, qu'"il n'y a ni vertu, ni pitié, ni amour, ni pudeur, ni leurs puissants contraires, mais rien qu'une coquille vide dansant au haut d'une joie qui est aussi la Douleur, un éclair de beauté dans un orage de formes" (OR 1112), la leçon est aussi celle du rôle de la beauté et de l'essence des choses. Phédon mort, reste "un éclair de beauté dans un orage de formes" (*ibid.*).

Eros et Thanatos, couple indissoluble dans *Feux*, fait place chez Cavafy à celui d'amour et de beauté. La fulgurance de la beauté et la vision érotique enflamment le souvenir de n'importe quel segment du temps avec une facilité qui le fait réfléchir lui-même sur ce phénomène. Le poème "Césarion" en est un exemple (CC² 145). Une grande partie des poèmes de Cavafy font l'éloge de la beauté qui le plus souvent s'unit à une idole érotique; mais elle est également vue comme l'expression de l'absolu et de l'âme: le "bel enfant" repose le poète des "fatigues de l'art" ("Une peinture", CC² 124; "Ζωγραφισμένα", A: 51), Rémon lui rappelle le jeune Charmide de Platon ("Dans une ville d'Osroène", CC² 133; "Εν πόλει της Οσροήνης", A: 76), un jeune homme lui "apparaît plus beau, maintenant que [son] âme l'évoque hors du Passé" ("Sur le pont d'un bateau", CC² 161; "Του πλοίου", B: 11), les yeux d'un inconnu reflètent une beauté intérieure ("Jours de 1903", CC² 142; "Μέρες του 1903", A: 92):

Je ne les ai pas retrouvés, eux que j'avais si vite perdus... Les yeux pleins de charme, le blême visage – dans la rue assombrie.

Je ne les ai pas retrouvés, eux que j'avais obtenus tout à fait par hasard, que j'ai si facilement abandonnés, mais qu'ensuite j'ai désirés avec angoisse. Ces yeux pleins de charme, ce blême visage, ces lèvres, je ne les ai pas retrouvés...

Le dilemme qui se manifeste dans ce dernier poème, celui du poète qui croit être en possession d'un objet magique sans que pour autant son

imagination en soit touchée, est également visible dans d'autres poèmes. Dans "Selon les recettes des anciens mages gréco-syriens" (CC² 233; "Κατά τες συνταγές αρχαίων ελληνουσύρων μάγων", B: 87) où "l'amateur de la perfection" se demande quel philtre magique pourrait lui "rendre [ses] vingt-trois ans pour un jour ou même pour deux heures", aucune réponse n'est fournie. Le *philtre magique*¹⁴ qui ailleurs, sous différentes formes, était parvenu à recréer le passé, n'agit pas toujours. Mais les poèmes eux-mêmes constituent une réponse. Même lorsque tous les philtres ou éléments magiques dont j'ai parlé ici font défaut, le poète n'est pas sans recours puisqu'il utilise la baguette magique la plus sûre: la langue. Sous l'effet magique de la langue il peut, comme dans le poème "Très loin" (CC² 114; "Μακρῶ", A: 57) retrouver l'étincelle en écrivant.

Tous ces éléments magiques de l'inspiration, qui s'enrichissent réciproquement, permettent de libérer la vision éléate du passé et la langue du poète de leur temporalité respective. Cet instrument fait du poète un magicien tout-puissant¹⁵. Grâce à ce pouvoir que l'expression poétique lui confère il peut vaincre, comme Cavafy l'a formulé dans son essai cité plus haut, "l'idée de la vanité absolue de l'effort et la contradiction inhérente à toute expression de l'être humain"¹⁶.

14 Ce philtre, ce sont par exemple les parfums qui font réapparaître des images dans "Ithaque" (CC² 102; "Ἰθάκη", A23) et dans "Dans les tavernes..." (CC² 200; "Μεσα στα Καπηλῆα-", B: 52).

15 Cf. par exemple "Rare privilège" (CC² 110; "Πολύ Σπάνιος, A: 49).

16 Cité d'après M. Alexiou, *op. cit.*, p. 191. (ma traduction)