

UNIVERSITÉ DE LILLE  
École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société  
Unité mixte de Recherche 8163 Savoirs, Textes, Langage

*Discipline : langues et littératures anciennes*

Louise BOULY DE LESDAIN

**UNE POÉSIE EN TROMPE-L'ŒIL :**  
**LA POÉTIQUE DE THÉOCRITE DANS LES *IDYLLES***  
***XXIV, XV ET VII***

*Thèse en vue de l'obtention du grade de docteur*

*réalisée sous la direction de*

Mme Fabienne BLAISE, Professeure de langue et littérature grecques à  
l'Université de Lille

*Thèse soutenue à l'Université de Lille le 16 octobre 2021 devant le jury composé de :*

Mme Fabienne BLAISE, Professeure de langue et littérature grecques (Université de Lille)

M. Christophe CUSSET, Professeur de langue et littérature grecques (École Normale Supérieure de Lyon) : *président du jury*

M. Marco FANTUZZI, Professor of Classics (University of Roehampton)

M. Richard HUNTER, Regius Professor of Greek (University of Cambridge)

Mme Ruth WEBB, Professeure de langue et littérature grecques (Université de Lille)



## REMERCIEMENTS

Dirigée par Fabienne Blaise, cette thèse a bénéficié d'un encadrement hors pair. Mon apprentissage du travail de recherche, en master puis en doctorat, a été accompagné par la direction de Fabienne Blaise pendant plus de dix ans. Tout au long de ces années, elle m'accordé des entretiens très réguliers consacrés à la discussion des pages que j'avais écrites. Lors de ces entretiens, sa rigueur et son exigence alliées à la liberté qu'elle m'a laissée m'ont permis non seulement d'acquérir une méthode mais aussi de construire progressivement ma pensée : cette thèse en est le résultat. Je soulignerai aussi combien ont été grandes la disponibilité et la patience dont elle a toujours fait preuve.

Je lui exprime toute ma reconnaissance.

Je remercie les institutions qui m'ont permis de mener à bien mon doctorat dans les meilleures conditions : le Ministère ainsi que l'Université de Lille, grâce auxquels j'ai bénéficié d'un contrat doctoral puis de contrats d'attachée temporaire d'enseignement et de recherche ; l'École doctorale *Sciences de l'homme et de la société* ; l'UMR 8163, *Savoirs, Textes, Langage*, et ses directeurs successifs – Philippe Sabot, Alain Lernould et Ruth Webb.

Nombreux sont ceux que je souhaite remercier au sein de l'UMR : non seulement les membres de mon comité de suivi de thèse, Anne de Cremoux et Ruth Webb, pour leurs précieux conseils, mais aussi les chercheurs avec lesquels je coorganise depuis 2018 la journée d'études annuelle *Παίζειν καὶ γελᾶν*, Anne de Cremoux et Valentin Decloquement, et encore tous les organisateurs des séminaires que j'ai eu la chance de suivre dans cette unité.

Mes remerciements vont également à ceux qui – hors des murs de l'université de Lille – m'ont offert l'occasion de présenter des états de ma réflexion lors du colloque « Modes iconiques » (Saint-Pierre-Les-Nemours), du colloque « Présence de Théocrite » (Lyon ; Clermont-Ferrand) et du séminaire « Imaginaires mythologiques des sociétés anciennes » (Bruxelles).

Je remercie également tout particulièrement les membres du département des Langues et cultures antiques de l'Université de Lille, ses enseignants-chercheurs, ses directrices successives – Ruth Webb, Marie-Odile Bruhat et Anne de Cremoux –, sa responsable administrative, ses secrétaires et son bibliothécaire.

Je remercie aussi tous ceux qui ont – à un moment ou à un autre – fait partie de l'équipe du bureau des doctorants. Parmi eux, je citerai en particulier, pour leur amitié, leur générosité et leur enthousiasme, Charlotte et mes relecteurs, Xavier, Sarah et Léna. Le soutien moral et

l'aide matérielle que m'ont apportés Sarah et Léna pendant les dernières semaines de la rédaction de cette thèse m'ont été infiniment précieux.

Je remercie, enfin, tous mes proches, parents et amis, pour leur présence constante à mes côtés.

## RÉSUMÉS

**Titre :** Une poésie en trompe-l'œil : la poétique de Théocrite dans les *Idylles XXIV, XV et VII*

**Mots-clés :** Poésie grecque – poésie hellénistique – Théocrite – *Idylle XXIV* – *Idylle XV* – *Idylle VII*

**Résumé :** La littérature savante consacrée au *Idylles* de Théocrite souligne qu'une forme de « réalisme », à la fois singulière et particulièrement complexe, caractérise ces poèmes. Se montrant soucieux de vraisemblance et accordant une attention remarquable aux réalités quotidiennes et banales, ces poèmes suscitent des effets de réel qui, paradoxalement, semblent mis en œuvre de sorte à ne pas fonctionner, et signalent la distance qu'ils prennent vis-à-vis des traditions poétiques avec lesquelles ils manifestent une filiation. Cette thèse se propose d'éclairer le fonctionnement de ce « réalisme » théocritéen au moyen d'une analyse minutieuse des *Idylles XXIV* (1-63), *XV* et *VII* (hors chants), trois poèmes sélectionnés pour être représentatifs de la diversité du corpus. Ceux-ci font chacun l'objet d'une étude spécifique visant à mettre en évidence la relation étroite qui unit la manière dont le poète retravaille les traditions poétiques qu'il mobilise et le « réalisme » de l'œuvre. À l'image du trompe-l'œil, le poème exploite les effets de réel qu'il suscite – ou plutôt, chez Théocrite, feint de susciter – de sorte à rendre sensible l'acte de création qui en est à l'origine. L'analyse des poèmes conduit à montrer qu'il y a, chez Théocrite, une réflexion globale sur l'œuvre, considérée non seulement en tant qu'elle est le fruit du travail opéré par le poète sur le matériau qu'il hérite, mais aussi en tant qu'elle est adressée. Le poème est en effet essentiellement composé pour être reçu, et c'est en dernier lieu au public que revient le rôle de trancher sur la « vérité » de l'œuvre élaborée par le poète.

**Title:** Poetry as *trompe-l'œil*: the poetics of Theocritus in the *Idylls 24, 15 and 7*

**Keywords:** Greek poetry – hellenistic poetry – Theocritus – *Idyll 24* – *Idyll 15* – *Idyll 7*

**Summary:** The scholarly literature devoted to Theocritus' *Idylls* emphasizes that a form of “realism”, both singular and particularly complex, characterizes these poems. Concerned with verisimilitude and paying remarkable attention to everyday and banal realities, these poems create effects of reality that, paradoxically, seem to be implemented in such a way as not to be effective; besides they signal the distance they take from the poetic traditions with which they show a filiation. This thesis proposes to shed light on the way this theocritean “realism” functions by means of a meticulous analysis of *Idylls 24* (1-63), *15* and *7* (excluding songs), three poems selected to be representative of the diversity of the corpus. Each of them is the subject of a specific study aimed at highlighting the close relationship between the way the poet reworks the poetic traditions he mobilizes and the “realism” of the poems. Like *trompe-l'œil*, the poem uses the effects of reality that it creates – or rather, in Theocritus' case, pretends to create – in order to make the creative act that is at its origin perceptible. The analysis of the poems leads to show that there is, in Theocritus, a global reflection on the work, considered not only as the fruit of the work done by the poet on the material he inherits, but also as it is addressed to its audience. The poem is indeed essentially composed to be received, and it is ultimately the public that has the role of deciding on the “truth” of the work elaborated by the poet.

## SOMMAIRE

Remerciements .....	1
Résumés.....	3
Sommaire.....	4
Abréviations.....	13
Introduction générale.....	14
I. État de la question .....	16
I.1. Les approches par le contexte courtisan .....	16
I.2. Les approches par « genres » .....	17
I.3. Les approches par la cohérence du corpus.....	20
I.4. Positionnement de la thèse vis-à-vis de ces approches.....	22
II. Présentation de la thèse .....	23
II.1. Délimitation du corpus et axe de lecture .....	23
II.2. Méthode de lecture et structure de la thèse .....	27
Chapitre I. <i>Idylle XXIV</i> (1-63) : la révélation d'un héros .....	32
Traduction.....	33
Structure.....	37
Introduction .....	39
I. L'Héraclès de l' <i>Idylle XXIV</i> comme ancêtre des rois lagides .....	39
I.1. Héraclès, de l'ode épinicique à l'éloge de Ptolémée .....	39
I.2. Un Héraclès à l'image des Lagides ?.....	41
I.3. Du ciel de Thèbes au ciel d'Alexandrie.....	45
I.4. Une <i>Idylle XXIV</i> paradoxale ?.....	49
II. « Banalisation » du mythe, « réalisme » et « humour » de l' <i>Idylle XXIV</i> .....	53
II.1. L'impression d'une « banalisation » .....	53
II.2. De l'impression d'une « banalisation » au « réalisme » de l' <i>Idylle XXIV</i> .....	56
II.3. Un poème « ironique » ? .....	61
III. L'exploit d'Héraclès dans la <i>Néméenne</i> et dans l' <i>Idylle</i> : un même épisode pour deux récits et deux projets ? .....	67
III.1. Deux versions du même récit : « the “how” of the telling comes to the fore » .....	67
III.2. De l'ode pindarique à un « hymne » théocritéen : deux projets ?.....	69
Commentaire .....	73

I. Vers 1 à 10. Situation initiale : le coucher des enfants.....	73
I.1. Vers 1-5. La préparation au coucher.....	73
I.1.i. Les vers 1-3 et l'ouverture de l' <i>Hymne homérique à Héraclès</i> .....	74
I.1.ii. Les vers 1-3 et l'ouverture du récit pindarique dans la <i>Néméenne I</i> .....	76
I.1.iii. Le bouclier-berceau des vers 4-5 .....	79
I.2. Vers 6-10. La berceuse d'Alcmène.....	80
I.2.i. Vers 6. L'introduction de la berceuse-μῦθος .....	81
I.2.ii. Les vers 7-9 et la berceuse de Danaé .....	82
I.2.iii. La berceuse-μῦθος comme discours de conjuration du danger .....	83
I.2.iv. Le bouclier-berceau comme berceau et bouclier .....	90
I.2.v. Les « fonctions » du conte chez Propp et l'endormissement des enfants ....	91
II. Vers 11-33. Dans la chambre des enfants : le combat contre les serpents.....	94
II.1. Vers 11-16. L'arrivée des serpents .....	94
II.1.i. La temporelle des vers 11-12 : le milieu de la nuit .....	96
II.1.ii. Des dragons de cauchemar .....	97
II.1.iii. La menace de la dévoration .....	100
II.1.iv. Une attaque insidieuse .....	103
II.1.v. Héra πολυμήχανος .....	105
II.2. Vers 17-22. La vigilance de Zeus.....	106
II.2.i. Héraclès dans la lignée de Zeus.....	107
II.2.ii. Du cosmogonique à l'héroïque.....	109
II.2.iii. Héraclès après Zeus et Apollon.....	111
II.3. Vers 23-33. Iphiclès et Héraclès face aux serpents .....	114
II.3.i. Vers 23-26a. La réaction d'Iphiclès.....	115
II.3.ii. Vers 26b-33. Le combat d'Héraclès contre les serpents .....	118
II.3.iii. La relative des vers 28b-29 : une digression naturaliste ?.....	121
III. Vers 34-53. Ailleurs dans la maison : le branle-bas de combat.....	124
III.1. Vers 34-40. Le réveil d'Alcmène.....	125
III.1.i. Une scène d'intimité domestique troublée .....	125
III.1.ii. Alcmène, une femme « normale » ?.....	127
III.1.iii. Le surgissement d'un événement iliadique dans un contexte odysseén et son « précédent » en <i>Odyssée</i> , XIX-XXI .....	130
III.2. Vers 41-45. Le lever d'Amphitryon.....	133
III.2.i. Une scène d'armement à la va-vite .....	133

III.2.ii. Vers 42-43. L'arme décrochée du clou .....	135
III.3. Vers 46-53. L'appel aux serviteurs .....	137
III.3.i. Vers 46. Amphitryon hors-jeu .....	137
III.3.ii. Vers 47-49. L'appel aux esclaves .....	139
III.3.iii. Vers 50-51. L'intervention de la Phénicienne.....	142
III.3.iv. Vers 52-53. La réponse des domestiques à l'appel .....	144
IV. Vers 54-63. Dans la chambre : les enfants hors de danger .....	145
IV.1. Vers 54-59. Héraclès victorieux des serpents .....	145
IV.1.i. Vers 54-56a. Le spectacle offert aux adultes : un <i>adunaton</i> .....	145
IV.1.ii. Vers 56b-59. La joie enfantine du fils de Zeus .....	149
IV.2. Vers 60-63. La rupture entre les deux frères.....	150
Conclusion .....	154
I. <i>Idylle XXIV</i> , 1-63 : la révélation d'un héros .....	154
I.1. La mise en œuvre d'effets de familiarité .....	154
I.2. Du familier au très étrange : le quotidien épique d'une famille extraordinaire. 156	
I.3. De la famille extraordinaire à l'enfant inouï.....	157
I.4. Héraclès super héros : la surenchère sur « l'interprétation traditionnelle » de l'épisode .....	159
II. Un récit encomiastique et ludique .....	161
II.1. L' <i>Idylle XXIV</i> dans la lignée de l'hymne archaïque.....	161
II.2. Suspense et jeu sur les attentes, entre récit nouveau et épisode célèbre.....	163
II.3. Le détournement des traditions mobilisées .....	166
Chapitre 2. <i>Idylle XV</i> : l'épopée comique des femmes à la fête d'Adonis.....	170
Traduction.....	171
Structure du poème .....	176
Introduction .....	178
I. L' <i>Idylle XV</i> et les souverains lagides.....	178
I.1. Les Adonies d'Arsinoé .....	178
I.2. Propagande lagide et poésie de cour.....	184
II. Vie quotidienne, effet de réel et conventions génériques.....	190
II.1. L'« imitation de la vie » et la tradition du mime.....	190
II.2. « Imitation de la vie » et conventions.....	196
III. La tradition comique et le comique .....	200
Commentaire .....	209



I. Vers 1-43. À la maison .....	209
I.1. Vers 1-20. Accueil de Gorgô par Praxinoa.....	209
I.1.i. Remarques préalables .....	209
I.1.ii. Vers 1-3. Arrivée de Gorgô .....	213
I.1.iii. Vers 4-7. Récit du trajet : l'expédition périlleuse.....	215
I.1.iv. Vers 8-14. Critique des maris : la maison des confins.....	218
I.1.v. Vers 15-20. Critique des maris : les mauvais achats.....	222
I.2. Vers 21-43. Préparatifs du départ .....	232
II. Vers 44-77. Dans la rue.....	240
II.1. Vers 44-59. En chemin : la périlleuse traversée de la ville .....	241
II.1.i. Vers 44-45. La foule sans nombre .....	242
II.1.ii. Vers 46-50. Les beaux travaux de Ptolémée .....	245
II.1.iii. Vers 51-55. Les chevaux du roi.....	250
II.1.iv. Vers 56-59. Apaisement et retour de la foule .....	251
II.2. Vers 60-68. A l'approche du palais .....	253
II.2.i. Vers 60-64. La vieille dame : la préparation de l'assaut du palais .....	253
II.2.ii. Vers 65-68. Devant les portes : à l'assaut du palais .....	258
II.3. Vers 69-77. L'entrée dans le palais .....	261
II.3.i. Vers 69-72a. Le vêtement déchiré .....	262
II.3.ii. Vers 72b-75. Près du but .....	263
II.3.iii. Vers 76-77. Le passage des portes .....	266
III. Vers 78-149. Au palais .....	271
III.1. Un palais maison .....	271
III.2. Vers 78-95. Arrivée dans le palais .....	275
III.2.i. Vers 78-86. Les tapisseries.....	276
III.2.ii. Vers 87-95. Les Syracusaines .....	282
III.3. Vers 96-149. Le chant de la fille de l'Argienne.....	287
III.3.i. Les vers 100 à 111 et les attentes suscitées par les vers 96 à 98 .....	290
III.3.ii. Un hymne à Adonis.....	291
III.3.iii. Statut problématique d'Adonis dans l'hymne.....	294
III.3.iv. Traitement singulier de la mort d'Adonis .....	296
III.3.v. Statut des vers 136-144 .....	298
III.3.vi. Le pseudo-chant funèbre en l'honneur d'Adonis .....	301
III.3.vii. L'exploit d'Adonis .....	302

III.3.viii. Structure en anneau de l'hymne et patronage des Heures.....	305
III.3.ix. L'ébauche d'un hymne à Arsinoé enchâssé .....	307
III.3.x. Unité et cohérence du chant .....	310
III.3.xi. L'hymne à Adonis : un tour de force .....	312
III.3.xii. Le chant de la femme aède .....	313
III.3.xiii. L'absence de banquet .....	315
Conclusion .....	319
I. L' <i>Idylle XV</i> comme épopée comique.....	319
I.1. Des univers « pas du tout épiques ».....	320
I.2. ... qui s'avèrent comiques .....	321
II. Spécificité de la scène du palais.....	323
II.1. Le chant, à la fois hymne à Adonis et discours de comédie.....	323
II.2. La dimension comique du chant : Arsinoé comme une Praxagora ? .....	325
II.3. Le « Grec d'autrefois » , Gorgô et Praxinoa au palais lagide .....	327
III. Épopée comique et réalisme de l' <i>Idylle XV</i> .....	328
III.1. L' <i>Idylle XV</i> et son contexte historique .....	328
III.2. L' <i>Idylle XV</i> dans la tradition du mime .....	330
III.2.i. La caractérisation des personnages comme enjeu dans l'interprétation du poème .....	330
III.2.ii. Qu'en est-il de l' <i>Idylle XV</i> en tant que mime hellénistique ?.....	331
Chapitre 3. <i>Idylle VII</i> (hors chants) : la fiction comme vérité de connivence.....	333
Traduction.....	334
Structure du poème .....	339
Introduction .....	341
I. Le bucolique de Théocrite : présentation du problème et place de l' <i>Idylle VII</i> .....	341
I.1. La « terminologie bucolique » .....	342
I.2. Les <i>Idylles</i> « bucoliques » de Théocrite : une synecdoque.....	343
I.3. Le bucolique et le bouvier : Simichidas, un chanteur bucolique extraordinaire	345
II. L' <i>Idylle VII</i> et le proème de la <i>Théogonie</i> .....	347
II.1. Trois pâtres, leur statut de pâtre et leurs chants.....	347
II.2. Simichidas et Lycidas / Hésiode et les Muses.....	349
II.3. Une scène d'investiture ?.....	351
III. L'identité de Simichidas et de Lycidas en question .....	353
III.1. Simichidas comme la <i>persona</i> poétique de Théocrite.....	353

III.2. Lycidas, du chevrier au dieu .....	356
Commentaire .....	360
I. Vers 1-26. La rencontre du citadin Simichidas avec le chevrier Lycidas .....	360
I.1. Vers 1-9. Trois citadins en route pour célébrer les Thalysies.....	360
I.1.i. Les toponymes et le décor.....	361
I.1.ii. Les anthroponymes et la situation du récit dans le temps.....	370
I.2. Vers 10-14. En chemin, la rencontre avec le chevrier Lycidas .....	376
I.3. Vers 15-20. Description du chevrier Lycidas .....	380
I.3.i. La tenue de Lycidas (vers 15-18a) : un chevrier plus vrai que nature .....	381
I.3.ii. Rire et sourire de Lycidas aux vers 19b-20 .....	386
I.4. Vers 21-26. Première adresse du chevrier au citadin.....	389
I.4.i. Vers 21-23. La démarche d'un citadin dans la χώρα à midi.....	390
I.4.ii. Vers 24-25a. Simichidas, un glouton pressé.....	396
I.4.iii. Vers 25b-26. Simichidas, le citadin qui fait chanter les pierres .....	400
II. Vers 27-127. Simichidas et Lycidas, des chanteurs bucoliques.....	402
II.1. Vers 27-42a. Proposition d'un échange de chants bucoliques .....	402
II.1.i. Le discours de Simichidas comme réponse à celui de Lycidas.....	404
II.1.ii. Le discours de Simichidas comme proposition de conciliation .....	405
II.1.iii. Simichidas comme Μοισᾶν καπυρὸν στόμα (vers 37).....	409
II.1.iv. Le discours de Simichidas comme invitation au chant bucolique.....	413
II.2. Vers 42b-51. La réaction de Lycidas : son rire, l'annonce du don de la κορύνη et l'introduction de sa « chansonnette ».....	417
II.2.i. Vers 42b-48. L'annonce du don de la κορύνη.....	418
II.2.ii. Vers 49-51. Retour au chant bucolique et introduction du μελόδριον .....	428
II.3. Vers 90-95. Transition et introduction du chant de Simichidas .....	431
II.3.i. Vers 90-91a. Transition entre une prise de parole et sa réécriture .....	432
II.3.ii. Vers 91b-95. « Proème » du chant de Simichidas .....	436
II.4. Vers 128-129. Simichidas et Lycidas, des φίλοι grâce aux Muses .....	445
III. Vers 130-157. Les Thalysies, après la séparation d'avec Lycidas .....	456
III.1. Vers 130-131a. La fin de l'entrevue avec Lycidas .....	456
III.2. Vers 131b-146. Le domaine de Phrasidamos.....	457
III.2.i. Vers 132b-134 et vers 143. Les lits de feuillages en été : du chagrin de Laërte aux citadins réjouis .....	458

III.2.ii. Vers 135-137 et vers 144-146. L'eau et les fruits en abondance : les citadins comme des Tantale sans entraves.....	461
III.2.iii. Vers 138-142. La faune sonore : un étrange concert .....	464
III.2.iv. Le <i>locus amoenus</i> comme une composition artificielle .....	468
III.3. Vers 147-157. Le vin de Phrasidamos et les Nymphes Castalides .....	469
III.3.i. Un vin de quatre ans et deux vins mythiques .....	470
III.3.ii. Les adresses aux Nymphes Castalides et le rire de Déméter .....	479
Conclusion .....	485
I. Du discours des vers 27b-41 à l'importance du dialogue dans l'entrevue avec Lycidas .....	487
I.1. Le chanteur bucolique, une <i>persona</i> poétique .....	487
I.2. La « vérité » de la <i>persona</i> du chanteur bucolique .....	488
I.3. Le poète et son auditeur, des φίλοι .....	491
I.4. L'élaboration d'une conception du bucolique et de la fiction dans le dialogue .....	492
II. Du récit de l'entrevue au récit des Thalysies .....	495
II.1. Les disparitions et changements inexplicables : des « effets d'irréel » .....	496
II.2. La « déréalisation » des Thalysies.....	498
II.2.i. Le détachement de Simichidas de la réalité des Thalysies .....	498
II.2.ii. L'effacement de la δαίς et le délitement de l'environnement social de Simichidas .....	499
II.3. Les deux <i>persona</i> de Simichidas : l' <i>Idylle VII</i> comme fiction .....	501
Conclusion générale .....	505
I. Du contraste au paradoxe : les poèmes et les traditions mobilisées .....	505
I.1. Définition du paradoxe .....	506
I.1.i. La manifestation d'une filiation avec une tradition poétique identifiable ..	506
I.1.ii. La création d'un horizon d'attente .....	506
I.1.iii. La subversion des attentes créées .....	507
I.2. Portée du paradoxe.....	507
I.2.i. L'éloge dans l' <i>Idylle XXIV</i> .....	507
I.2.ii. Le récit héroïque dans l' <i>Idylle XV</i> .....	508
I.2.iii. La conception de la poésie dans l' <i>Idylle VII</i> .....	508
II. Le « réalisme » de poèmes qui pointent l'écart avec le « réel » .....	509
II.1. Invitation à la comparaison avec nos réalités banales .....	510
II.1.i. Le contexte domestique et quotidien dans les <i>Idylles XXIV</i> et <i>XV</i> .....	510

II.1.ii. La « déréalisation » et la « démythologisation » dans l' <i>Idylle VII</i> .....	510
II.2. Annulation des effets de réel .....	511
II.2.i. Les « effets d'étrangeté » de l' <i>Idylle XXIV</i> .....	511
II.2.ii. Les « pas du tout héros » de l' <i>Idylle XV</i> .....	511
II.2.iii. L'univers fictif de l' <i>Idylle VII</i> .....	512
III. Des poèmes en trompe-l'œil .....	512
III.1. Le trompe-l'œil ou l'art qui se fait voir .....	513
III.2. Le trompe-l'œil et sa réception : la « vérité » de l'œuvre.....	514
III.2.i. L'œuvre adressée.....	514
III.2.ii. La « vérité » de l'œuvre .....	514
IV. De la connivence au rire .....	515
Annexes.....	517
I. Annexes au chapitre 1 ( <i>Idylle XXIV</i> ).....	517
I.1. Pindare, <i>Néméenne I</i> , 33-72.....	517
I.2. <i>Idylle XVII</i> , 16-31 : Héraclès, Alexandre et Ptolémée Sôter dans l'éloge de Ptolémée II .....	520
I.3. Pindare, <i>Péan 20</i> Snell.....	520
I.4. Fin fragmentaire de l' <i>Idylle XXIV</i> (texte de Gow [1952 <sup>2</sup> ]).....	521
II. Annexes au chapitre 2 ( <i>Idylle XV</i> ).....	522
II.1. L' <i>Idylle XV</i> et <i>Les Spectatrices des Jeux isthmiques</i> .....	522
II.2. La parenthèse ouverte au vers 15 par λέγομεν δέ.....	523
II.3. Les κυνάδας et ἀποτίλματα du vers 19.....	527
II.4. Les πάντες ἔριοι du vers 50 .....	528
II.5. Texte du vers 67 .....	530
II.6. La foule du vers 72 .....	533
II.7. La plaisanterie de Praxinoa au vers 77 .....	536
II.8. Les ἔριθοι du vers 80.....	538
II.9. L'hymne orphique à Adonis.....	539
III. Annexe au chapitre 3 ( <i>Idylle VII</i> ).....	540
L'investiture d'Hésiode (Hes., <i>Th.</i> , 22-34) .....	540
Bibliographie.....	541
I. Usuels .....	541
II. Éditions, commentaires et éditions commentées .....	541
II.1. Théocrite.....	541

II.2. Éditions et commentaires des autres auteurs anciens .....	542
Aristophane .....	542
Eschyle .....	542
Ésope .....	542
Homère .....	543
Hymnes orphiques .....	543
Ménandre .....	543
Mimes (Héronidas et Sophron) .....	543
Philétas .....	543
Pindare .....	543
Scholies à Théocrite .....	543
Sophron .....	543
III. Études.....	544

## ABRÉVIATIONS

Pour les noms d'auteurs anciens et d'œuvres anciennes, les abréviations utilisées sont celles de LSJ.

Les éditions, commentaires et études sont mentionnés par le nom de leur auteur suivi de l'année de publication de l'édition consultée.

Les abréviations des titres des usuels cités sont explicitées dans la première partie de la bibliographie.

Les abréviations des titres de périodiques sont celles de l'*Année philologique*.

# Introduction générale

De la poésie de Théocrite, nous n'avons que l'essentiel : seul le texte des poèmes lui-même nous a été transmis. Pour le reste, nous ne connaissons que le contexte culturel dans laquelle elle a été composée. Elle est l'œuvre, en effet, d'un poète vraisemblablement actif dans les années 270 à 240 avant notre ère<sup>1</sup>, qui a – dit-on – émigré de sa Sicile natale pour se rendre à Alexandrie, non sans avoir séjourné quelque temps à Cos avant de rejoindre l'Égypte. Nous ignorons dans quelles conditions la poésie de Théocrite a été composée : le poète a-t-il trouvé des mécènes à Alexandrie, auprès des souverains lagides, après que sa recherche d'un patron à Syracuse s'est avérée être un échec ? Les scholiastes l'affirment, et quelques poèmes invitent à le penser effectivement, faisant l'éloge explicite d'Hiéron de Syracuse ou de Ptolémée II<sup>2</sup>. Cette idée est donc aujourd'hui largement admise, mais nous n'avons aucune trace par ailleurs de la présence du poète à la cour des souverains lagides. Nous ignorons tout autant comment ont été diffusés les poèmes de Théocrite et quelles étaient les conditions de leur réception envisagées par le poète : ces poèmes avaient-ils vocation à être lus, ou à être récités ? Des recueils circulaient-ils ? À quel public cette poésie était-elle adressée ? Même si l'on admet que Théocrite avait pour patrons les souverains lagides, ces questions restent en suspens.

Cette absence totale de données avérées sur la biographie de Théocrite le distingue de la plupart des autres poètes hellénistiques contemporains dont l'œuvre nous est parvenue. Mais sa poésie est quant à elle pleinement l'œuvre d'un poète hellénistique. Le fait qu'elle ne s'inscrit véritablement dans aucun « genre » identifiable l'illustre particulièrement bien. C'est en effet l'une des principales caractéristiques de la poésie hellénistique que de produire des formes nouvelles, et la poésie de Théocrite en regorge. Si la plus grande partie des poèmes de Théocrite nous ont été transmis sous le nom d' « idylles », et s'il est aujourd'hui habituel de qualifier certains d'entre eux de « poèmes bucoliques », d'autres d' « *epyllia* », ou d'autres encore de « mimes littéraires », par exemple, aucun de ces termes ne renvoie à un « genre », ou du moins à un « genre » préexistant à l'époque hellénistique. Théocrite, même, a vraisemblablement créé la notion de « bucolique », tandis que le nom d' « idylle » a quant à lui vraisemblablement été créé par d'autres pour désigner sa production.

---

<sup>1</sup> Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1 p. xvii.

<sup>2</sup> Hiéron : *Idylle XVI* ; Ptolémée II : *Idylles XIV, XV, XVII* et *Bérénice* (fragmentaire).



Nous disposons ainsi d'un corpus qui est d'une remarquable nouveauté, mais aussi d'une remarquable diversité, comme d'une remarquable unité. Il est même possible, comme l'envisage Cusset, que le terme d' « idylle » ait été inventé de sorte à appréhender ce corpus à la fois en tant qu'il constitue une rupture et en tant qu'il compose un ensemble cohérent, en dépit de la multiplicité des formes que développe le poète :

Ce diminutif εἰδύλλιον, employé uniquement dans les scholies de Théocrite, désigne un seul objet : les poèmes de Théocrite. Cette appellation spécifique montre que le scholiaste s'est vu obligé de forger un terme neuf pour désigner cette poésie précisément parce qu'elle ne correspond à rien de semblable. Les poèmes de Théocrite ne ressemblent à rien d'autre qu'à eux-mêmes. Ils relèvent de l'inclassable. La création du terme εἰδύλλιον cache à peine cette particularité radicale de l'idylle théocritéenne.

Si le néologisme εἰδύλλιον isole au sein de la littérature les poèmes de Théocrite, il porte aussi trace de l'embarras du théoricien qui lit ces poèmes. Le caractère inclassable des idylles ne tient pas seulement à ce qui les distingue du reste de la production littéraire : il s'explique d'abord par la grande diversité des différents poèmes qui empêche de trouver un critère générique pour l'ensemble. Le terme εἰδύλλιον reste en effet très vague : le mot εἶδος, qui s'applique à l'aspect extérieur des choses ou des êtres, a en matière de poésie le sens plus précis de « forme » ou de « forme poétique », sans faire référence à une forme poétique spécifique.<sup>3</sup>

L' « embarras du théoricien » que mentionne Cusset dans ces lignes est effectivement grand face aux *Idylles*, non seulement face à l'ensemble qu'elles ont semblé composer de façon suffisamment cohérente pour que la tradition les transmettent ensemble sous cette dénomination commune d' « idylles », mais aussi face à chacune d'elle prise isolément, qu'elle soit appelée – outre une « idylle » – « poème bucolique » ou « *epyllion* » par exemple. De même que le corpus des *Idylles*, en effet, chaque *Idylle* est en soi un objet étrange, non seulement par sa forme nouvelle, mais aussi par ce qui est, dans le détail de sa composition, créateur d'effets très particuliers, tels que ce « réalisme » spécifiquement théocritéen sur lequel je reviendrai plus loin.

---

<sup>3</sup> Cusset [2011] p. 14.

## **I. État de la question**

Comment, dans ces conditions, aborder les *Idylles*, qui semblent se définir avant tout par leur « particularité radicale » dont parle Cusset dans les lignes que j'ai citées ? La littérature savante présente différentes approches, que je résumerai ici en trois grandes tendances.

### **I.1. Les approches par le contexte courtois**

Une première série de travaux appréhende les *Idylles* sous l'angle de la poésie de cour, et ne s'attache donc pas à l'étude de l'ensemble du corpus, mais aux poèmes qui sont manifestement ou vraisemblablement liés aux Lagides<sup>4</sup>. La thèse qui sous-tend ces travaux est que ces poèmes ont bel et bien été composés sous le patronage des souverains lagides et qu'il faut considérer ce contexte particulier de composition pour en rendre compte. Cette approche est relativement récente, puisqu'elle n'a été fondée à proprement parler qu'en 1979 par l'ouvrage de Griffiths intitulé *Theocritus at Court*, mais, pendant les quarante ans qui nous séparent de la publication de cet ouvrage, l'intérêt qu'elle a suscité chez les savants ne s'est jamais démenti. Elle pâtit d'un cruel manque de documents qui permettraient de véritablement dépasser l'ouvrage de Griffiths sur son propre terrain, mais les savants ont peu à peu affiné la lecture des poèmes qu'il proposait à la fin des années 1970<sup>5</sup>, et – plus largement – la thèse qu'il y défend est aujourd'hui admise.

Griffiths ne s'est toutefois intéressé aux poèmes de Théocrite qu'en tant qu'ils s'inscrivent dans la culture grecque ; Stephens a ouvert une nouvelle voie en défendant la thèse que les poèmes de cour de Callimaque, de Théocrite et d'Apollonios de Rhodes présentent également une dimension égyptienne, à l'image de leurs patrons et du territoire qu'ils gouvernent, et qu'il convient donc de tenir compte de cette complexité. Dans son ouvrage publié en 2003 – *Seeing Double: Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria* –, la savante s'attache à le montrer et propose notamment une interprétation des *Idylles XXIV* et *XVII* de Théocrite en ce sens. La publication de cet ouvrage a été accueillie avec un grand enthousiasme, mais l'approche proposée par Stephens fait peu d'émules, ce que la faible porosité entre les études grecques et les études égyptiennes explique sans doute en partie.

---

<sup>4</sup> Ne sont pas seulement considérés ceux qui font explicitement l'éloge des souverains lagides (voir n. 2 p. 14), mais aussi ceux qui traitent de figures mythologiques particulièrement valorisées et « instrumentalisées » par ces derniers, comme Hélène (*Idylle XVIII*) ou Héraclès (*Idylle XXIV*). Sur ces questions, voir les introductions respectives des chapitres 1 et 2.

<sup>5</sup> Pour les *Idylles XXIV* et *XV*, voir les introductions respectives des chapitres 1 et 2.

Des travaux comme ceux de Griffiths ou de Stephens sont d'ailleurs essentiellement à la croisée de différentes disciplines – philologie, histoire, sociologie –, mais leur apport aux études théocritéennes en particulier est considérable. À mon sens, il tient avant tout à la volonté affichée des savants qui promeuvent les lectures politiques des *Idylles* (notamment) de battre en brèche l'idée, qui a longtemps dominé, selon laquelle la poésie de Théocrite (et la poésie hellénistique en général) se réduit à une poésie élégante. Le propos de ces savants est toujours en définitive qu'elle a au contraire vocation à jouer un rôle dans la société de son temps. Ils ont ainsi démontré, avant toute autre chose, que l'on a tout à gagner à prendre cette poésie au sérieux, c'est-à-dire à la relire à nouveaux frais, en partant du principe qu'elle n'est pas *que* virtuose et érudite, mais qu'elle est également *intéressante*. Griffiths, parlant de la place des « homérismes » dans la poésie de Théocrite, l'exprime très clairement :

The motives behind their verse cannot, therefore, be as purely aesthetic as they are claimed to be. They are, in fact, more interesting than that.<sup>6</sup>

À cet égard, le premier chapitre de l'ouvrage de Griffiths est presque un manifeste, et la réception de son travail témoigne de son succès dans la tâche qu'il s'est donnée.

## **I.2. Les approches par « genres »**

Une autre tendance observable dans les études théocritéennes consiste à appréhender le corpus sous l'angle des « genres ». Je n'emploie ici ce terme que par commodité, avec des guillemets, car la pertinence de cette notion de « genre » dans le cadre qui nous occupe est très discutée. Toujours est-il que deux « types » d'*Idylles* en particulier font l'objet de nombreux travaux qui tournent autour de la notion de « genre » : il s'agit des *epyllia* et des poèmes bucoliques<sup>7</sup>.

Parler d'*epyllia*, d'abord, c'est utiliser un terme moderne<sup>8</sup> pour faire référence à un ensemble de poèmes qui présentent suffisamment de caractéristiques communes pour être perçus comme formant une catégorie à part dans la production poétique hellénistique. Les

---

<sup>6</sup> Griffiths [1979] p. 6.

<sup>7</sup> Je ne retiens ici que les *epyllia* et les poèmes bucoliques, car ce sont de loin les poèmes les plus étudiés sous l'angle du « genre ». On verra dans l'introduction du chapitre 2 que les « mimes » font également l'objet de ce type d'approche, notamment chez Burton [1995].

<sup>8</sup> Le substantif ἐπόλλιον est attesté dans l'Antiquité, mais dans une acception différente, puisqu'il ne désignait pas alors un ensemble d'œuvres, mais un « petit vers » ou un « petit ensemble de vers ».

poèmes qualifiés d'*epyllia*, en effet, n'ont pas de représentants avant la période hellénistique, ils en sont typiques – ainsi que de la poésie latine –, et certaines des *Idylles* en sont emblématiques. Bär résume ici les principales caractéristiques que présentent les poèmes considérés comme des *epyllia* :

Essentially, the view is held that, in the Hellenistic period, the epyllion was invented as a *Gegenentwurf* to the established, large-scale heroic poetry known from the archaic epoch, and that it contrasted with the latter in terms of both content and form. Apart from the formal category of the epyllion's relative brevity, content-oriented categories such as the subversion or parody of the heroic world, emphasis on femininity, concentration on non-canonical versions of myths and stories, subjective and emotional tonality, etc., are regarded as constitutive of the genre.<sup>9</sup>

Je ne cite pas Bär par hasard : le savant est l'un des principaux détracteurs de la thèse selon laquelle il y a un « genre » *epyllion*, et il rappelle – dans l'article que je cite en particulier – toutes les objections que l'on peut formuler contre cette thèse : ni le critère de la longueur des poèmes, ni le critère de leur ton ne sont vraiment satisfaisants, et – plus généralement – la notion de « genre » est de toute façon problématique en soi. Il rappelle également combien la délimitation du corpus d'étude lui-même fait problème. Bien que certains poèmes apparaissent en effet de façon récurrente dans les travaux sur l'*epyllion*, comme l'*Idylle XXIV* par exemple, la délimitation des frontières de la catégorie est une véritable difficulté avec laquelle doivent faire les études sur l'*epyllion*.

Mais les travaux récents témoignent de ce que les savants sont parfaitement conscients de ces objections<sup>10</sup> : celles-ci ne doivent donc pas occulter l'apport de ces recherches<sup>11</sup>. Ces travaux n'ont pas pour objectif, en effet, de soutenir coûte que coûte la thèse selon laquelle tel ou tel poème est un *epyllion*, par exemple. Ce qu'ils proposent est bien plutôt une manière de

---

<sup>9</sup> Bär [2015] pp. 24-25.

<sup>10</sup> Si c'est Crump [1931] qui a initié le développement des études de l'*epyllion*, celles-ci ont très tôt trouvé un virulent détracteur chez Allen (voir Allen [1940] et [1958]). Les critiques formulées par ce dernier ont permis à ces études de se construire en pensant véritablement leur démarche. Voir notamment les introductions respectives du *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception* publié en 2012 (Baumbach & Bär [2012b]) et du volume de 2016 de la revue *Aitia* intitulé *Recherches sur l'epyllion à l'époque hellénistique et au-delà* (Cusset [2016a]).

<sup>11</sup> Ce n'est absolument pas, d'ailleurs, l'objectif de Bär : celui-ci affirme explicitement qu'il ne faut pas « jeter le bébé avec l'eau du bain » (Bär [2015] p. 43), et son intérêt pour les travaux sur l'*epyllion* n'est pas à démontrer. Il est notamment l'un des éditeurs du *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and its Reception* (Baumbach & Bär [2012a]).

*problématiser* la nouveauté des poèmes concernés et le rapport qu'ils entretiennent avec la tradition épique, comme l'illustrent très clairement, à nouveau, les propos de Cusset :

Il me semble donc que pour étudier les poèmes de l'époque hellénistique que nous considérons comme des *epyllia*, il convient non de se demander dans quelle mesure ils reproduisent de manière conforme des critères théoriques qui leur sont imposés par notre lecture, mais plutôt de voir comment ils se positionnent par rapport à la production épique antérieure (sans qu'elle soit définie comme relevant elle-même de l'*epyllion*) et proposent eux-mêmes des critères génériques propres. [12] Ce n'est donc pas du genre qu'il faut partir, ou de l'idée qu'on en a, mais des textes eux-mêmes. Bien sûr, les poèmes hellénistiques ne nous proposent pas des contrats génériques explicites en se présentant comme des *epyllia*, mais ils savent très bien mettre en place des contrats plus implicites et imagés pour dire l'écart par rapport à la norme épique traditionnelle, ce qui peut et même doit être compris comme des indices de généricité pour une évolution et une transformation de l'*epos* en quelque chose que nous pouvons nommer *epyllion*.<sup>12</sup>

De fait, les approches du problème que la notion d'*epyllion* sert aujourd'hui à formuler – pour dire les choses ainsi – sont très variées, et le fait que les sommes les plus récemment publiées sur ce sujet sont des ouvrages collectifs incarne en quelque sorte cette réalité intellectuelle<sup>13</sup>.

Bien que les recherches sur l'*epyllion* ne recourent qu'en partie les études théocritéennes, elles ont naturellement trouvé leur place dans et à l'issue du grand renouvellement de ces études qui s'est opéré dans les années 1970-1980. Un ouvrage tel que celui que Gutzwiller a publié en 1981 sur l'*epyllion* hellénistique a en effet contribué tout autant que celui de Griffiths à mettre en évidence la complexité et, ce faisant, l'intérêt des poèmes hellénistiques, avant que ses successeurs n'affinent ses études<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Cusset [2016b] §§1-12.

<sup>13</sup> Voir notamment Baumbach & Bär [2012] et Cusset & Cozzoli [2016]). Je laisse ici de côté l'ouvrage de Merriam sur le « genre de l'*epyllion* » (Carol U. MERRIAM, *The Development of the Epyllion Genre through the Hellenistic and Roman Periods*, Lewiston-Queenston-Lampeter, 2001), car je n'ai pas pu me le procurer (n'apparaissant pas dans le catalogue du SUDOC, il ne se trouve vraisemblablement pas dans les bibliothèques universitaires françaises).

<sup>14</sup> Sur l'apport de cet ouvrage à l'étude de l'*Idylle XXIV*, voir l'introduction de mon chapitre 1.

Les recherches sur les poèmes bucoliques consistent elles aussi à penser une nouveauté. Mais les *Idylles*, cette fois, n'illustrent pas une poésie nouvelle très bien représentée à l'époque hellénistique. Vraisemblablement, elles l'inventent : les travaux qui portent sur la poésie bucolique de l'époque sont donc essentiellement tournés vers les *Idylles* dans lesquelles cette nouveauté s'élabore<sup>15</sup>. Je ne détaillerai pas ici les problèmes soulevés et traités par ces études, car une partie de l'introduction du chapitre 3 y sera consacrée, mais il faut dire d'emblée que les poèmes bucoliques sont de loin non seulement les mieux connus, mais aussi les plus étudiés. L'approche du corpus par le problème du bucolique est certainement la mieux représentée, et l'on observe un nombre véritablement incalculable de manières d'aborder les « poèmes bucoliques » en tant que tels.

Pour ne donner que quelques exemples parmi les ouvrages qui ont fait date, Lawall s'est intéressé aux *Idylles I-VII* en tant qu'elles auraient été composées pour former un recueil ; Halperin se propose de penser le bucolique contre le pastoral, pour ainsi dire, alors que les poèmes bucoliques sont habituellement considérés comme ayant essentiellement une dimension pastorale ; Gutzwiller défend la thèse selon laquelle les *Idylles* bucoliques fondent un genre qui se crée en tant que tel par la mise en place d' « analogies pastorales » ; Fantuzzi dégage la cohérence des poèmes bucoliques et de leur univers ; Payne avance que Théocrite crée dans ces poèmes bucoliques la première « fully fictional fiction »<sup>16</sup>. Ce très bref aperçu ne laisse qu'entrevoir la diversité des angles sous lesquels ces poèmes ont pu être appréhendés et ne rend pas compte de la subtilité des thèses qui y sont avancées, mais il donne sans doute une idée de la fécondité de la recherche sur le bucolique de Théocrite.

### **I.3. Les approches par la cohérence du corpus**

Une troisième série de travaux a ceci de caractéristique qu'elle aborde le corpus comme un tout : son objet est la poétique ou l'esthétique de Théocrite dans son unité, au-delà de la diversité des formes et des sujets. Ce type d'approches est de beaucoup le moins bien représenté et les travaux qui s'y inscrivent sont le plus souvent récents, exception faite de la monographie de Horstmann sur *Ironie und Humor bei Theocritus* (1976). Si Horstmann met l'accent sur des

---

<sup>15</sup> D'autres ouvrages considèrent la poésie bucolique plus largement, s'intéressant également à Virgile notamment.

<sup>16</sup> Lawall [1967] ; Halperin [1983] ; Gutzwiller [1991] ; Fantuzzi dans Fantuzzi et Hunter [2004] pp. 133-191 (voir aussi les travaux cités dans le chapitre 3 de cette thèse) ; Payne [2007].

effets de la composition des poèmes, l'attention n'est pas toujours spécialement portée sur cet aspect : on observe ici encore une grande diversité des approches au sein d'une même tendance.

Une autre approche, en effet, consiste à accorder une attention toute particulière au travail opéré par Théocrite sur les traditions poétiques dont son œuvre est l'héritière : c'est le propos même du *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry* de Hunter (1996)<sup>17</sup>. Si cet ouvrage ne traite pas des poèmes bucoliques, il inclut presque tous les autres aspects de la production attribuée à Théocrite<sup>18</sup> et analyse le corpus sous l'angle de la « Theocritus' restoration and re-creation of various poetic traditions, in particular, though not exclusively, the traditions of the archaic age »<sup>19</sup>.

Les travaux, particulièrement récents, de Durán Mañas (2014), de Foster (2016) et de Kyriakou (2018) présentent encore chacun des approches différentes. Tandis que Durán Mañas aborde l'ensemble du corpus des *Idylles* sous un angle thématique (la présence de personnages féminins)<sup>20</sup>, et Kyriakou dans la perspective de dégager un positionnement à la fois esthétique, intellectuel et moral de Théocrite (le rejet par le poète de toute forme de rivalité vis-à-vis de ses prédécesseurs comme de ses contemporains), l'ouvrage de Foster – *Reading Voices: Five Studies in Theocritus's Narrating Studies* – est concentré sur une sélection de poèmes<sup>21</sup> étudiée avec les moyens de la narratologie. Le savant s'y intéresse en particulier à la mise en scène de discours (parlés ou chantés) et de leur réception par les personnages des poèmes, et à la manière dont la poésie de Théocrite sollicite l'engagement de son lecteur dans l'élaboration de « metanarratives » par le biais d'allusions à des poèmes, des motifs ou traditions poétiques identifiables.

S'il est particulièrement difficile de dégager l'apport global des travaux qui s'inscrivent dans cette tendance tant ils sont à la fois peu nombreux, divers et souvent très récents, on peut au moins formuler deux remarques.

---

<sup>17</sup> La même année est publié le collectif *Theocritus* (Harder, Regtuit & Wakker [1996]) : il a vraisemblablement fallu, au milieu des années 1990, tirer les conclusions du renouvellement des années 1970-1980 à l'aide d'ouvrages d'envergure consacrés à « Théocrite en général ».

<sup>18</sup> Des hymnes (aux Dioscures et à Hiéron, *Idylles XXII* et *XVI*), un « mime urbain » (*Idylle XV*), l'*Épithalame d'Hélène* (*Idylle XVIII*) comme des poèmes à thématique homoérotique (*Idylle XII* et les *Idylles* « éoliennes » *XXIX* et *XXX*).

<sup>19</sup> Hunter [1996] p. ix.

<sup>20</sup> L'approche est thématique, en effet, plus qu'elle ne ressortit aux études de genre : l'ouvrage consiste essentiellement en une typologie de personnages féminins des *Idylles* et vise à montrer l'omniprésence de ceux-ci comme un élément de cohérence du corpus.

<sup>21</sup> Les *Idylles VI, XI, XIII, XXIV* et *XV*.

D'une part, l'ouvrage de Hunter se démarque nettement par la contribution qu'il a apporté aux études théocritéennes, notamment grâce au choix de concentrer l'étude sur une série de poèmes peu étudiés, méconnus et souvent mésestimés, dont l'analyse sous l'angle du travail de la tradition a mis en lumière la complexité<sup>22</sup>. Je reviendrai souvent dans cette thèse sur cet ouvrage, qui – bien que ce ne soit pas son objet premier –, apporte aussi des éclairages importants sur le « réalisme » de Théocrite, un phénomène particulièrement complexe qui m'intéressera spécialement. Il sera également souvent question de l'ouvrage de Horstmann, qui a traité d'un autre effet particulièrement complexe et caractéristique de la poésie de Théocrite, son « ironie ».

D'autre part, si l'on ignore encore quelle sera la fortune des travaux publiés dans les années 2010, la publication au cours de ces dix dernières années de plusieurs monographies qui considèrent un ensemble hétérogène d'*Idylles* suggère que les études théocritéennes sont en quête d'un renouvellement dans leurs approches, et qu'il y a là une voie à explorer. Cette thèse s'efforcera de contribuer à cette exploration, et tâchera de trouver un équilibre dans l'étude de la tension entre l'hétérogénéité et la cohérence du corpus.

#### **I.4. Positionnement de la thèse vis-à-vis de ces approches**

Dans les introductions respectives des chapitres 1 et 2, je présenterai plus en détail les lectures politiques des *Idylles XXIV* et *XV*, ce qui sera l'occasion d'exposer les raisons pour lesquelles je garderai une grande distance vis-à-vis d'elles. En l'état actuel de nos connaissances, la légitimité qu'il y a à formuler la thèse selon laquelle Théocrite a bénéficié du soutien des souverains alexandrins est indiscutable. Ainsi, la légitimité qu'il y a à étudier ses poèmes en tant que l'œuvre d'un poète courtisan est également indiscutable *en principe*. Il apparaîtra que je suis plus réservée, en revanche, sur la capacité que nous avons actuellement à mener *en pratique* des lectures politiques de ces poèmes.

Cette thèse gardera également une grande distance vis-à-vis des approches « génériques ». Dans la perspective qui est la mienne, il importe que différents aspects du corpus soient représentés, mais une approche « générique » en tant que telle est écartée. Si le corpus d'étude est composé d'un poème considéré comme un *epyllion*, d'un poème considéré

---

<sup>22</sup> Sur l'apport de cet ouvrage à l'étude de l'*Idylle XV*, voir l'introduction de mon chapitre 2.



comme un mime et d'un poème dit « bucolique », ce n'est pourtant pas sous cet angle qu'ils seront analysés.

Lorsque l'on s'intéresse à un « genre » d'*Idylles*, il s'agit essentiellement d'étudier un corpus de poèmes en tant que ces derniers présentent des caractéristiques communes, ce qui implique de faire abstraction de la singularité des œuvres, au moins dans une certaine mesure. Certains poèmes font l'objet d'une attention toute particulière – l'*Idylle XXIV* comme *epyllion* ou les *Idylles I* et *VII* comme poèmes bucoliques par exemple –, mais ces poèmes sont, dans ce cas, principalement étudiés pour ce qu'ils ont à nous apprendre sur le « genre » auquel ils ressortissent, et non pour eux-mêmes. Le risque est alors d'imposer à ces poèmes un prisme de lecture *a priori*, et de s'exposer finalement au risque le plus grand, qui est celui du raisonnement circulaire. Pour ma part, je fais donc le choix de laisser de côté autant que faire se peut, au départ, la question « générique ». Je la rejoindrai néanmoins par endroits, lorsque mon analyse des poèmes m'y conduira.

Cette thèse ayant pour ambition de dégager des traits caractéristiques de la poétique des *Idylles* par l'étude d'un corpus hétérogène, elle portera une attention particulière aux traits de composition et aux effets qui les caractérisent, mais elle sera également soucieuse de mettre en évidence la spécificité des poèmes analysés. Se voulant dans la lignée de la monographie que Hunter a consacrée à Théocrite, ce travail se concentrera cependant sur un corpus beaucoup plus limité, de sorte à ouvrir la possibilité de proposer des interprétations à proprement parler de chaque poème, ce qui n'est pas l'objet de Hunter. Son propos, pour ainsi dire, n'est pas le propos des poèmes, mais l'analyse du matériau avec lequel sont fabriquées les « briques » qui les composent, l'agencement de ces « briques », les effets que celui-ci est susceptible de produire, non le sens qui se dégage de la « construction » singulière dont chaque poème est le produit. Si c'est dans la lignée de cet ouvrage que s'inscrit cette thèse, je m'y efforcerai de « reconstruire » le propos des poèmes que j'y analyserai en détail, chaque chapitre étant entièrement consacré à une seule *Idylle*.

## **II. Présentation de la thèse**

### **II.1. Délimitation du corpus et axe de lecture**

Dans la perspective de cette thèse, il importe que le corpus d'étude soit représentatif de la diversité des *Idylles*. Pour ce faire, la sélection des poèmes a été guidée, dans un premier

temps, par la classification des *Idylles* en « genres ». Bien que la notion de « genre » comme la classification des *Idylles* soient toutes deux problématiques, elles sont utiles – au stade de la délimitation du corpus d'étude – pour garantir une certaine hétérogénéité. Le corpus comprend ainsi : un poème considéré comme un « *epyllion* », un poème considéré comme un « mime urbain » et un poème dit « bucolique ». Il s'agit respectivement des *Idylles XXIV, XV et VII*.

A présidé au choix de ces trois poèmes en particulier – parmi les autres représentants de chaque « genre » mentionné – un second critère de sélection, celui du fil conducteur qui guide cette thèse. Si chaque chapitre vise à proposer une interprétation de chaque poème, un axe en guide néanmoins la lecture, qui a vocation à donner sa cohérence à ce travail : l'étude du « réalisme » théocritéen. Le « réalisme » est une notion récurrente dans la littérature savante consacrée à Théocrite : il y a dans ce « réalisme » théocritéen quelque chose de particulièrement intrigant, qui apparaît comme étant à la fois extrêmement caractéristique du corpus, et insaisissable. En témoignent les guillemets que j'utilise ici, à la suite de Hunter, de Fantuzzi ou encore de Frazier<sup>23</sup>. Étant donné que la notion est extrêmement problématique et que, surtout, elle est employée au sujet de la poésie de Théocrite de sorte à recouvrir des phénomènes différents, en particulier en fonction des poèmes auxquels elle est appliquée, je n'exposerai pas le problème ici : j'en reporte l'exposition aux états de la question que l'on trouvera dans les introductions des chapitres. Signalons seulement pour l'instant que le terme sera employé au sens de Hunter, de Fantuzzi et de Frazier, *avec des guillemets*,<sup>24</sup> c'est-à-dire – pour rester ici la plus succincte possible – au sens très ambigu d'un effet de réel suscité de sorte qu'à la fois il fonctionne et ne fonctionne pas : il y a quelque chose dans les poèmes qui paraît faire semblant de se proposer imiter le réel tout en montrant qu'il fait semblant de tâcher de le faire.

À cet égard, l'*Idylle XXIV* s'est imposée d'elle-même. L'étude de ce poème que j'ai menée dans le cadre de mon mémoire de master m'a en effet permis de constater que la notion de « réalisme » est récurrente dans la littérature savante. Celle-ci souligne pourtant également

---

<sup>23</sup> Voir notamment Hunter [1996] ; Fantuzzi & Hunter [2004] ; Frazier [2009b]. Cf. l'« illusionistic realism » de Arnott [1996].

<sup>24</sup> Et non au sens très large de Zanker [1987] : « The kind of realism which chiefly concerns us here is the realism which J.P. Stern calls a “perennial mode”, observable in all periods of literature and art. As Stern says, “Every age – at all events since ‘the Greek revolution’ – has its own realism. It is the representative mode of that age in the sense that it re-presents – makes and matches in words – the reality, the system that works in that age” » (Zanker [1987] p. 3, qui cite Joseph P. STERN, *On Realism*, Londres-Boston, 1973, p. 174). Sur cet ouvrage de Zanker, voir l'introduction du chapitre 1.

l'extrême artificialité d'une œuvre qui mettrait en contraste des éléments d' « héroïsme traditionnel » avec des éléments relevant d'un « réalisme » du quotidien et de l'ordinaire. Le mémoire de master a aussi été l'occasion de commencer à construire la thèse que je soutiendrai ici. L'articulation entre données « traditionnelles » et données qui suggèrent une forme de « réalisme » ne relève pas de l'opposition ou du contraste, mais plutôt d'un paradoxe. Ce paradoxe, élaboré comme tel par le poète, a vocation à être perçu et concourt à produire une forme particulière de « réalisme ». Il était alors important d'approfondir, dans le cadre de la thèse, l'étude de l'*Idylle XXIV*, qui apparaît comme une œuvre particulièrement stimulante pour penser le « réalisme » théocritéen et particulièrement fertile pour mieux en saisir le fonctionnement.

Ce poème est analysé dans le premier chapitre. Son étude permet en effet d'affiner la description de la manière dont Théocrite retravaille les traditions poétiques qu'il mobilise, de sorte à produire un « réalisme » en trompe-l'œil : le poète donne à voir l'acte même de création poétique, en tant qu'il produit non seulement l' « objet » qu'est l'œuvre, mais également des effets sur son public.

Dans l'*Idylle XV*, le rapport entre un « réalisme » du quotidien et de l'ordinaire et la dimension « traditionnelle » s'inverse. L'*Idylle XXIV* propose notamment (vers 1-63) le récit du premier exploit d'Héraclès – un thème traditionnel (en tant qu'il a été traité par Pindare, dans des œuvres auxquelles l'*Idylle XXIV* fait plus qu'allusion) – relaté en hexamètres – mètre traditionnel pour relater un exploit (c'est le mètre des *Hymnes homériques* en particulier), mais traité de manière extrêmement innovante, notamment par la place accordée au « bas ». L'*Idylle XV* propose exactement le contraire : elle adopte la forme dialoguée du mime<sup>25</sup> et met en scène des personnages qui semblent également tout droit sortis du mime – des femmes ordinaires, occupées à discuter de sujets tout à fait banals –, mais le dialogue est composé en hexamètres, le mètre qui convient traditionnellement pour un héros ou un dieu et qui est le plus éloigné de la langue parlée. Le poème semble en outre lui-même inviter à problématiser cette tension entre mime et poésie d'éloge : un hymne apparenté à l'hymne archaïque est livré à la fin du poème, juxtaposant deux emplois du même mètre, celui – tout à fait étonnant – du dialogue entre les deux femmes – et celui – tout à fait « traditionnel » – de l'hymne.

L'analyse de ce poème est menée dans le deuxième chapitre de la thèse. Grâce à l'étude des caractéristiques propres à l'*Idylle XV*, ce chapitre permet de franchir une nouvelle étape

---

<sup>25</sup> Sur le problème du mime, voir l'introduction du chapitre 2.

dans l'analyse du « réalisme » théocritéen, en tant qu'il a étroitement partie liée avec un travail très particulier des traditions poétiques mobilisées. Si, en effet, les deux femmes mises en scène semblent très « ordinaires », il s'avère que ces personnages font l'objet d'une recreation permanente : on les voit se muer tour à tour en « hommes hésiodiques », « femmes hésiodiques », « pas du tout des héros homériques », et – par un renversement de paradigme – en « femmes comiques ». Loin de recomposer en hexamètres une journée ordinaire de gens ordinaires, l'*Idylle XV* montre l'élaboration d'une « épopée comique ».

L'*Idylle VII* est étudiée dans le chapitre 3. Dans la perspective d'une étude du « réalisme » théocritéen, elle est un cas particulier par rapport aux *Idylles XXIV* et *XV* : il est peu question de « réalisme » au sujet de ce poème dans la littérature savante. Cependant, dans la mesure où il s'agit d'un poème considéré comme programmatique de l'œuvre « bucolique » de Théocrite, il importe de le prendre spécialement en considération dans une étude qui se veut rendre compte de la diversité des *Idylles*. Il s'avère que l'analyse de ce poème permet de formaliser la réflexion sur des observations formulées plus ponctuellement dans les deux chapitres précédents. Proposant une réécriture de la rencontre fondatrice d'Hésiode avec les Muses narrée dans le proème de la *Théogonie*<sup>26</sup>, l'*Idylle VII* exploite le cadre que lui fournit ce précédent pour exprimer une conception de la poésie extrêmement singulière par rapport à sa source. Son analyse permet notamment de mettre en évidence la redéfinition qu'opère Théocrite de ce qu'est la « vérité » poétique : celle-ci, loin d'être garantie par une autorité divine, se crée dans la relation que le poème établit entre le poète et son public. Du travail sur les traditions poétiques héritées au « réalisme », l'essentiel se joue dans la démarche qui consiste à *rendre sensible l'acte même* de la création poétique.

On verra que la question de l'« ironie », celle de la fiction et celle de la place accordée au public auquel les poèmes sont adressés sont centrales dans cette thèse, bien que celle-ci ne se soit pas proposé initialement de les traiter. L'*Idylle VII*, en particulier, conduit à être attentif à ces aspects : son analyse permet en effet de structurer la réflexion sur ces questions.

L'ouvrage de Horstmann sur l'*Ironie* et l'*Humor* théocritéens a été mentionné plus haut. S'il est le seul à être entièrement consacré à un tel objet d'étude, l'« ironie » est – comme le « réalisme » – un terme récurrent dans la littérature savante sur Théocrite, mais ce que l'on

---

<sup>26</sup> Je retiendrai, dans le chapitre 3, l'analyse qu'a proposée Wisman [1996] du discours des Muses aux vers 24-28 de la *Théogonie*. On trouvera un état de la question récent sur l'interprétation de ces vers chez Tor [2017].

s'efforce de qualifier grâce à lui est un phénomène particulièrement difficile à saisir. J'avancerai que, finalement, tout est lié, « réalisme » et « ironie », car tout procède de la manière dont le poète met en scène sa « création ».

C'est en ce sens, d'ailleurs, que je parlerai de « fiction ». Je n'emploierai pas, en effet, ou peu, ce terme au sens de Payne – par exemple –, selon qui Théocrite a inventé dans les poèmes bucoliques « the first fully fictional world in Western literature »<sup>27</sup>. Cet emploi met l'accent sur la chose créée, le « produit », – ici un univers composé par l'art du poète –, bien que Payne, en l'occurrence, s'attache à dégager les moyens mis en œuvre pour élaborer cet univers. À l'inverse, l'emploi que je ferai du terme déplace l'accent sur l'acte même de création qui est – dans cette acception du mot « fiction » – tout autant à l'origine d'un « univers » que d'un *poème*. Je défendrai en effet la thèse selon laquelle c'est en ce sens que le fameux *πεπλασμένον* de l'*Idylle VII* (« modelé », vers 44) invite à penser la « fiction » des *Idylles*.

Or cette fiction des poèmes de Théocrite, comme je le suggérais plus haut, a ceci de caractéristique qu'elle « se met en scène » : la question de la place qui est dévolue au public se pose alors d'elle-même. De ce point de vue, je rejoindrai en partie la thèse défendue par Foster<sup>28</sup> : les *Idylles sollicitent* leur public. Toutefois, elles ne le font pas seulement par le biais de la représentation de la réception de discours et par le biais d'une « intertextualité »<sup>29</sup> invitant le public à construire un niveau de discours implicite, mais aussi en élaborant des effets qui requièrent d'être perçus comme *fruit d'un acte de création poétique* pour s'actualiser.

## **II.2. Méthode de lecture et structure de la thèse**

Dans l'objectif de dégager tout autant une interprétation des poèmes étudiés que des pistes plus générales sur la poétique de Théocrite, cette thèse repose sur une analyse de chaque poème qui se veut la plus précise possible. Une telle analyse vise en tout premier lieu à mettre à l'épreuve du détail du texte les idées préconçues susceptibles d'orienter *a priori* la lecture des poèmes. Elle permettra ainsi de mettre en lumière des éléments qui échappent à une étude plus globale.

Une première phase du travail a alors consisté à étudier les poèmes très en détail, par unité de quelques vers. Il s'agissait, selon une méthode de lecture acquise auprès des

---

<sup>27</sup> Payne [2007] p. 1.

<sup>28</sup> Foster [2016].

<sup>29</sup> Foster [2016] définit l'acception dans laquelle il emploie ce terme n. 48 pp. 20-21.

philologues de l'UMR STL, de chercher à comprendre comment le poème est composé – « fabriqué » même –, et comment un propos s'élabore peu à peu, vers après vers, par une grande attention au lexique employé, à la syntaxe des propositions, à la logique qui les unit entre elles, aux traditions mobilisées, à la manière dont le poème travaille ces dernières de manière à faire émerger un propos singulier. Cette méthode requiert en outre de retracer l'histoire de l'interprétation des textes étudiés. L'analyse détaillée s'est ainsi enrichie au fur et à mesure de la lecture de la littérature savante consacrée aux *Idylles*. Ces lectures m'ont en effet permis de structurer ma réflexion sur les problèmes dégagés par la critique, en même temps que l'analyse fine des textes a été le moyen de mettre à distance les interprétations proposées pour en évaluer la portée.

La seconde phase de travail a été consacrée à la rédaction des chapitres tels qu'ils apparaissent dans ce volume. Des choix ont été opérés à ce moment-là, qu'il est important d'expliquer ici. Ils ont été essentiellement guidés par un souci de clarté et de lisibilité, comme par une volonté de rendre compte au mieux des poèmes analysés.

Chacun des chapitres de cette thèse, d'abord, garde la forme d'un commentaire. Ce choix vise à montrer l'interprétation se construire suivant la logique mise en place par le poème lui-même – telle que l'analyse permet de la saisir – et, précisément, à expliciter la manière dont l'analyse est conduite, ainsi qu'à décrire aussi finement que possible les phénomènes repérés.

De ce point de vue, on remarquera que je fais un usage très important de termes mis entre guillemets comme « homérismes », « épicismes », « iliadique », « homérique », « épique », « traditionnel », « comique ». Les termes « homérismes » et « épicismes » sont des calques de l'anglais (*homerism, epicism*) qui sont particulièrement utiles pour désigner les emprunts à la poésie épique archaïque (homérique et hésiodique) ou les imitations par exemple, qui sont très fréquents chez Théocrite. Par les qualificatifs « iliadique », « homérique », « épique », *etc.* mis entre guillemets, il s'agit de signifier autre chose, à savoir que, dès lors qu'une tradition est mobilisée, elle est pour ainsi dire « forte », ce sur quoi je reviens dans le chapitre 2. La référence importe un niveau de sens supplémentaire dans le texte, parce qu'elle est chargée de connotations. Elle ne renvoie pas seulement à quelque chose de « traditionnel », mais elle sollicite également les connotations dont le référent est investi par son contexte d'origine. Ainsi, quel que soit le contexte dans lequel la référence est faite chez Théocrite, il n'y a pas « destruction » de la tradition à laquelle elle renvoie<sup>30</sup>, car le référent n'est pas

---

<sup>30</sup> Pour cette allusion à Effe [1978], voir la conclusion du chapitre 1.

seulement « traditionnel » : la référence charge le poème de Théocrite des connotations dont le référent est porteur.

Je dirai par exemple que l'Iphiclès de l'*Idylle XXIV* est un « enfant "iliadique" » : cela signifie qu'élaborer ce personnage de bébé avec des « homérismes » (des « iliadismes ») affine ce personnage de bébé aux héros de l'*Illiade*. Il présente tout autant les caractéristiques d'un bébé que celles d'un héros de l'*Illiade*, et les unes ne l'emportent pas sur les autres : il est à la fois les deux par « essence » pour ainsi dire. Que cette « héroïsation » d'un personnage qui, à bien d'autres égards, paraît être un bébé normal traduise une distance ironique vis-à-vis du personnage ainsi créé, ou de la tradition mobilisée, ou bien concoure à l'élaboration d'un discours encomiastique implicite, ou bien les deux, ou bien autre chose, est une question qui doit être traitée en second lieu, compte tenu du contexte dans lequel cette « héroïsation » étonnante s'inscrit. C'est le contexte – par le réseau d'indices que l'on y décèle – qui conditionne l'interprétation que l'on peut faire, dans un second temps, de l'« héroïsation » qui a été repérée.

En procédant de la sorte, il s'agit de se garder au mieux de l'écueil qui consiste à « brûler des étapes », en décomposant le cheminement qui conduit de l'élaboration très concrète du poème (observation et description) jusqu'aux effets produits ou potentiellement produits, dont le repérage relève beaucoup plus de l'interprétation (même si l'interprétation intervient à tous les niveaux). C'est ce que j'appelle ici une « analyse » : il s'agit de « décomposer » le texte de sorte à « recomposer » le discours qu'il élabore, en étant le plus explicite possible sur chacune des étapes qui mène de l'un à l'autre. Si soucieuse du détail que se veuille donc cette thèse, j'espère que la lecture de ce travail n'en sera pas pour autant fastidieuse : j'espère qu'au contraire cette caractéristique permettra de mettre en évidence toute la richesse des poèmes du corpus, jusque dans ces passages les moins évidemment porteurs de sens et d'effets remarquables.

Toutefois, l'intégralité des commentaires rédigés lors de la première phase de travail n'a pas été reproduite. Dans la perspective qui est la mienne – il s'agit de comprendre ce qui caractérise la poétique de Théocrite –, il ne s'est pas avéré utile de proposer toutes les études dans leur intégralité. Lorsque celles-ci ne permettent pas, selon moi, d'ajouter un élément significatif à la discussion, elles n'apparaissent pas dans cette thèse dont elles auraient vainement alourdi la lecture.

La littérature savante, en outre, est peu citée dans les commentaires eux-mêmes : la discussion est reportée dans l'introduction et la conclusion des chapitres. Ce choix a pour but de privilégier l'argumentation au détriment de la discussion dans le commentaire des poèmes, afin que la lecture en soit la plus fluide possible. Un soin a donc été apporté, dans les introductions, à proposer systématiquement un état de la question qui permette à la fois de présenter le poème, d'exposer les différentes approches dont il a fait l'objet, et de clarifier ma propre position vis-à-vis de ces approches, celle qui guide le commentaire. Celui-ci peut alors déployer son argumentation propre, de sorte à être le plus lisible possible et à garder une plus grande liberté dans la reformulation des problèmes que la tradition critique a élaborés. Je renoue avec celle-ci dans les conclusions des chapitres, où je tâche de mettre en évidence l'apport de mon commentaire. Malgré ces choix, j'espère avoir rendu justice aux travaux auxquels je réponds plus particulièrement.

Dans chaque chapitre, on trouvera – outre une introduction au commentaire, le commentaire lui-même et sa conclusion – une traduction personnelle du poème étudié et une page qui explicite sa structure. Toutes les traductions des textes grecs sont d'ailleurs personnelles. Ces documents étaient initialement conçus comme des documents de travail pour la recherche sur les poèmes et la rédaction des chapitres, mais ils seront sans doute également utiles au lecteur pour se repérer plus facilement dans les œuvres et dans les commentaires.

Dans les annexes, figurent tantôt le texte de poèmes nécessaires à la lecture des chapitres, et tantôt les notes philologiques indispensables à l'argumentation proposée dans le chapitre 2, mais qui en auraient alourdi la lecture si elles y avaient directement figuré. Seul ce chapitre est en effet concerné, car seule l'*Idylle XV* présente des problèmes de texte nécessitant une longue discussion. Ailleurs, la discussion est donnée en notes de bas de page.

On trouvera, dans la conclusion générale de la thèse, un bilan des trois analyses menées séparément dans les chapitres. De la confrontation des conclusions que ces analyses conduisent à formuler, se dégage la grande cohérence des poèmes étudiés en tant qu'ils fonctionnent en trompe-l'œil. S'ils ne créent pas l'effet de réel que recherche le trompe-l'œil, ils exploitent cependant – comme lui – la référence au réel de sorte à attirer l'attention sur la démarche de l'artiste. Celui-ci modèle le matériau qu'il travaille de sorte qu'apparaisse aux yeux du public non seulement l'œuvre, mais aussi l'art qui la crée.



J'espère ainsi apporter aux études théocritéennes une analyse qui mette en évidence tout autant l'originalité des poèmes étudiés que la portée de réflexion qu'ils expriment sur la démarche de création poétique.

# **Chapitre I. *Idylle XXIV* (1-63) : la révélation d'un héros**

## TRADUCTION<sup>31</sup>

### LE PETIT HÉRACLÈS

Un jour, alors qu'Héraclès avait dix mois, Alcmène la Midéenne, après les avoir tous deux, Iphiclès plus jeune d'une nuit et lui, baignés et gorgés de lait, les déposa dans un bouclier d'airain, belle armure de Ptérélaos dont [v. 5] Amphitryon l'a dépouillé après son trépas. Et la femme, touchant la tête des enfants, leur dit : « Dormez, mes petits, d'un doux sommeil dont vous vous réveillerez ; dormez, mon âme, les deux frères, mes enfants indemnes ; puissiez-vous vous coucher heureux et atteindre l'aurore heureux. » [v. 10] En leur parlant ainsi, elle fit tourner le grand bouclier : et le sommeil les prit<sup>32</sup>.

Mais, lorsqu'au milieu de la nuit la Grande Ourse se tourne vers son coucher près d'Orion même qui fait briller sa grande épaule, ce sont alors deux effroyables monstres, dragons se hérissant avec de sombres replis, qu'à ce moment-là Héra aux multiples stratagèmes [v. 15] poussa vers le large seuil où les montants des portes de la maison sont creux, après avoir menacé qu'ils dévoreraient le nouveau-né Héraclès. Et tous deux, déroulant sur le sol leur ventre dévoreur de sang, rampaient ; de leurs yeux un feu mauvais brillait, alors qu'ils s'avançaient, et ils crachaient un puissant venin. [v. 20] Mais lorsqu'en dardant leur langue ils s'approchèrent des enfants, alors, Zeus saisissant tout, les chers fils d'Alcmène se réveillèrent et il y eut de la lumière dans la demeure. Certes, l'un, Iphiclès, cria aussitôt qu'il discerna les bêtes féroces au-dessus du bouclier creux et qu'il vit leurs insolents crochets, [v. 25] et fit tomber avec ses pieds l'épaisse couverture en voulant s'enfuir ; mais, faisant face, Héraclès s'efforçait de les retenir<sup>33</sup> de ses mains et les enferma tous deux dans un lien puissant en les prenant à la gorge, là où les funestes serpents ont fabriqué les poisons malfaisants que même les dieux haïssent. [v. 30] Quant aux deux serpents, ils enroulaient leurs replis autour de l'enfant né tardivement, le nourrisson toujours sans larmes aux mains d'une nourrice<sup>34</sup>, puis le relâchaient au contraire quand, leur dos traversé par l'étreinte contraignante, ils cherchaient à s'en défaire.

---

<sup>31</sup> Le texte de Théocrite est toujours cité suivant l'édition de Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1. Si ma traduction s'appuie sur ce texte, je m'en écarte toutefois par endroit en le signalant en note.

<sup>32</sup> Pour ἔλαβ[ε] et non ἔλεν édité par Gow (vers 10), voir le commentaire n. 153 p. 82.

<sup>33</sup> Pour εἴχετο et non ἴετο (vers 26), voir le commentaire n. 213 p. 116.

<sup>34</sup> Pour la ponctuation du vers 31, voir le commentaire aux vers 26b-33 pp. 120-121.

[v. 35] Mais Alcmène entendit des cris et se réveilla la première : « Lève-toi, Amphitryon : car une terrible peur me retient ; lève-toi sans même avoir mis tes sandales à tes pieds. Tu n'entends pas comme le cadet crie ? Ou tu ne vois pas qu'il est quelque heure indue de la nuit et que tous les murs sont illuminés, comme à la pure aurore ? [v. 40] Pour moi, il y a quelque chose d'inhabituel dans la maison, il y a quelque chose, cher mari. » Elle parla ainsi, et lui descendit du lit, obéissant à sa femme : il s'élança sur l'épée ouvragée qui, à son usage, avait toujours été suspendue à un clou de cèdre au-dessus du lit. Lui essayait assurément d'atteindre son baudrier nouvellement filé [v. 45] en soulevant de l'autre main son fourreau, grand ouvrage en bois de lotus. Et l'obscurité emplît alors de nouveau la vaste chambre. Il appela alors à grands cris ses esclaves qui exhalaient un lourd sommeil : « Apportez du feu le plus vite possible après l'avoir pris au foyer, mes esclaves, et soulevez les lourds leviers de la porte. » [v. 50] « Levez-vous, esclaves à l'âme courageuse : le maître nous appelle », dit alors une Phénicienne couchant près des meules. Et aussitôt les esclaves se montrèrent avec des lampes allumées : et, chacun se hâtant, la maison s'emplît.

Alors, quand ils virent le nourrisson Héraclès [v. 55] tenant solidement les deux bêtes de ses mains délicates, ils poussèrent des cris en applaudissant<sup>35</sup> ; il montrait sans cesse les reptiles à son père Amphitryon, et sautait en l'air avec la joie de la jeunesse, et, en riant, il déposa aux pieds de son père les terribles monstres engourdis par la mort. [v. 60] Alcmène jeta ensuite contre son sein, raide de peur, l'irascible Iphiclès ; et Amphitryon posa l'autre enfant sous la couverture d'agneau et, en regagnant son lit, songea à dormir.

Les oiseaux chantaient juste la fin de l'aube pour la troisième fois ; [v. 65] alors, Alcmène ayant fait appel à Tirésias, le devin qui dit vrai en tout, lui raconta en détail l'étrange affaire et le pressa d'expliquer comment cela devait se terminer : « Si les dieux méditent quelque chose de malheureux, ne le cache pas même par crainte de moi, même ainsi il est impossible aux hommes [v. 70] d'échapper à ce que le Destin hâte de son fuseau. Devin fils d'Euérès, je t'instruis alors que tu es très sage. »

La reine parla ainsi ; et il répondit en ces termes : « Aie courage, femme qui a de nobles fils, sang de Persée, aie courage ; et mets-toi dans l'esprit le meilleur des événements à venir. [v. 75] Car oui, par le doux éclat qui a autrefois déserté mes yeux, beaucoup d'Achéennes useront de leur main le fil mou autour de leurs genoux, à la tombée du soir, en chantant Alcmène par son nom et tu seras objet de révérence pour les Argiennes : [v. 79] ton fils est destiné à être

---

<sup>35</sup> Pour συμπλήγδην et non ἐκλήγδην (vers 56), voir le commentaire aux vers 54-56a pp. 147-149.

cet homme tel qu'il montera vers le ciel porteur des astres, héros à la large poitrine à qui toutes les bêtes sauvages et les autres hommes seront inférieurs. Pour lui, le destin veut qu'après qu'il aura accompli douze travaux il habite chez Zeus, et les feux de Trachis auront de lui tout ce qui est mortel ; et il sera appelé gendre des immortels qui ont poussé ces [v. 85] bêtes qui se terrent contre le nouveau-né pour le mettre en pièces. Ce jour-là arrivera certainement quand, voyant le faon dans son repaire, le loup aux crocs aigus ne voudra pas le blesser<sup>36</sup>.

Mais, femme, seulement, que du feu soit prêt sous les cendres, et préparez des branches séchées de genêt, de paliure [v. 90] ou de ronces, ou de l'aubépine sèche agitée par le vent : et brûle ces deux dragons sur les morceaux de bois sauvage au milieu de la nuit, quand eux-mêmes ont voulu tuer ton enfant. Et l'une des servantes ayant rassemblé de bonne heure la cendre du feu la jettera tout entière, complètement, par-dessus un fleuve en l'apportant [v. 95] dans la roche abrupte au-delà de la frontière, puis qu'elle revienne sans se retourner. Et vous ferez des purifications par le feu avec du soufre pur d'abord ; et puis, mêlée à du sel comme il est d'usage, répandez l'eau qui écarte le danger avec une branche couverte d'une bandelette ; et ensuite sacrifiez à Zeus supérieur un porc mâle [v. 100] pour toujours être supérieurs à vos ennemis. » Il parla, et après avoir écarté la chaise d'ivoire s'en alla Tirésias, bien qu'alourdi par son grand âge.

Et Héraclès appelé fils d'Amphitryon l'Argien fut élevé par sa mère, comme une jeune pousse dans un jardin. [v. 105] Le vieux Linos fils d'Apollon, héros et gardien vigilant, enseigna les lettres à l'enfant ; Eurytos, riche des vastes champs de ses aïeux, à bander un arc et à ce qu'une flèche soit dirigée au but. Et puis Eumolpos fils de Philammon le fit chanteur et forma ses deux mains à la lyre de buis. [v. 111] Et tous les jeux de jambe avec lesquels les hommes d'Argos qui tournent vivement les reins se font tomber les uns les autres au cours des luttes et toutes les techniques que les pugilistes habiles avec leurs lanières et les pancratiastes tombés par terre inventent, manœuvres<sup>37</sup> utiles à leur art, [v. 115] tout cela il l'a appris, instruit chez le fils d'Hermès, Harpalykos de Panopée, que personne, s'il le voyait de loin, n'aurait attendu fermement quand il combattait à la lutte : tel était son front sur son effrayant visage. Pousser des chevaux attelés et protéger les rayons de la roue en contournant [v. 120] fermement la borne, Amphitryon l'a avec sagesse lui-même enseigné à son fils car il a remporté de très nombreux prix de concours de rapidité à Argos élèveuse de chevaux et les solides chars sur lesquels il est

---

<sup>36</sup> Je conserve les vers 86-87 athétisés par Dahl, suivi par Gow.

<sup>37</sup> Pour *παλαίσματα* (mss.) et non *σοφίσματα* (Meineke).

monté, c'est avec le temps qu'ils ont défait leurs courroies. [v. 125] Et, avec la lance en arrêt, en gardant l'épaule sous le bouclier, chercher à blesser un guerrier, supporter les déchirures provoquées par les épées, former un rang, évaluer une troupe d'ennemis qui s'avance et commander des cavaliers, Castor fils d'Hippalos le lui a appris, venu en exilé d'Argos, [v. 130] là où autrefois Tydée habitait tout son domaine et son grand vignoble, après avoir reçu d'Adraste Argos praticable pour les chevaux ; et nul autre demi-dieu n'égalait Castor comme combattant avant que la vieillesse n'use sa jeunesse.

Ainsi fut élevé Héraclès par sa chère mère. [v. 135] Et la couche préparée pour l'enfant près de celle de son père, une peau de lion, lui était particulièrement agréable ; et son repas était de la viande rôtie et, dans une corbeille, un grand pain dorien : il aurait sûrement rassasié un jardinier ; mais la journée il prenait un petit repas se passant de feu. [v. 140] Et il portait des vêtements simples au-dessus du milieu de la jambe.

*Restent trente-deux vers, trop lacunaires pour être traduits<sup>38</sup>.*

---

<sup>38</sup> Voir le texte qui nous est parvenu en annexe I.4.

## STRUCTURE

- Vers 1-63. L'épisode des serpents
  - Vers 1-10. Situation initiale : le coucher des enfants
    - Vers 1-5. La préparation au coucher
    - Vers 6-10. La berceuse d'Alcmène
  - Vers 11-33. Dans la chambre des enfants : le combat contre les serpents
    - Vers 11-16. L'arrivée des serpents
    - Vers 17-22. La vigilance de Zeus
    - Vers 23-33. Iphiclès et Héraclès face aux serpents
  - Vers 34-53. Ailleurs dans la maison : le branle-bas de combat
    - Vers 34-40. Le réveil d'Alcmène
    - Vers 41-45. Le lever d'Amphitryon
    - Vers 46-53. L'appel aux serviteurs
  - Vers 54-63. Dans la chambre : les enfants hors de danger
    - Vers 54-59. Héraclès victorieux des serpents
    - Vers 60-63. La rupture entre les deux frères
- Vers 64-102. Le lendemain matin : la sollicitation de Tirésias
  - Vers 64-72. La sollicitation de Tirésias par Alcmène
  - Vers 73-100. La réponse de Tirésias
    - Vers 73-87. Les prédictions
    - Vers 88-100. Les prescriptions
  - Vers 101-102. Le départ de Tirésias
- Vers 103-140. L'éducation du héros
  - Vers 105-133. L'éducation d'Héraclès, disciplines et maîtres
    - Vers 103-104. L'Amphitryonide sous la tutelle d'Alcmène
    - Vers 105-106. Linos : les lettres
    - Vers 107-108. Eurytos : le maniement de l'arc
    - Vers 109-110. Eumolpos : le chant et la lyre
    - Vers 111-118. Harpalycos : la lutte, le pugilat et le pancrace
    - Vers 119-124. Amphitryon : le char
    - Vers 125-133. Castor : la guerre et le commandement
  - Vers 134-140. Le régime, le mode de vie d'Héraclès

- Vers 134. Héraclès sous la tutelle de sa mère
- Vers 135-136. Sa couche
- Vers 137-139. Ses repas
- Vers 140. Ses vêtements

...



## INTRODUCTION

Les années 1970-1980, décennies au cours desquelles l'*Idylle XXIV* a commencé à susciter un intérêt qu'elle n'avait pas connu auparavant, ont donné aux études sur le poème les trois grandes directions qu'elles ont encore aujourd'hui. Trouvant son origine chez Gow dans les années 1940<sup>39</sup>, la lecture politique du poème s'est considérablement développée à partir des années 1980, notamment après la publication en 1979 de l'ouvrage que Griffiths a consacré à la poésie de cour de Théocrite. En même temps, les interprétations que je qualifierai de « réalistes » et d'« ironiques » ont pris le relais des lectures « banalisantes » qui dominaient auparavant, lorsqu'une série de travaux a systématisé et affiné la comparaison avec la source essentielle du poème qu'est la première *Néméenne* de Pindare<sup>40</sup>.

À partir des années 1990, la littérature savante consacrée à l'*Idylle XXIV* a tendu à développer, étoffer et parfois nuancer ces interprétations, qui sont toujours dominantes : le poème est aujourd'hui considéré comme un poème de cour, marqué par un certain « réalisme », et par une forme d'« ironie » ou d'« humour ». L'intérêt pour l'*Idylle XXIV* a néanmoins peu à peu décliné, comme rattrapé sur son propre terrain par les études sur l'*epyllion*<sup>41</sup>, « genre » qui connaît aujourd'hui un regain d'intérêt notable, mais dont ne bénéficie pas, ou pas encore, un poème qui en est pourtant considéré comme emblématique. C'est peut-être de la refonte de la comparaison avec le poème de Pindare qu'il faut aujourd'hui s'attendre à voir émerger un renouvellement des lectures poétiques de l'œuvre, que l'on pense à l'article publié par Köhnken en 2015, « *Aemulatio cum variatione*: die erste Tat des Herakles bei Pindar und Theokrit », ou au chapitre que Foster a consacré au poème dans sa monographie de 2016, *Reading Voices*.

### **I. L'Héraclès de l'*Idylle XXIV* comme ancêtre des rois lagides**

#### **I.1. Héraclès, de l'ode épinicique à l'éloge de Ptolémée**

Comme l'annonce le titre sous lequel le poème nous a été transmis, *Heracliscos*<sup>42</sup>, l'*Idylle XXIV* est consacrée à Héraclès, et plus spécifiquement à son enfance, marquée par un

---

<sup>39</sup> Gow [1942].

<sup>40</sup> Voir par exemple Stern [1974] ; Horstmann [1976] ; Gutzwiller [1981] ; Zanker [1987].

<sup>41</sup> Sur l'*epyllion*, voir l'introduction générale pp. 17-19.

<sup>42</sup> Ce titre est transmis par le papyrus d'Antinoé et le manuscrit D.

épisode célèbre : il s'agit de son premier exploit, c'est-à-dire de sa victoire sur les serpents envoyés par Héra pour le tuer alors qu'il est encore bébé. Le poème commence en effet par le récit de cet épisode, suivi de la consultation du devin Tirésias, exactement comme dans la *Néméenne I* de Pindare<sup>43</sup>. Cette version pindarique de l'épisode fournit même très précisément leur structure narrative aux vers 1-102 du poème de Théocrite. On s'en convainc facilement ne serait-ce qu'à la lecture de ce petit tableau :

**De la *Néméenne I* à l'*Idylle XXIV* (1)**

	<i>Néméenne I</i> , 33-72		<i>Idylle XXIV</i> , 1-102
Introduction du récit	Vers 33-38	>	Vers 1-10
L'envoi et l'arrivée des serpents	Vers 39-43		Vers 11-22
Le combat	Vers 43-47		Vers 23-33
La réaction des adultes	Vers 48-54		Vers 34-53
Le constat de la victoire	Vers 55-59		Vers 54-63
Tirésias	Vers 60-72		Vers 64-102

Le poème de Théocrite poursuit en revanche le récit au-delà de ce que propose Pindare : après une ellipse – le héros a grandi mais il est encore sous la tutelle de ses parents –, suit un catalogue des disciplines qui sont enseignées au jeune Héraclès par différents maîtres (vers 103-133), puis commence un second catalogue, qui porte sur différents aspects de son régime de vie et dont nous ne connaissons que le début (vers 134-140). Au-delà du vers 140, le poème ne nous a en effet été transmis que très partiellement, par un seul témoin très mutilé, dont il sera plus précisément question un peu plus loin<sup>44</sup>. En ce qui concerne ces deux catalogues, on ne connaît aucune œuvre antérieure dont ils pourraient être inspirés de façon privilégiée. Les savants signalent même, au contraire, que les informations livrées par le catalogue des maîtres n'ont parfois rien de traditionnel : compte tenu de leur originalité, elles contribueraient – selon une thèse aujourd'hui admise<sup>45</sup> – à favoriser l'établissement d'un parallèle entre Héraclès et les Lagides.

Les souverains lagides sont en effet supposés descendre du héros, de même qu'Alexandre, et Théocrite a par ailleurs composé un *Éloge de Ptolémée* dans lequel il rappelle

<sup>43</sup> Voir le texte en annexe I.1.

<sup>44</sup> Voir l'introduction de ce chapitre pp. 46, 50 avec la n. 82, 53 et 69-70. Voir aussi l'annexe I.4.

<sup>45</sup> Actuellement, à ma connaissance, seul Köhnken [2015] rejette cette thèse.

nettement cette filiation entre Héraclès, Alexandre, Ptolémée I<sup>er</sup> et Ptolémée II<sup>46</sup>. Dans ces conditions, il est naturel que l'on émette la thèse que l'*Idylle XXIV* a été composée, comme l'*Idylle XVII*, avec une intention laudative à l'égard des Ptolémées, et ce d'autant plus que le combat d'Héraclès contre les serpents a déjà été exploité dans une perspective politique, à Thèbes notamment<sup>47</sup>.

En faveur de cette thèse, on note également que celle-ci contribue à éclairer la logique qui préside à l'ordre dans lequel la section B du papyrus d'Antinoé transmet les poèmes qu'elle contient<sup>48</sup>. Les *Idylles X, XIV, XIII, XII, II, XVIII, XV, XXVI, XXIV* et *XVII* y sont reproduites dans cet ordre, et la logique d'une telle organisation échappe de prime abord. Que fait, en effet, l'*Idylle XXIV (L'Héracliscos)* avec l'*Idylle XXVI (Les Bacchantes)* – deux poèmes mythologiques – entre l'*Idylle XV (Les Syracusaines)* et l'*Idylle XVII (Éloge de Ptolémée)* – deux poèmes considérés comme manifestement courtoisants<sup>49</sup> ? Si l'on prend en considération le fait que Dionysos (*Id. XXVI*) et Héraclès (*Id. XXIV*) sont tous deux des figures importantes du panthéon lagide, et qu'Arsinoé est assimilée à Hélène (l'*Idylle XVIII* est *L'Épithalame d'Hélène*), on peut alors être tenté de voir dans l'organisation du papyrus d'Antinoé un indice de ce que ces cinq poèmes (*Id. XVIII, XV, XXVI, XXIV* et *XVII*) auraient en fait tous à voir avec la cour d'Alexandrie.

## **I.2. Un Héraclès à l'image des Lagides ?**

D'après la thèse du poème de cour, il s'agirait pour Théocrite, dans l'*Idylle XXIV*, de traiter d'un prestigieux ancêtre de ses mécènes en suggérant à un public averti un certain nombre de rapprochements, de différentes natures, entre le héros et ses « descendants ». « Suggérer » et non « établir », en effet, puisque, selon Griffiths, qui a donné toute son envergure à la thèse du poème de cour, il n'y a aucune nécessité à ce que le poème établisse véritablement les rapprochements, tout le travail ayant pour ainsi dire déjà été fait par les souverains eux-mêmes :

Since these associations of monarch and myth are already made in the minds of at least some of his audience, the poet needs perhaps do no more than tell the myths in

---

<sup>46</sup> *Id. XVII*, 13-33 (voir le texte en annexe I.2).

<sup>47</sup> Sur « l'utilisation politique du motif de l'Hérakliskos dans les arts figurés », voir récemment Linant de Bellefonds et Prioux [2017] pp. 292-296. Sur la représentation de ce motif sur des monnaies de cités alliées à Thèbes au début du IV<sup>ème</sup> siècle, cf. Cusset [1999b] pp. 207-208.

<sup>48</sup> C'est à Griffiths [1979] pp. 52-53 que l'on doit cette remarque.

<sup>49</sup> Sur l'*Idylle XV*, voir l'introduction du chapitre 2.

a way that does not exclude that association and that accommodates the values and tastes of the audience.<sup>50</sup>

En fait, très schématiquement, la lecture politique de l'*Idylle XXIV* consiste à dégager d'abord ce qui n'exclut pas le rapprochement entre Héraclès et ses « descendants », puis ce en quoi le poème est susceptible d'accompagner discrètement la démarche d'un public désireux d'établir ce rapprochement et rompu à une telle pratique. Voici les principales observations que l'on formule en ce sens<sup>51</sup>.

(1) On observe d'abord que Thèbes, la cité dans laquelle grandit traditionnellement Héraclès, n'est pas nommée dans l'*Idylle XXIV*. Le poème passe donc sous silence un élément qui pourrait, au moins dans une certaine mesure, entraver le rapprochement entre l'univers du poème et celui de la cour d'Alexandrie.

(2) On note ensuite la place prépondérante qu'occupe Alcmène dans le poème de Théocrite (vers 1-10 ; 34-40 ; 64 ss. ; 103-104 ; 134). Les personnages féminins sont souvent importants dans les poèmes hellénistiques, et il est aujourd'hui habituel de faire aller de pair la mise en avant de personnages féminins dans la poésie alexandrine avec l'importance de la place officielle qui était accordée à l'épouse, en tant que reine, dans les couples des souverains lagides<sup>52</sup>. Alcmène occupe déjà une place de choix dans la *Néméenne I*, comme dans une autre version pindarique (et fragmentaire) de l'épisode (Péan 20 Snell)<sup>53</sup>, mais rien n'empêche de penser que Théocrite a développé cette donnée pindarique de sorte à permettre d'opérer un rapprochement avec les Lagides<sup>54</sup>.

Il en va de même pour la consultation de Tirésias (vers 64-102) : la consultation de l'oracle qui fait suite à l'attaque par les serpents, et qui est déjà présente chez Pindare (Pi., *N. I.*, 60-72), prend de l'importance chez Théocrite, alors même que cet épisode est susceptible de

---

<sup>50</sup> Griffiths [1979] p. 58.

<sup>51</sup> Voir notamment Griffiths [1979] pp. 91-98 ; Cusset [1999b] ; Stephens [2003] pp. 123-146 (dont le propos est de montrer que le poème intègre également des motifs égyptiens) ; Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] pp. 201-204 ; Cusset [2009] ; Acosta-Hughes [2012] pp. 249-251 ; Linant de Bellefonds et Prioux [2017] pp. 276-292.

<sup>52</sup> Voir par exemple Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 202.

<sup>53</sup> Voir le texte en annexe I.3.

<sup>54</sup> Cf. Griffiths [1979] p. 94 à propos des serpents qui attaquent Héraclès en tant qu'ils peuvent se comprendre comme une allusion aux serpents qui ont conduit Alexandre à Siwa (voir plus loin) : « What Theocritus seems to have done, therefore, is to amplify the tale of *Nemean I* to parallel the newly created myths of Alexandria ».

rappeler à un public très au fait de ce récit la consultation de l'oracle de Siwa par Alexandre, guidé jusqu'à l'oasis par deux serpents (Alexandre est dit fils de Zeus-Ammon par l'oracle).

(3) Une fois qu'une forme de compatibilité a été mise en évidence entre l'univers du poème et celui de la cour d'Alexandrie, il devient plus facile de considérer que l'Héraclès de Théocrite est un personnage remodelé de sorte à ce que l'on puisse voir en lui l'image d'un prince hellénistique<sup>55</sup>. On estime en effet qu'il en reçoit l'éducation : d'après le catalogue des disciplines qui lui sont enseignées, son éducation correspond à celle que pouvait recevoir un prince lagide, notamment en raison de la place accordée à l'étude des lettres, mentionnées en premier dans le catalogue (vers 105-106).

On avance aussi l'assagissement du héros par rapport à l'adolescent qu'il est traditionnellement. Pour cela, on s'appuie sur son comportement vis-à-vis du personnage de Linos auprès duquel le héros apprend les lettres (vers 105-106) : notre connaissance d'autres sources sur ce personnage permet de procéder à une comparaison<sup>56</sup>. On souligne qu'Héraclès n'est pas ici le glouton de la comédie d'Alexis : chez le poète comique, le héros, à qui son maître a demandé de choisir un livre dans une bibliothèque, opte pour un traité de cuisine. On souligne également qu'Héraclès ne tue pas son maître : dans toutes les autres versions connues, Linos est le maître de musique du jeune héros, qui le tue dans un accès de colère.

(4) Il y a ensuite des éléments qui, ponctuellement, sont susceptibles de laisser entendre une allusion à un souverain précis. Ainsi, le bouclier dans lequel dort le bébé Héraclès (vers 4-5 ; vers 10) – pratique étonnante s'il en est – peut évoquer le bouclier dans lequel Ptolémée I<sup>er</sup> passe pour avoir été exposé à sa naissance, avant d'être protégé par un aigle<sup>57</sup> :

Celui-ci épousa Arsinoé, la mère de Ptolémée Sôter. Comme il n'était nullement son fils, Lagos exposa alors ce Ptolémée dans un bouclier d'airain. Et, de Macédoine,

---

<sup>55</sup> Sur l'adaptation de la figure d'Héraclès à un nouveau contexte voir en particulier Cusset et Acosta-Hughes [2011] et Acosta-Hughes [2012].

<sup>56</sup> Alexis fr. 1 Meineke (cf. *Suda*, lambda, 568) ; Paus., 29 ; D. S., III, 67 ; Apollod., II, 63 ; Ael., *V. H.*, III, 32.

<sup>57</sup> Ael., fr. 285 (ὅς Ἀρσινόην ἔγημε τὴν Πτολεμαίου τοῦ Σωτῆρος μητέρα. τοῦτον δὲ τὸν Πτολεμαῖον οὐδὲν οἱ προσήκοντα ἐξέθηκεν ἄρα ὁ Λάγος ἐπ' ἀσπίδος χαλκῆς. διαρρεῖ δὲ λόγος ἐκ Μακεδονίας, ὅς λέγει ἀετὸν ἐπιφοιτῶντα καὶ τὰς πτέρυγας ὑποτείνοντα καὶ ἑαυτὸν αἰωροῦντα ἀποστέγειν αὐτοῦ καὶ τὴν ἄκρατον ἀκτῖνα καὶ ὅτε ὕοι τὸν πολὺν ὑετόν· τούς γε μὴν ἀγελαίους φοβεῖν ὄρνιθας, διασπᾶν δὲ ὄρνυγας, καὶ τὸ αἶμα αὐτῶ παρέχειν τροφήν ὡς γάλα). On ignore à quand remonte l'anecdote racontée par Élien, mais il est possible qu'elle soit connue dès le règne de Ptolémée Sôter (sur ce point, voir récemment Linant de Bellefonds et Prioux [2017] pp. 279-280).

court le bruit qui dit qu'un aigle, venant à lui, le plaçant sur ses ailes et l'emportant, le protégeait là-même contre le plein soleil et quand il pleuvait beaucoup ; de plus, il effrayait les oiseaux qui vivent en groupe, déchiquetait les cailles et lui donnait pour nourriture leur sang en guise de lait.

Un peu plus loin dans le poème, Héraclès est dit ὀψίγονος, « tard né » (vers 31). S'il s'agit vraisemblablement d'une allusion au retardement de sa naissance par Héra, l'adjectif s'applique tout aussi bien au souverain :

Ptolémée II pouvait lui aussi se définir comme l'enfant « tard-né » de Ptolémée I<sup>er</sup>, non parce qu'il serait né après terme comme le petit Héraclès, mais parce qu'il était à la fois un fils né alors que son père, Ptolémée I<sup>er</sup>, approchait de ses soixante ans et parce qu'il n'était pas le fils aîné du roi, mais le dernier né de ses fils et le seul que le roi avait eu de Bérénice I<sup>er</sup>, sa deuxième épouse.<sup>58</sup>

Ainsi, suivant la thèse du poème de cour, l'*Idylle XXIV* présente des allusions au souverain régnant (« tard-né »), mais aussi à son père (l'enfant dans le bouclier), et également à Alexandre (les serpents qui mènent à la consultation de l'oracle) : on retrouverait donc précisément dans le poème, par le biais d'allusions, les personnages dont l'*Idylle XVII* rappelle explicitement la filiation avec Héraclès. Or, de ce point de vue, Hunter a apporté un élément important en rapprochant les vers 7-9 d'un fragment de Simonide. Il montre en effet que la berceuse qu'adresse Alcmène à Héraclès (et à Iphiclès) au début du poème doit beaucoup au chant que Danaé adresse à Persée dans l'épigramme de Simonide. Or, du bouclier à la berceuse, voici comment le savant analyse la scène :

This shield has often been connected with a story from Aelian (fr. 285 Hercher) found in the Suda that the infant Ptolemy Soter was exposed by Lagus in a bronze shield and was protected and fed by an eagle. The date and origin of the story is unknown, but it is hardly improbable that it dates at least from Soter's lifetime. It is now generally accepted that the young Heracles represents at some level the young Philadelphus who here replays a scene from his father's legend. By recalling Perseus, who was Heracles' great-grandfather, in the context of Heracles' own childhood, Theocritus thus emphasizes dynastic continuity and the repetition of virtue from

---

<sup>58</sup> Linant de Bellefonds et Prioux [2017] p. 289.

generation to generation, themes which were particularly dear to Ptolemaic ideology (cf. esp. 17.56-7).<sup>59</sup>

Une telle lecture de la berceuse présente cet intérêt notable qu'elle consiste à rassembler derrière un même propos les éléments disparates que sont les possibles allusions, repérées çà et là dans le poème sur Héraclès, à ses « descendants ». Suivant cette lecture, en effet, le thème de la continuité dynastique et le procédé de superposition des figures des différentes générations sont, quoique très allusivement, annoncés dès le début du poème. Ajoutons en ce sens qu'Alcmène est ensuite appelée par Tirésias « femme qui a de nobles fils, sang de Persée »<sup>60</sup> : cela peut sans doute se comprendre, dans cette perspective, comme une manière de réaffirmer cette continuité de génération en génération, de Persée à Alcmène, et finalement à Héraclès, voire aux Lagides.

Il apparaît que la lecture politique de l'*Héracliscos* est particulièrement difficile à discuter sur la base des caractéristiques internes du poème, puisqu'elle établit d'emblée que les arguments tirés du poème lui-même sont infalsifiables : le poème « n'exclut pas », dit Griffiths, les associations que les savants tentent d'établir. Il y a en effet d'une part la thèse du poème de cour : sa vraisemblance et sa crédibilité tiennent à ce que l'on sait par ailleurs de la poésie de Théocrite, comme, notamment, le traitement d'Héraclès dans l'*Éloge de Ptolémée*. Et il y a, ensuite, d'autre part, ce que l'on sait par ailleurs des Lagides, à quoi le poème pourrait faire écho de façon plus ou moins frappante, une fois que l'on a postulé que l'*Idylle XXIV* a été composée pour la cour.

### **I.3. Du ciel de Thèbes au ciel d'Alexandrie**

On pousse parfois plus loin la thèse du poème de cour en défendant – ou du moins en envisageant – l'hypothèse que le poème a été composé en vue d'une occasion particulière, occasion qu'il est au moins théoriquement possible d'identifier. Dans la mesure où le poème se termine vraisemblablement comme un hymne, le poème aurait pu être composé pour être récité dans le contexte d'une fête organisée par les souverains. Bien que l'on ne connaisse pas

---

<sup>59</sup> Hunter [1996a] p. 27.

<sup>60</sup> Θάρσει, ἀριστοτόκεια γύναι, Περσῆιον αἶμα (« aies courage, toi qui es une femme aux nobles fils, sang de Persée », vers 73).

directement la fin du poème, transmise par son seul témoin de façon trop fragmentaire pour être intelligible<sup>61</sup>, les derniers vers sont en effet glosés ainsi dans le papyrus :

Ἐγὼ ὁ φθαρτὸς ποιητ(ή)ς | κελεύω τῷ Ἡρακλεῖ . . | θ.ωζ ἐναλλασσόμενος | κ(αι) ἐκ  
διαδοχῆς νικήσας | δικαίως ποιησ( ) κ(αι) τὸν ποιητ(ή)ν | πάντ(ας) νικῆσαι.<sup>62</sup>

Moi, le poète périssable, je demande à Héraclès ... échangeant et ayant remporté des victoires successives, que je (il ?) compose (?) comme il convient et que le poète l'emporte sur tous.

Une telle prière finale, par laquelle le poète demande la victoire, suggère que l'œuvre a pu être composée pour un concours tenu lors d'une fête organisée à la cour, mais ce n'est pas non plus un argument décisif, ni tenu pour tel : on considère aussi que la prière finale peut tout aussi bien être « a literary imitation of a traditional, performative mode »<sup>63</sup>.

L'hypothèse, toutefois, que le poème a été composé pour la célébration d'un événement important pour les souverains a fait son chemin, et l'on s'est intéressé tout particulièrement aux vers 11-12 pour identifier l'événement en question, ou au moins pour formuler des hypothèses. Ces deux vers, en effet, sont occupés par une proposition circonstancielle de temps qui livre la description d'un ciel nocturne, description qui semble si précise qu'il est tentant de penser qu'elle date la période de l'année au cours de laquelle se déroule le premier exploit d'Héraclès dans le poème de Théocrite : « mais, lorsqu'au milieu de la nuit la Grande Ourse se tourne vers le couchant en face d'Orion même qui fait briller sa grande épaule »<sup>64</sup>.

La majorité des savants qui se sont penchés sur cette question ont ainsi daté les événements nocturnes du mois d'août ou de la fin août-début septembre, tandis que d'autres ont privilégié la mi-février<sup>65</sup>. Ce sont en effet à ces deux périodes de l'année que l'on peut voir, à minuit, un ciel qui correspond à la description :

(i) When Orion is setting but his shoulder, the star Betelgeuse, is still above the western horizon. The Bear is then at its highest point and turning downward to the west. (ii) When Orion is rising and the Bear is moving eastward near to its lowest

<sup>61</sup> On lit ou devine tout au plus quelques mots (voir le texte en I.4).

<sup>62</sup> Σ *ad* vers 171 citée par Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 436 *ad* vers 141 ss.

<sup>63</sup> Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 201. Voir cependant Stephens [2003] p. 125.

<sup>64</sup> Ἄμμος δὲ στρέφεται μεσονύκτιον ἐς δύσιν Ἄρκτος | Ὠρίωνα κατ' αὐτόν, ὃ δ' ἀμφαίνει μέγαν ὄμιον.

<sup>65</sup> Pour des états de la question récents sur ce point, voir Stephens [2003] pp. 125-127 et Linant de Bellefonds et Prioux [2017] p. 285.



point in the sky. Sir Arthur Eddington kindly calculated for me that in 300 B.C. at latitude 35° N. Betelgeuse set at midnight on Feb. 26 and rose at midnight on Aug. 21. The date given by solution (i) will be mid-February, therefore; by solution (ii) the end of August.<sup>66</sup>

Le fait même que l'on a pu défendre deux interprétations si différentes interpelle : les vers 11-12 permettent-ils *réellement* de dater les événements racontés au début du poème ? Il est d'autant plus permis d'en douter que, malgré les lourds moyens récemment déployés par Pascale Linant de Bellefonds et Evelyne Prioux pour entériner la thèse de la fin de l'été, leurs arguments ne s'avèrent pas convaincants<sup>67</sup>. Les savantes ont utilisé un logiciel de planétarium de sorte à reconstituer le plus rigoureusement possible le ciel observable depuis Alexandrie à la fin de l'été 284. Cette démarche est très rigoureuse, et, par conséquent, les conclusions semblent très sûres. Il faut pourtant formuler deux remarques.

D'une part, la ressemblance du ciel nocturne de la fin de l'été 284 avec la description de Théocrite ne peut pas permettre à elle seule d'invalidier l'idée que le ciel de février lui ressemble aussi. Sur ce point, tout se joue sur le sens de ἀμφαίνει, pris par les deux savantes au sens de « apparaît » (*i.e.* Orion se lève), là où Gow, par exemple, qui défend la thèse de février (*i.e.* quand Orion se couche) traduit par « shows »<sup>68</sup>. Or les deux sens sont également possibles<sup>69</sup>, de sorte que trancher d'avance en faveur de « apparaît » ne permet en rien d'invalidier la thèse de février, ni, donc, de créer les conditions pour confirmer la thèse de la fin août.

D'autre part, la ressemblance qu'affirment les savantes entre le ciel qu'elles ont reconstitué et la description théocritéenne apparaît comme forcée :

Cette opération [de reconstitution] nous amène à donner tout son sens à l'emploi du verbe « tourner » (στρέφεται / *strophetai*). Si les traducteurs de ce passage comprennent souvent que l'Ourse descend « vers le couchant » (ἐς δύσιν / *es dusin*), autrement dit « vers l'ouest », une telle interprétation est démentie par l'examen des cartes astronomiques. En réalité, Théocrite décrit précisément le mouvement que l'Ourse semblait effectuer près de la ligne d'horizon en tournant, sans se coucher, autour de l'étoile polaire : l'Ourse descendait vers l'horizon (ἐς δύσιν / *es dusin*)

---

<sup>66</sup> Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 417 *ad* vers 11 s.

<sup>67</sup> Linant de Bellefonds et Prioux [2017] pp. 281-288.

<sup>68</sup> Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1 p. 183.

<sup>69</sup> Voir LSJ *s.v.* ἀναφαίνω.

mais, au lieu de se coucher, cette constellation circumpolaire tournait autour du pôle nord céleste et regardait alors « en direction d'Orion » (Ὠρίωνα κατ' αὐτόν / *Ōriōna kat' auton*) dont l'épaulé – Bételgeuse – s'élevait au-dessus de l'horizon est.<sup>70</sup>

On voit que, pour faire correspondre le ciel décrit par Théocrite à celui qui a été reconstitué, il faut intervenir sur le sens de δύσις. Or la marge d'interprétation dont dispose un traducteur devant le groupe ἐς δύσιν est bien plus faible que ne le laisse entendre le paragraphe que j'ai cité : δύσις désigne le « coucher d'un astre » ou le « couchant », l'« ouest »<sup>71</sup>, et non le point cardinal opposé, quoi que montrent les cartes astronomiques, sur lesquelles on voit l'Ourse se déplacer vers l'est.

Il y a donc bien lieu de douter que la proposition des vers 11-12 décrive avec exactitude le ciel d'Alexandrie tel que l'on a pu le voir réellement : des deux hypothèses envisagées, aucune ne l'a clairement emporté jusqu'à présent, et ce quels que soient les moyens mis en œuvre.

C'est pourtant sur un tel type de lecture des vers 11-12 que l'on a au départ fondé l'hypothèse que le poème aurait été présenté lors d'une fête en rapport avec les *Genethlia* de 285/4. Les *Genethlia* sont les festivités organisées pour la célébration de l'anniversaire de naissance officiel de Ptolémée II. En 285/4, elles ont aussi été l'occasion de célébrer l'accession de ce dernier à la corégence<sup>72</sup>.

C'est Gow qui a le premier formulé cette hypothèse, avec une grande prudence<sup>73</sup>. Le savant a en effet observé que, si le premier exploit d'Héraclès est situé au mois de février par les vers 11-12 (solution qu'il retient pour la datation), alors Héraclès est né en avril<sup>74</sup>. Or, si l'on sait que l'anniversaire de naissance et l'accession de Ptolémée II à la corégence ont été célébrés en même temps au mois de Dystros 285/4 – ce qui correspond à avril 285 d'après Gow –, alors le poème de Théocrite fait coïncider le moment de l'année où Héraclès est né avec celui où l'on a célébré les deux événements historiques, deux points de départ particulièrement

---

<sup>70</sup> Linant de Bellefonds et Prioux [2017] p. 285.

<sup>71</sup> Voir LSJ s.v. δύσις.

<sup>72</sup> Pour un état de la question récent sur ce point, voir Linant de Bellefonds et Prioux [2017] p. 288.

<sup>73</sup> « The proviso, however, is important, for though the facts I have mentioned fit well with the hypothesis that the poem is connected with the Ptolemaic court, they do nothing to establish it; and I end as I began by saying that my purpose was to define, not to solve, the first problem presented by the lines I have quoted » (Gow [1942] p. 107).

<sup>74</sup> D'après le vers 1a : « Héraclès, âgé de dix mois » (Ἡρακλέα δεκάμηνον ἔοντα).

importants pour le souverain. À partir de là, on peut envisager qu'une fête ayant eu lieu au mois de février suivant a commémoré cette date si importante des deux naissances (celle d'Héraclès et celle de Ptolémée Philadelphie) et du début du règne partagé.

L'hypothèse est séduisante, car, si l'on admet que le poème a été composé pour une occasion particulière, alors la coïncidence de la naissance d'Héraclès ou de son premier exploit avec une date inaugurale importante pour ses mécènes est particulièrement intéressante. Elle est néanmoins très fragile : elle tient en effet à la fois à la date que les vers 11-12 sont supposés permettre de déduire et à la date à laquelle correspond le mois de Dystros 285/4 dans notre calendrier, qui est très incertaine<sup>75</sup>. Les savants sont donc généralement prudents sur ce point, étant donné le caractère très hypothétique d'une telle conjecture.

#### **I.4. Une *Idylle XXIV* paradoxale ?**

La principale limite que présente finalement la lecture politique de l'*Idylle XXIV* ne tient pas à la thèse du poème de cour elle-même, qui est vraisemblable. Elle réside plutôt dans les difficultés qu'il y a à concilier cette lecture politique, telle qu'elle est menée, avec d'autres lectures du poème, auxquelles souscrivent pourtant ses partisans. Rappelons que le propos politique est entièrement implicite et que le public n'est pas contraint par le poème à une telle lecture ; il y est encouragé par le contexte de la composition. Cette lecture ne peut donc être que seconde : elle ne fournit pas au poème la trame qui le fait tenir, mais s'y surimpose potentiellement. Par exemple, si l'ὀψίγνος du vers 31 peut donner une prise à un public qui est habitué au rapprochement entre le souverain et Héraclès, il fait véritablement sens aussi – et premièrement – dans le poème en tant qu'il est mythologique. Dans un souci de rendre compte du poème et non de défendre leur thèse pour elle-même, les savants qui défendent la lecture politique de l'*Idylle XXIV* s'inscrivent donc *aussi* dans la lignée des savants qui ont proposé des lectures non politiques de l'œuvre. Or ces derniers interprètent très largement l'*Idylle XXIV* – pour dire les choses rapidement dans un premier temps – comme une réécriture de la version pindarique du mythe moins héroïque que cette dernière, plus « réaliste », voire « ironique » ou « humoristique »<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Pour une présentation précise du problème, voir récemment Linant de Bellefonds et Prioux [2017] p. 285. Sur la fragilité de l'hypothèse, on peut par exemple noter que Koenen [1977] pp. 79-86, qui a largement contribué à sa diffusion, n'adopte pourtant pas du tout la même datation que Gow pour les vers 11-12 ni pour le mois de Dystros 285 : selon lui, en effet, Dystros 285 tombe en décembre, mais le poème a bien été composé pour les *Genethlia* 285/4, les vers 11-12 correspondant au mois d'août.

<sup>76</sup> Voir l'introduction de ce chapitre pp. 53-67.

Il y a là, si ce n'est une contradiction, du moins un paradoxe. Comment peut-on en effet considérer logiquement que Théocrite a minoré l'héroïsme de l'épisode, l'a rendu plus « réaliste », voire « ironique », tout en composant un poème dont la vocation est, d'une façon ou d'une autre, de promouvoir l'image des souverains telle qu'ils sont en train de l'élaborer ? Il faut en effet rappeler que l'on est au début de la dynastie à l'époque de Théocrite et que c'est sous Ptolémée Philadelphie que se met en place un certain nombre d'éléments forts de la représentation du pouvoir et des souverains : on peut notamment penser ici à la divinisation des couples royaux<sup>77</sup>. Dans ces conditions, comment imaginer que les mécènes de Théocrite se soient satisfaits d'un poème qui banalise les circonstances de l'exploit du héros – le héros qu'ils revendiquent comme leur ancêtre et à l'image duquel ils veulent se représenter – et qui, en même temps, vise à laisser toutes les portes ouvertes à cette association ? Ces difficultés n'ont pas échappé aux partisans de la lecture politique, de sorte que deux types de réponses ont été avancés.

Le premier type de réponse est celui qu'a développé Griffiths<sup>78</sup>. Ici, il s'agit de lever la contradiction qui tient au « burlesque, for which the poem is justly famous »<sup>79</sup>. Ce « burlesque », selon le savant, est dû au traitement réservé aux « touches épiques » que l'on décèle dans la partie du poème fondée sur la fin de la *Néméenne I*<sup>80</sup>, mais il est peu à peu dépassé. Le début du poème est « comique » : cela permet de situer Héraclès – dans un premier temps – dans un « environnement bourgeois », « plus accessible au public contemporain »<sup>81</sup>. Mais ce n'est pas une fin en soi : selon Griffiths, le poème opère « du travestissement à la vénération ». Il se distancie peu à peu du « travestissement » initial pour s'élever vers la « destinée héroïque d'Héraclès », dont il est question dans le discours de Tirésias (vers 79-87). Le poème semble d'autant plus se diriger progressivement vers elle qu'il est peut-être question des Travaux et du mariage avec Hébé dans la fin du poème (vers 168-172)<sup>82</sup>.

---

<sup>77</sup> Voir sur ce point les références que je donne dans l'introduction du chapitre 2 pp.178-191 avec les notes.

<sup>78</sup> Griffiths [1979] pp. 95-98.

<sup>79</sup> Griffiths [1979] p. 94.

<sup>80</sup> « We are reminded of that epic at every point: in the mysterious light that illuminates the house, Amphitryon's arming scene, the slave woman by the mill, and even Alcmena, whose readiness to hear the worst from Tiresias echoes the similarly frail courage of Telemachus (see Gow *ad vv.* 11 f., 22, 49, 50, 51, 52 et 69) » (Griffiths [1979] pp. 95-96). Sur le « burlesque » etc. du poème, voir l'introduction de ce chapitre, pp. 61-68.

<sup>81</sup> Griffiths [1979] p. 95.

<sup>82</sup> Voir l'annexe I.4 avec ce commentaire de Gow : « In 168 Ἡρακλῆος suggests Ἡρακλῆος (Hunt) and in 169 Ἡρακλῆος, if rightly read, may indicate a reference to Hebe, to whom Ἡρακλῆος, if that was written in 170, might

L'intérêt de cette lecture est qu'elle attribue une réelle fonction à ce que Griffiths appelle « the deflation of the myth »<sup>83</sup> : il s'agit de situer le récit dans un environnement aisément imaginable, avant d'opérer un mouvement ascendant dont le public suit peu à peu l'élévation. Mais pourquoi, dans ce cas, prendre un point de départ si bas qu'il confinerait au « travestissement » ? On en revient à la question de départ, et ce d'autant plus que le savant ajoute que « Theocritus has simply lowered Olympus sufficiently to make it a comfortable step for the royal imagination »<sup>84</sup>. La tentative de conciliation des deux lectures du poème que propose Griffiths ne résout donc finalement en rien la contradiction : pourquoi des souverains si préoccupés de leur divinisation auraient-ils avantage à voir les héros, auxquels ils souhaitent être associés, réduits à des proportions humaines ? En quoi le rabaissement du mythe peut-il profiter à leur projet d'être élevés à un statut divin ?

Le second type de réponse consiste à assumer la contradiction. On la rencontre par exemple chez Zanker dans son ouvrage sur le réalisme de la poésie alexandrine : l'approche est différente de celle de Griffiths, puisqu'il ne s'agit pas pour lui de développer ou de défendre la thèse du poème de cour, mais de l'intégrer aux conclusions qu'il formule sur « the everyday and the low » dans le poème<sup>85</sup>. Alors que le savant traite des fonctions de ce type de réalisme, il semble en dégager deux. La première correspond à des « objectifs purement littéraires », qu'il qualifie de « aims of humorous and ironical incongruity that the poet obviously pursuing »<sup>86</sup>, humour et ironie se dégageant selon lui de l'« incongruité » provoquée par un contraste entre le domestique et l'héroïque<sup>87</sup>. La seconde fonction correspond à un objectif politique difficile à articuler avec le premier :

In making Heracles' education as a young man so recognizably Hellenistic, the poet may be trying to impart the impression of normality to matters like deification and

---

also refer, for Zeus was father of both. [...] It seems likely also that the main theme having been summed up in 134, the rest of Heracles' career, which has already been outlined by Tiresias prophetically (79-85), is alluded to in a final address to the deified hero. Neither the correct restoration of the two final lines nor even the sense of the note is plain, but the penultimate line H. Fränkel's *δυωδεκάμοχθε* is very plausible, and Pohlenz's *χαῖρε* might suitably precede it » (Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 436 *ad vers* 141 ss.).

<sup>83</sup> Griffiths [1979] p. 96.

<sup>84</sup> Griffiths [1979] p. 98.

<sup>85</sup> « The Everyday and the Low in Alexandrian Poetry » est le titre du chapitre dans lequel Zanker aborde la contradiction dont il est question ici (Zanker [1987] pp. 155-228).

<sup>86</sup> Zanker [1987] p. 179.

<sup>87</sup> Voir Zanker [1987] pp. 175-179.

marriage to one's sister, an approach observable also in the Encomium for Ptolemy. Of course, the Idyll presupposes considerable erudition on the part of its audience, even if it were recited at one of the public festivals (as is suggested by a marginal note on the Antinoe papyrus), and an erudite Alexandrian audience will have seen, as it was clearly meant to see, the ironical twists that Theocritus was giving to the mythological tradition surrounding Heracles. It is interesting that the Ptolemies did not mind ironical treatment in the myths that their poets were creating for them: they apparently considered satisfactory if the poets put the new gods and dynastic arrangements in the context of traditional Greek religion and, where possible, in the realm of the familiar and the normal.<sup>88</sup>

L'article de Cusset intitulé « Irrévérence de l'éloge du pouvoir lagide dans les *Idylles* de Théocrite » illustre le même type de réponse au problème posé par la contradiction, mais le savant va néanmoins bien plus loin que Zanker : son approche consiste en effet à considérer non pas qu'il y a d'une part un objectif poétique et d'autre part un objectif politique qui sont en concurrence et qui entrent finalement en contradiction, mais que la contradiction révèle la tension entre les deux facettes d'un propos politique double : Théocrite associe dans l'*Idylle* XXIV « les modes antithétiques de l'éloge et de l'irrévérence »<sup>89</sup> à l'égard du pouvoir lagide. Cela suppose qu'il n'y a pas seulement du « burlesque », de l' « ironie » ou de l' « humour » dans le traitement du mythe, mais qu'ils sont aussi mis en œuvre *contre les souverains*. Ainsi, par exemple, le bouclier des vers 4-5 et 10 ne fait pas seulement allusion à la protection de Ptolémée Sôter par un aigle, mais rappelle aussi et en premier lieu, selon le savant, l'absence d'Amphitryon et donc l'adultère, ce qui « risque d'entacher l'image de la famille royale et l'ascendance de Ptolémée II »<sup>90</sup>. En outre, ce même bouclier faisant office de berceau au vers 10 dénonce l'incapacité guerrière de Ptolémée II, celui-ci « ne sembl[ant] plus pouvoir faire un autre usage du bouclier que domestique »<sup>91</sup>.

Il apparaît que le second type de réponse ne permet pas plus que le premier de rendre compte du problème que soulève la contradiction. Dans le premier cas, le problème n'est ni résolu ni même déplacé : la question que pose nécessairement l'intégration des lectures « ironiques » à la lecture politique reste tout à fait en suspens. Dans le second cas, le problème n'est pas non plus résolu, mais une seconde question s'ajoute à la première : si Cusset conclut

---

<sup>88</sup> Zanker [1987] pp. 180-189.

<sup>89</sup> Cusset [2009] p. 93.

<sup>90</sup> Cusset [2009] p. 92.

<sup>91</sup> Cusset [2009] p. 93.

que « la position de Théocrite à l'égard du pouvoir lagide est tout sauf claire »<sup>92</sup>, il y a alors effectivement lieu de s'interroger sur la démarche du poète, sur le propos du poème, et sur sa cohérence.

Ce que les deux types de réponse mettent en évidence est finalement le problème majeur que pose la thèse d'une poésie de cour : il s'agit du problème qui tient aux attentes des mécènes et au « cahier des charges » du poète. Ceux-ci nous sont en effet bien trop inconnus pour que l'on puisse *fonder* les interprétations politiques du poème. Notre méconnaissance des attentes des souverains, ou, en d'autres termes, notre méconnaissance des contraintes avec lesquelles le poète est supposé composer, oblige nécessairement l'interprète à laisser une large part d'hypothèses invérifiables intervenir dans sa démarche.

Prenons l'exemple du mariage incestueux. Dans l'*Idylle XXIV*, la ou les allusion(s) au mariage d'Héraclès avec sa sœur Hébé (vers 84-85 et peut-être 169-170) sont généralement considérées comme un argument en faveur du parallèle avec Ptolémée Philadelphé, qui s'apprête à épouser sa sœur Arsinoé II (ou qui l'a déjà épousée) et dont le couple va être divinisé<sup>93</sup>. Mais, lorsqu'il s'agit de rendre compte d'une caractéristique de l'hymne à Adonis de l'*Idylle XV* – l'absence de généalogie, qui est pourtant un moment attendu dans un hymne –, alors on explique cette absence en supposant que l'inceste – Adonis est né d'une union incestueuse – est un sujet trop délicat pour que le poète puisse y faire allusion<sup>94</sup>.

Quelles sont donc les attentes des mécènes supposés de Théocrite et quelles sont les limites que le poète ne pouvait pas franchir ? On n'en sait aujourd'hui à peu près rien, ou en tout cas trop peu pour que la thèse du poème politique puisse sous-tendre des lectures suffisamment convaincantes. Reste donc, ici, à voir ce qui, dans le poème, a donné prise aux interprétations « banalisantes », « réalistes » et « ironiques ».

## **II. « Banalisation » du mythe, « réalisme » et « humour » de l'*Idylle XXIV***

### **II.1. L'impression d'une « banalisation »**

Ce qui, sans doute, interpelle en premier lieu dans l'*Idylle XXIV* est l'insistance sur l'environnement domestique dans lequel se déroule l'exploit du héros et l'atmosphère familière

---

<sup>92</sup> Cusset [2009] p. 102.

<sup>93</sup> Voir Griffiths [1979] p. 54 ; Stephens [2003] p. 126.

<sup>94</sup> Voir l'introduction du chapitre 2, pp. 184-190.

qui semble se dégager des premiers vers. On est en effet frappé de voir combien Théocrite met l'accent sur le contexte domestique, apparemment banal et familial, surtout lorsque l'on connaît la version qu'en a laissée Pindare dans la première *Néméenne*. Cette impression de « banalisation » que le poème est susceptible de créer est particulièrement bien illustrée par le résumé des vers 1-102 que propose Legrand dans sa monographie de 1898 sur Théocrite :

La mise en scène de l'*Hérakliskos* est encore plus franchement bourgeoise [que celle de l'*Idylle XXV*]. La pièce commence par un tableau de nursery. Au moment le plus pathétique, on y trouve la peinture d'une alcôve conjugale ; la femme, transie de peur, se rencogne dans le fond ; le mari saute à bas du lit, précipitamment, sans chausser ses pieds nus. Aux cris d'Amphitryon, ce ne sont pas, comme chez Pindare (*Ném.*, I, 52) les Καδμείων ἄγροι revêtus de leurs armes qui accourent dans la chambre à coucher ; ce sont des domestiques apportant des flambeaux ; après avoir constaté l'événement, la famille rassurée se rendort<sup>95</sup> ; on attend le lendemain matin pour appeler Tirésias. L'initiative de cette démarche n'appartient plus à Amphitryon, mais à Alcmène, plus timide et plus superstitieuse ; ce qui en diminue grandement la gravité. Tirésias, avant tout, rassure la tendre mère ; l'annonce de la gloire d'Héraclès ne remplit pas plus d'une dizaine de vers ; le programme des lustrations qu'il convient d'effectuer est ensuite développé longuement ; plutôt qu'en prophète inspiré, le célèbre devin se comporte en simple exégète.<sup>96</sup>

Il est clair que le savant propose ici davantage une interprétation du poème qu'un résumé de celui-ci à proprement parler : rien en effet ne permet de qualifier, de but en blanc, la scène de « bourgeoise » ou de dire qu'Alcmène se « rencogne » de peur au fond d'une « alcôve », qu'elle est « timide » et « superstitieuse », ou encore que la famille est « rassurée », et que la consultation de Tirésias, qui n'est plus tout à fait un « prophète inspiré », perd de sa « gravité »<sup>97</sup>. Il est clair aussi que cette lecture est largement influencée par une comparaison avec l'ode de Pindare : celle-ci est explicite lorsque le savant renvoie au vers 52 de la *Néméenne*, et le fait que le résumé ne tienne aucun compte des vers 103 et suivants – les catalogues, qui n'ont pas d'équivalent chez Pindare – laisse penser que la comparaison est sous-jacente à l'ensemble du texte.

---

<sup>95</sup> « Comme s'ils s'étaient levés pour expulser un chat ou pour fermer une fenêtre » (Legrand [1925] p. 169). Cette citation de Legrand est reprise par Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 415 comme par Galinsky [1972] p. 117 et par Horstmann [1976] p. 69.

<sup>96</sup> Legrand [1898] p. 185.

<sup>97</sup> Ce type de lecture a parfois conduit à déconsidérer le poème (voir notamment Körte [1960<sup>2</sup>] pp. 238-239).



Effectivement, bien que Théocrite reprenne rigoureusement la trame du récit de Pindare aux vers 1-87, l'épisode des serpents est traité de manière très différente. Le résumé de Legrand permet de dégager les innovations théocritéennes les plus saillantes :

**De la *Néméenne I* à l'*Idylle XXIV* (2)**

	<i>Néméenne I</i>	<i>Idylle XXIV</i>
Introduction du récit	Pindare annonce son projet de raconter un haut-fait du héros (Pi., <i>N. I.</i> , 33-34).	Le récit commence <i>in medias res</i> , avec une scène d'intimité familiale : un soir, Alcmène prend soin des enfants et les couche (vers 1-10).
Réaction d'Alcmène	Témoin de l'attaque, elle s'élançait immédiatement au secours des enfants (Pi., <i>N. I.</i> , 50).	Réveillée au milieu de la nuit, dans la chambre qu'elle partage avec son mari, elle a trop peur pour intervenir elle-même et sollicite Amphitryon (vers 34-40).
Arrivée d'Amphitryon	Armé et accompagné des chefs cadméens, en armes également (Pi., <i>N. I.</i> , 51-54).	Armé, mais pieds-nus et suivi par des domestiques apportant des torches (vers 41-53).
Constat de la victoire	Émotion d'Amphitryon découvrant les qualités extraordinaires de l'enfant (Pi., <i>N. I.</i> , 55-59).	Après que tous ont constaté la victoire, Alcmène calme Iphiclès et Amphitryon recouche Héraclès (vers 54-63).
Intervention de Tirésias	Immédiatement convoqué par Amphitryon, il intervient publiquement (Pi., <i>N. I.</i> , 60-61a).	Convoqué le lendemain par Alcmène, qui lui fait part, en privé, de son inquiétude (vers 64-71).
Discours de Tirésias	Prédiction de l'avenir glorieux d'Héraclès (Pi., <i>N. I.</i> , 61b-72).	Prédictions destinées à rassurer Alcmène, suivies de prescriptions concernant le traitement des dépouilles des serpents et la purification de la maison (vers 73-87 ; 88-100).

Si, pour commencer, l'on se borne aux éléments retenus dans ce tableau, on comprend bien l'impression de « banalisation » que l'on peut avoir lorsque l'on procède à une première comparaison de la version théocritéenne du récit avec sa source. Théocrite, en effet, développe non seulement les circonstances quotidiennes dans lesquelles intervient l'attaque des serpents (vers 1-10 ; 34-40) et en rappelle le caractère concret par le biais des prescriptions de Tirésias (vers 88-100), mais il paraît aussi changer le courage d'Alcmène en vulnérabilité (vers 34-40 ; 64-71) et faire perdre de sa superbe à Amphitryon (vers 41-53).

On a là les principaux éléments à partir desquels se développe l'étude de l'*Idylle XXIV* au XX<sup>ème</sup> siècle. Cette impression d'une « banalisation » de l'épisode produite par la manière dont se développe le récit théocritéen permet en effet sans doute de rendre compte des deux directions que l'étude du poème a ensuite prises (outre la direction politique). On souligne en

effet son « réalisme » d'une part, et son « ironie » d'autre part, « réalisme » étant une notion qui permet notamment de proposer une description technique de ce qui crée l'impression de « banalisation », et « ironie » étant entendu comme l'effet produit par la « transposition de l'héroïque dans le "normal" »<sup>98</sup>.

## **II.2. De l'impression d'une « banalisation » au « réalisme » de l'Idylle XXIV**

Le terme de « réalisme » est récurrent dans les études sur l'*Idylle XXIV*, mais il n'est jamais défini, à une exception – notable – près, avant que Hunter n'invite à rediscuter en 2004 la légitimité qu'il y a à appliquer cette notion au poème. Cette exception se trouve chez Zanker, qui a consacré en 1987 une monographie au *Realism in Alexandrian Poetry*, dans laquelle il théorise l'emploi du terme appliqué à la poésie alexandrine. Dans cet ouvrage, le savant se propose de repérer les manifestations du réalisme alexandrin, afin de le définir dans sa spécificité et de dégager les fonctions culturelles et sociales qu'il a remplies dans la société dans laquelle il s'est développé.

Pour résumer brièvement les trois grandes formes sous lesquelles le réalisme alexandrin s'est manifesté d'après Zanker, je reprendrai les titres des chapitres de l'ouvrage : le « pictorial realism », « the appeal to science », et « the everyday and the low »<sup>99</sup>. Dans la mesure où cette typologie des formes sous lesquelles le réalisme alexandrin se manifeste selon Zanker s'avère très efficace pour préciser ce que les commentateurs qualifient de « réalisme » au sujet de l'*Idylle XXIV*, je m'appuierai en grande partie sur elle ici, afin de donner une vision d'ensemble de ce que l'on considère généralement faire le « réalisme » du poème.

Le *pictorialism*, tout d'abord, est particulièrement frappant dans la description des serpents entrant dans le palais puis parvenant jusqu'auprès des enfants (vers 14-20) :

[...] ce sont alors deux effroyables monstres, dragons se hérissant avec de sombres replis, qu'à ce moment-là Héra aux multiples stratagèmes poussa vers le large seuil où les montants des portes de la maison sont creux, après avoir menacé qu'ils dévoreraient le nouveau-né Héraclès. Et tous deux, déroulant sur le sol leur ventre dévoreur de sang, rampaient ; et, alors qu'ils s'avançaient, depuis leurs yeux un feu

---

<sup>98</sup> Je paraphrase ici Horstmann [1976] p. 58, qui parle de « die Beziehung des Dichters zu den ins "Normale" transponierten Heroen ».

<sup>99</sup> Les chapitres 2-3 portent en effet sur le « pictorial realism », le chapitre 4 sur « the appeal to science », et les chapitres 5-6 sur « the everyday and the low ».

mauvais brillait et ils crachaient un puissant venin. Mais lorsqu'en dardant leur langue ils s'approchèrent des enfants, [...].

La description, fournie, assortie de détails et particulièrement dynamique, contribue selon Zanker au « pictorial realism » de l'*Idylle XXIV*, mais c'est plus largement l'ensemble des vers 1-64 qu'il estime propre à produire un tel effet :

It is clear that the pictorial element in *Idyll 24* motivates the sequence of events; moreover, Theocritus night-setting of the episode gives him freer play with realistic visual effects<sup>100</sup> than is found in Pindar, besides allowing him to describe the heroic event as a realistic picture of a happy family disturbed at night. Theocritus' emphasis on the visual makes the episode appear well within the range of the conceivable [...].<sup>101</sup>

Le savant fait ici clairement le lien entre, d'une part, les « effets visuels » qui singularisent la version théocritéenne de l'épisode par rapport à celle de la première *Néméenne*, et, d'autre part, la forme de « réalisme » qui s'en dégage : le poème paraît donner à *voir* les événements, de sorte que ceux-ci semblent – de prime abord – pouvoir entrer dans le champ du « concevable ». Pour être tout à fait exact, il faut noter que les versions pindariques de l'épisode ne sont pas exemptes de tels effets<sup>102</sup>, mais la version théocritéenne se démarque franchement par l'ampleur qu'elle leur donne.

Puis, je rapprocherai de ce que Zanker appelle « the appeal to science » la forme de « réalisme » que l'on a décelée dans les propositions subordonnées des vers 11-12 et des vers 28b-2 et que l'on pourrait qualifier de « réalisme scientifique ». Il a déjà été question ici de la temporelle des vers 11-12 : la réaction qu'elle suscite témoigne bien de l'effet qu'elle crée, à savoir l'impression qu'il s'agit d'une description largement aussi scientifique, astronomique, qu'artistique, purement visuelle ou poétique. Il en va de même pour la proposition des vers 28b-29 : Héraclès étouffe les monstres qui l'attaquent en appuyant « là où les funestes serpents

---

<sup>100</sup> Voir notamment les « jeux de lumière » aux vers 21-22 ; 46 ; 52-53.

<sup>101</sup> Zanker [1987] p. 89.

<sup>102</sup> On peut penser à l'image du bébé qui redresse la tête pour entamer son premier combat dans la *Néméenne* (Pi., *N. I*, 43b-45) par exemple, ou à celle de ce même bébé qui se débarrasse de son linge, le regard étincelant, pour répondre à l'attaque des serpents dans le péan (Pi., Péan 20, 11-13). Sur le fait que Théocrite a développé cet aspect du traitement du mythe qui se trouvait déjà en germe chez Pindare, voir par exemple Stern [1974] ; Gutzwiller [1981] p. 10.

ont fabriqué les poisons malfaisants que même les dieux haïssent »<sup>103</sup>. On a le sentiment immédiat qu'un savoir zoologique sous-tend cette description.

Il y a ensuite ce que j'appellerai des « effets de familiarité », créés par ce que Zanker appelle « le quotidien et le bas ». Théocrite, comme on l'a vu plus haut, donne une ampleur remarquable à tout ce qui relève du domestique et de l'intime : la mère qui prend soin de ses enfants (vers 1-10) ; la femme qui s'adresse à son mari, au milieu de la nuit, apeurée (vers 34-41) ; le lever en hâte de l'époux qui prend son épée sans même s'habiller (vers 41-45) ; l'appel aux domestiques, qui apportent de la lumière, encore tout ensommeillés (vers 45-54) ; les parents qui prennent soin de leurs enfants (vers 60-63). Théocrite exploite beaucoup le « matériau quotidien »<sup>104</sup> de sorte que se créent des « effets de familiarité », au sens où – avant d'entrer dans le détail du texte – on peut avoir l'impression que ces situations nous sont familières, ou pourraient l'être : de prime abord, la mère qui chante une berceuse à ses enfants ne paraît pas différente des autres femmes, bien qu'elle soit Alcmène et ses fils Iphiclès et Héraclès. Ce n'est absolument pas le cas chez Pindare, qui annonce d'emblée qu'il s'apprête à raconter un haut-fait du fils de Zeus, et dont la version se donne elle-même comme très majestueuse.

C'est sans doute à ces « effets de familiarité » que tient l'idée, répandue, selon laquelle Alcmène et Amphitryon seraient représentés « as ordinary people of Hellenistic society »<sup>105</sup>, tandis qu'ils sont héroïques chez Pindare. Dans la citation de Legrand que j'ai reproduite plus haut, le savant parle de « mise en scène bourgeoise » : le terme de « bourgeois » est récurrent dans les études de l'*Idylle XXIV*, mais, comme celui de « réalisme », il n'est pas défini<sup>106</sup>. Ce que les savants entendent par-là n'est donc pas tout à fait clair, mais il faut sans doute comprendre que Théocrite traite les personnages (ou certains d'entre eux) comme s'ils étaient non des héros, mais précisément des « gens ordinaires » contemporains de Théocrite. Le terme de « scène de genre », lui aussi fréquent dans la littérature savante sur le poème au sujet de la

---

<sup>103</sup> [...] τόθι φάρμακα λυγρὰ τέτυκται | οὐλομένοις ὀφίεσσι, τὰ καὶ θεοὶ ἐχθαίροντι (vers 28b-29).

<sup>104</sup> L'expression « everyday material » est de Zanker [1987].

<sup>105</sup> Gutzwiller [1981] p. 16.

<sup>106</sup> Voir par exemple Horstmann [1976] p. 58 avec les références qu'il donne n. 184 ; Zanker [1987] p. 177 et p. 178.

scène d'ouverture surtout, le suggère<sup>107</sup> : Théocrite représenterait des bourgeois contemporains, chez eux, un peu comme un Vermeer, à un exploit près.

À cela, il faut enfin ajouter un autre trait que l'on a jugé caractéristique du poème et qui entre dans le champ de ce que l'on appelle le « réalisme » de l'*Idylle XXIV* : un certain souci de vraisemblance. On estime en effet que la version théocritéenne de l'épisode des serpents est, au moins dans une certaine mesure, plus soucieuse de vraisemblance que ne l'est celle de Pindare.

On peut principalement citer en ce sens la manière dont les serpents entrent dans le palais : si les portes semblent s'ouvrir comme par magie à leur passage chez Pindare, Théocrite, quant à lui, mentionne « le large seuil où les montants des portes de la maison sont creux », de sorte à suggérer que les serpents profitent de trous dans les portes pour entrer dans le palais, ce qui est effectivement plus vraisemblable<sup>108</sup>. On a aussi comparé l'âge d'Héraclès, un nouveau-né chez Pindare (Pi., *N. I.*, 35-36) et un enfant de dix mois chez Théocrite (vers 1), dans l'idée que cette modification donne plus de vraisemblance au récit de l'*Idylle* qu'à celui de la *Néméenne*, mais cet argument est rarement repris, car il est franchement discutable : il n'est pas vraisemblable, en effet, qu'un enfant de dix mois vainque deux monstrueux serpents.

Toujours est-il que l'on peut en outre voir dans le poème une certaine attention à motiver l'enchaînement des événements de manière vraisemblable : le rôle de la lumière procurée par Zeus au moment du combat (vers 21-22) est notable de ce point de vue, car cette lumière explique que les enfants se réveillent et puissent réagir (vers 21a et vers 23 ss.) ; elle explique aussi l'extrême inquiétude d'Alcmène, dont les seuls cris d'Iphiclès ne peuvent pas *a priori* rendre compte (vers 34-40).

La réception du poème montre donc incontestablement que l'*Idylle XXIV* est propre à susciter une impression de « réalisme » chez le lecteur moderne, en particulier par comparaison avec la *Néméenne I*. Comme l'a montré Hunter, il y a pourtant lieu de s'interroger davantage sur la pertinence du terme comme sur la nature exacte de l'effet que sont susceptibles de produire les différentes formes de « réalisme » que j'ai rappelées :

---

<sup>107</sup> Galinsky [1972] p. 117 ; Horstmann [1976] p. 59, citant Sanchez-Wildberger [1955] p. 18 ; Gutzwiller [1981] p. 10 ; Cusset [1997] p. 10 ; Cusset [1999b] p. 355 ; Linant de Bellefonds et Prioux [2017] p. 276.

<sup>108</sup> Chez Pindare : οἰχθειςᾶν πυλᾶν (« les portes s'étant ouvertes », Pi., *N. I.*, 41) ; chez Théocrite : ὄθι σταθμὰ κοῖλα θυράων | οἴκου (vers 15b-16a).

The concern with the passage of time<sup>109</sup> is thus a device which marks the “realistic” mode of Theocritus’ narration against his lyric model, but also ironises that very “realism”. If realism of this kind demands that we apply standards of probability to poetic narrative, then both narratives are equally “improbable”, and differ only in mode. So, too, the fact that Heracles performs his miraculous feat when ten months old, rather than almost immediately after being born, as in Pindar, may go back to archaic sources other than Pindar, but is often ascribed to Theocritus’ concern with “realism”, whatever it might also have to do with Ptolemaic chronology and the rapid development of divine babies; it is, however, a curious kind of “verisimilitude” which considers the strangling of snakes appropriate to a ten-month-old baby, but not to a neonate. The very imposition of ‘probability structures’ upon mythic material does not in fact ironise the myth itself, but rather dramatises the inappropriateness of such strategies of reinterpretation.<sup>110</sup>

Ce que montre Hunter ici, ce n’est pas seulement l’incongruité qu’il y a à penser, par exemple, que l’exploit est plus vraisemblable parce que le bébé a dix mois chez Théocrite. Il met aussi en évidence le fait que, finalement, on n’accorde pas de véritable place à l’exploit lui-même dans la lecture « réaliste » de l’épisode : si le poème pose en effet la question de son « réalisme » notamment par la manière dont il entretient un écart manifeste avec la version pindarique, cette notion – s’il s’agit de « vraisemblance » et de « probabilité » des événements en tout cas – n’est pas satisfaisante pour rendre compte de l’effet propre du poème, ne serait-ce que parce que l’exploit ne peut en aucun cas être probable ni vraisemblable.

Et l’on peut aller plus loin. D’une part, en effet, dès lors que les interprétations les plus « réalistes » des vers 11-12 ont montré leurs limites en dépit des moyens mis en œuvre pour les confirmer, il est légitime de s’interroger à nouveaux frais sur la nature d’une telle description, comme sur celle des vers 28b-29. Faut-il continuer de penser qu’un savoir scientifique soutend véritablement ces vers ? J’explorerai pour ma part une autre piste dans mon commentaire, en montrant que l’un des traits les plus caractéristiques du poème consiste à instaurer un jeu

---

<sup>109</sup> Il est ici question du fait qu’Alcmène ne convoque Tirésias que le lendemain matin, et non immédiatement dans la foulée des événements comme l’Amphitryon de Pindare : si l’on adopte une lecture purement « réaliste » des événements, on peut supposer, par exemple, qu’Alcmène n’est parvenue à calmer Iphiclès que très tard dans la nuit.

<sup>110</sup> Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 206.

avec les connaissances supposées du public, jeu au sein duquel les descriptions à l'allure scientifique se comprennent peut-être de manière plus satisfaisante.

Mais ce sont plus particulièrement, d'autre part, les « effets de familiarité » qui m'intéresseront, et c'est pourquoi mon commentaire sera concentré sur les vers 1-63, dans lesquels ces effets sont les plus développés. Ce traitement de l'épisode des serpents, qui – de prime abord – paraît s'attacher à nous rendre si familier l'environnement dans lequel le héros accomplit le premier exploit de sa longue carrière, mérite en effet une attention toute particulière. La lecture de Hunter, qui invite à nuancer franchement l'idée que l'on peut lire *efficacement* le poème à l'aune de la notion de « réalisme » en suggérant « combien le réalisme théocritéen est un phénomène complexe »<sup>111</sup>, met en avant la dimension méta-poétique de ce phénomène<sup>112</sup>. Je m'attacherai pour ma part à proposer une étude détaillée du récit de l'exploit (vers 1-63) ayant notamment pour objectif de continuer à affiner la description de ce que l'on appelle le « réalisme » – les « effets de familiarité » surtout –, de sorte à fonder sur elle une interprétation du poème dont l'ambition est, finalement, de montrer en quoi et comment ces effets participent à l'élaboration du propos sur le héros.

Un dernier point que la citation de Hunter reproduite plus haut met en évidence est l'association, dans la littérature savante moderne sur le poème de Théocrite, du « réalisme » à la notion d' « ironie ». Or celle-ci est tout aussi problématique.

### **II.3. Un poème « ironique » ?**

On parle d' « ironie » pour qualifier la manière dont se résout le « Kontrast von Alltäglichkeit und mythischer Verklärung »<sup>113</sup>, c'est-à-dire le contraste que l'on perçoit entre ce qui, dans le poème, relève du « quotidien et du bas », du « bourgeois » et du « contemporain », et ce qui est issu d'une tradition héroïque et/ou épique (les versions pindariques de l'épisode, l'épopée archaïque). Quant à la nature de cette « ironie », elle n'est pas facile à décrire dans un état de la question qui se veut relativement bref, ne serait-ce que parce que, si « ironie » est le terme le plus fréquent, on emploie aussi, semble-t-il souvent

---

<sup>111</sup> Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 207.

<sup>112</sup> Voir la citation reproduite à la page précédente (« the very imposition of 'probability structures' upon mythic material [...] dramatises the inappropriateness of such strategies of reinterpretation »); ou encore Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 207 également : « such phenomena both gesture towards and openly reject "realism" as a dominant mode of reading ».

<sup>113</sup> Horstmann [1976] p. 3.

indifféremment, d'autres termes qui relèvent d'un champ lexical du drôle, du sarcasme, de la plaisanterie : « ironie », « humour », « burlesque », « comique », *etc.* En outre, ce sur quoi elle porte n'est pas toujours extrêmement clair dans les études : les ou des personnages ? le traitement de ceux-ci ? le mythe lui-même ? les épécismes ? l' « idéal archaïque » ? la « tradition »<sup>114</sup> ?

Des exemples seront plus parlants pour illustrer à la fois le consensus qui existe au sujet de ce qui fait émerger l' « ironie » (le contraste) et la difficulté qu'il y a à essayer de rendre compte succinctement de la manière dont on comprend ce qu'est l' « ironie » du poème. Je prendrai deux exemples : l'analyse du traitement du personnage d'Amphitryon que propose Horstmann dans son ouvrage consacré à l'*Ironie* et à l'*Humor* chez Théocrite (1976) et celle que propose Gutzwiller dans son ouvrage consacré à l'*epyllion* hellénistique (1981).

Horstmann est le premier à avoir véritablement analysé l'« ironie » du poème (les vers 1-63 surtout), et c'est très principalement autour du personnage d'Amphitryon que le savant voit une « ironie » percer.

Celle-ci pointe dès les vers 4-5, où Amphitryon est mentionné pour la première fois au sujet du bouclier utilisé comme berceau<sup>115</sup>. En tant que butin de guerre, celui-ci représente l'héroïsme traditionnel d'Amphitryon, et, à ce titre, n'a pas sa place dans la scène de coucher apparemment banale des premiers vers du poème. « Und gerade darin liegt die Ironie des Dichters, der Amphitryon Leistung in den Erwerb von Hausrat für Säuglingspflege verwandelt ». Le poème souligne en outre que le bouclier est associé à la tradition de l'épopée archaïque au moyen d'une proposition relative « homérisante » : « un bouclier d'airain, belle armure de Ptérélaos dont Amphitryon l'a dépouillé après son trépas »<sup>116</sup>. Rappelant nettement l'épopée homérique, cette relative est incongrue (*unangemessen*) dans un tel contexte quotidien, de sorte que ce n'est pas seulement Amphitryon qui fait l'objet de l'*Ironie*, mais aussi la langue épique elle-même, dans la mesure où elle apparaît alors « comme une formule vide, comme un motif littéraire manipulable ».

Le second passage auquel s'intéresse Horstmann est celui du lever d'Amphitryon aux vers 41-45<sup>117</sup>. Ici, la formulation épique des vers 41 à 45 est appropriée à la prise des armes,

---

<sup>114</sup> Avec l' « idéal archaïque », je fais allusion à Gutzwiller [1981] p. 5 (voir ci-dessous, p. 64) ; avec « la tradition » au titre de Effe [1978] (« Die Destruktion der Tradition: Theokrits Mythologische Gedichte »).

<sup>115</sup> Horstmann [1976] pp. 61-62.

<sup>116</sup> Χαλκείαν [...] ἀσπίδα, τὰν Πτερελάου | Ἀμφιτρύων καλὸν ὄπλον ἀπεσκόλευσε πεσόντος (vers 4-5).

<sup>117</sup> Horstmann, [1976], pp. 64-65.



mais jure au contraire avec le comportement « bourgeois » d'Amphitryon : elle est donc inadaptée et par-là-même raillée. Font alors l'objet de l'ironie *et* la tradition épique *et* Amphitryon, ce dernier parce qu'il agit mécaniquement de manière épique, donc anachronique : son action est en décalage avec la situation. En revanche, selon le savant, recoucher Héraclès avant de se remettre lui-même au lit (vers 62-63) convient bien à son image de « "héros", qui ne voulait pas affronter le danger sans ses pantoufles »<sup>118</sup>.

L'*Ironie* vient donc, selon Horstmann, de ce qu'Amphitryon n'est plus vraiment un héros, mais pas encore vraiment un bourgeois non plus : il apparaît comme étant tout à fait inadapté au contexte, et l'héroïsme traditionnel qui le caractérise encore un peu apparaît lui-même comme une « apparence vide »<sup>119</sup>. Mais ni Amphitryon ni le « matériau épique », pour ainsi dire, ne sont tournés en ridicule : l'*Ironie* n'est pas, chez Horstmann, un « Schadenfreude », mais un jeu de connivence entre le poète et son public, fondé sur la distance qui est prise dans l'œuvre avec les traditions retravaillées et que le lecteur est invité à repérer : ainsi, l'*Ironie* émerge du jeu qui consiste à changer Amphitryon en bourgeois<sup>120</sup>. De la même manière, selon le savant, lorsqu'Iphiclès tente de s'enfuir en voyant les serpents, on ne sourit pas de la peur de l'enfant, puisque celle-ci se comprend naturellement, mais il est ironique que cette tentative soit dite en termes épiques<sup>121</sup>, et c'est de cela que l'on s'amuse<sup>122</sup>.

Gutzwiller est, quant à elle, la première à s'être attachée à montrer l'*irony* qui, selon sa lecture, tient au traitement du personnage d'Alcmène. Celui-ci y échappe chez Horstmann, parce que le savant estime qu'elle est un personnage féminin tout à fait « normal » : en prenant peur et en sollicitant son mari (vers 35-40) au lieu de s'élancer aux secours des enfants comme elle le fait chez Pindare (Pi., *N. I.*, 50 ; cf. Péan 20, 14-15), Alcmène a le comportement « normal », d'une femme « normale » dont Théocrite souligne l'« humanité ». Il n'y a rien d'héroïque chez elle, donc pas de contraste, et donc pas d'*Ironie*, mais un *Humor*, qui repose sur le fait de rendre « humain », et ainsi sympathique un personnage du mythe<sup>123</sup>.

---

<sup>118</sup> Horstmann, [1976], p. 68.

<sup>119</sup> Horstmann, [1976], p. 70.

<sup>120</sup> Horstmann [1976] p. 71.

<sup>121</sup> Φευγέμεν ὀρμαίνων (« voulant s'enfuir », vers 26a).

<sup>122</sup> Horstmann [1976] p. 63.

<sup>123</sup> Voir Horstmann [1978] pp. 63-65 et 67-68 notamment. Il est difficile de ne pas déceler dans le propos du savant un préjugé sur ce qu'est la « normalité » du comportement d'un personnage, selon qu'il est masculin ou féminin lorsqu'il estime que celle d'Amphitryon suscite une distance ironique, mais celle d'Alcmène une sympathie amusée (« Doch weit entfernt davon, unangemessen zu sein, ist das Vergalten Alkmenes bei Theokrit

Selon Gutzwiller, au contraire, la (supposée) « normalité » d'Alcmène n'est pas plus « normale » que celle d'Amphitryon. Si la savante étudie le traitement de l'Amphitryon de Théocrite au moyen d'une comparaison avec son modèle pindarique et d'un travail sur les références épiques suggérées par le poème, elle procède de la même manière pour le personnage d'Alcmène. Celui-ci est donc comparé avec l'Alcmène de la première *Néméenne* et avec celle du Péan 20, mais aussi avec les sœurs de Démophon, qui, dans l'*Hymne homérique à Déméter*, se précipitent au secours du bébé lorsqu'il est en danger (*Hymn. hom. 2, 284-288*).

Si, donc, selon Gutzwiller, « this is the basis of Theocritus' humor in the Heracliscus, that characters from the mythological world are made to behave as ordinary people of Hellenistic society »<sup>124</sup>, il n'y a pas fondamentalement de distinction entre l'effet produit par les personnages d'Amphitryon et d'Alcmène. Ni l'un ni l'autre ne « devrait », en quelque sorte, se conduire comme il le fait au regard des sources avec lesquelles on est invité à faire une comparaison. En outre, contrairement au savant allemand, Gutzwiller, d'une part, semble ne pas établir de distinction claire entre *irony* et *humor*, et considère, d'autre part, que l'effet second de l'*irony* et de l'*humor* est « la subversion de l'idéal archaïque » et consiste à « saper, voire à tourner en dérision, l'interprétation héroïque conventionnelle de l'épisode »<sup>125</sup>.

Ces deux exemples, qui montrent deux types d'« ironie » qui semblent très proches, mais qui s'avèrent l'être finalement assez peu, laissent apparaître l'impossibilité de décrire de manière exhaustive la diversité des lectures « ironiques », leurs spécificités et leurs nuances dans cette introduction. Ils me permettent d'en donner seulement un aperçu partiel. Toutefois, celui-ci est suffisant pour dégager les principales limites des interprétations « ironiques ».

Il y a d'abord un problème qu'il faut soulever même s'il ne tient pas tant à la thèse elle-même qu'à la manière dont elle s'est développée, car, une fois décelé, il conduit à s'interroger sur les fondements mêmes de la thèse de l'« ironie ». Si en effet l'on regarde plus en détail les arguments qui sont avancés en sa faveur, on observe qu'ils reposent en partie sur des distorsions du poème ou sur des comparaisons discutables.

---

durchaus "natürlich": als frau hat sie eben Angst, der bedrohlichen Situation ganz allein gegenüberzutreten. Sie braucht die Hilfe ihres Mannes », Horstmann [1976] pp. 63-64).

<sup>124</sup> Gutzwiller [1981] p. 16.

<sup>125</sup> Gutzwiller [1981] p. 5.

Il est ainsi frappant de constater combien, chez Horstmann, les vers 41-45 sont réécrits de sorte à faire de l'Amphitryon de Théocrite le « bourgeois » qu'il n'est sans doute pas tant que cela : en aucun cas, en effet, le poème ne dit, ni même ne suggère qu'Amphitryon rechigne à se lever sans se mettre quelque chose aux pieds, et pourtant le savant reprend quatre fois cette idée lorsque son interprétation nécessite de souligner le décalage qu'il perçoit entre la caractérisation du personnage et les « épécismes » du passage<sup>126</sup>. Chez Gutzwiller, il n'est plus question des sandales d'Amphitryon, mais il reste un personnage qui ne se lève finalement qu'« avec nonchalance et réticence »<sup>127</sup>, idée que rien ne laisse entendre aux vers 41-43<sup>128</sup>, mais qui traverse la littérature savante sur le poème<sup>129</sup>.

Il n'est pas rare non plus que, pour mettre des éléments au crédit de la thèse d'un Amphitryon « bourgeois » ou « non héroïque », on argue du fait que le personnage ne parvient pas à venir en aide aux enfants, arrivant trop tard sur les lieux<sup>130</sup>. Il convient pourtant, surtout si l'on s'appuie sur le(s) précédent(s) pindarique(s) pour montrer qu'Alcmène est une « femme normale » chez Théocrite, de tenir également compte du fait qu'Amphitryon arrive déjà trop tard chez Pindare. J'ajouterai même que l'épisode des serpents est *traditionnellement* l'exploit d'Héraclès : un Amphitryon impuissant à repousser l'attaque des serpents joue bel et bien son rôle *traditionnel*, de sorte qu'il est logiquement difficile de considérer que son arrivée tardive, en soi, le met en porte à faux vis-à-vis d'une quelconque tradition.

De la même manière, l'un des arguments avancés par Gutzwiller pour montrer que la réaction d'Alcmène aux vers 34-40 manque d'héroïsme pose question. Pourquoi, en effet, comparer l'Alcmène paralysée de peur avec les filles de Célée de l'*Hymne homérique à*

---

<sup>126</sup> « Jedenfalls will er offenbar zunächst einmal seine Pantoffeln anziehen » (Horstmann [1976] p. 64) ; « [...] und paßt insofern gut zum umständlich seine Pantoffeln suchenden Amphitryon » (*id.*) ; « Man wird die Stelle als ironisch zunächst einmal deshalb auffassen, weil hier vom Dichter bewußt ein traditionell mythisches Verhalten (Griff zu den Waffen) mit den alltäglichen Begleitumständen (Verschlafenheit, Pantoffelsuche) kontrastiert und als “unzweckmäßig” bloßgestellt wird » (*id.*) ; « Es paßt dies zu dem “Helden”, der sich nicht ohne seine Pantoffeln der Gefahr stellen wollte » (p. 68).

<sup>127</sup> « Amphitryon has the trappings of a Homeric hero. We know that he has been victorious in battle, for he slew and spoiled Pterelaus. The gear which he puts on to investigate a babe's cry in the night – a sword, baldrick, scabbard – is that which a warrior might wear into battle. But his manner is anything but heroic. His rising from bed is sluggish and reluctant » (Gutzwiller [1981] p. 16). Cf. Griffiths [1996] p. 111.

<sup>128</sup> « [...] Et lui descendit du lit, obéissant à sa femme : il s'élança sur l'épée ouvragée qui, à son usage, avait toujours été suspendue à un clou de cèdre au-dessus du lit » ([...] ὁ δ' ἐξ εὐνάς ἀλόχῳ κατέβαινε πιθήσας | δαιδάλεον δ' ὄρμασε μετὰ ξίφος, ὃ οἱ ὕπερθεν | κλινηῖρος κεδρίνου περι πασσάλῳ αἰὲν ἄωρτο, vers 41-43).

<sup>129</sup> Voir par exemple, récemment encore, Linant de Bellefonds et Prioux [2017] p. 291.

<sup>130</sup> Voir par exemple Griffiths [1996] p. 111.

*Déméter* plutôt qu'avec la réaction de la mère de Démophon, pourtant à ce point pétrifiée à la vue de Déméter qu'elle ne pense même pas à relever le bébé tombé par terre (*Hymn. hom.* 2, 281-283) ? La Métanire de l'*Hymne homérique* fournit un précédent épique à la réaction d'Alcmène, de sorte qu'elle est susceptible de conduire à nuancer l'interprétation proposée d'Alcmène, qui – même suivant la logique de la thèse de l'« ironie » – ne devrait donc pas apparaître comme si « bourgeoise » ou « normale », par opposition à « héroïque » ou à « épique ».

Il s'avère donc, au bout du compte, qu'il n'est pas si facile de *fonder* sur le détail du poème la « normalité » des personnages, qui paraît pourtant si évidente à la lecture de l'ensemble de l'œuvre. Les arguments se dégagent si malaisément que l'on en vient à réécrire des passages du poème ou à proposer des comparaisons plus ou moins nettement orientées *a priori*.

Sans doute faut-il attribuer cette partialité en partie à l'efficacité des « effets de familiarité », et en partie à la vision d'ensemble que l'on a de la poésie hellénistique. De nombreuses études, en effet, présentent le poème comme illustrant très bien un « goût alexandrin » par exemple, ou l'utilisent, parmi d'autres, de sorte à corroborer une thèse sur la poésie hellénistique, ou à établir une définition de ce qu'est un *epyllion* hellénistique, genre insaisissable s'il en est<sup>131</sup>. Le poème, dans sa singularité, s'en trouve alors perdu de vue. On en vient en effet à privilégier une lecture globale du texte, tributaire de l'impression de « banalisation » qu'il est susceptible de créer au moins chez le lecteur moderne, au détriment d'une lecture de détail, qui pourtant conduit à réinterroger aussi bien le « réalisme » du poème que l'idée selon laquelle son innovation la plus essentielle consiste assurément à situer des héros qui n'en sont plus vraiment dans un environnement ordinaire.

Mais le contraste ou l'opposition eux-mêmes entre, disons, le quotidien, le familial, et l'héroïque, l'épique existent-ils vraiment ? On est indubitablement frappé par l'environnement dans lequel est situé l'exploit d'Héraclès, par la dimension que prend le contexte d'intimité familiale dans le récit de Théocrite. Mais est-ce par un contraste, une opposition entre le quotidien et l'héroïque que s'élabore la version théocritéenne de l'épisode après les précédents pindariques ? Ces notions d'opposition et de contraste doivent aussi être interrogées, elles qui

---

<sup>131</sup> Je n'entrerai pas ici dans le débat sur l'existence ou non d'un « genre » *epyllion* et sur ses caractéristiques, s'il existe. Pour un état de la question récent sur ce point, voir Cusset [2016a].

sous-tendent non seulement les interprétations « ironiques », mais aussi l'impression de « banalisation », qui elle-même a partie liée avec les interprétations « réalistes ».

Ici encore, prenons un exemple. Si la tentative de fuite d'Iphiclès est exprimée en termes épiques, convient-il de la mettre du côté du versant « quotidien et bas », « bourgeois », « contemporain », ou bien du côté de la tradition (héroïque et/ou épique) ? Qu'une réaction qui paraît tout à fait naturelle (et bien peu héroïque), celle d'un bébé en outre, soit « épiciée » produit sans doute un effet très notable et très particulier, mais cet effet ne repose-t-il pas davantage sur le fait que l'on voit ici une sorte de « bébé épique » se dessiner au moyen de l'expression épique d'une réaction de bébé, plutôt que sur un contraste ou une opposition entre ce qui nous semble évidemment normal (un bébé a peur d'un danger) et ce qui nous semble évidemment héroïque, épique, traditionnel ? Il n'est pas évident, en effet, de parler de « contraste », car cela suppose, par définition, qu'il y ait au moins deux entités, essentiellement différentes et opposées, qui soient mises en regard de sorte que leur opposition soit flagrante. Or, dans l'exemple de la fuite d'Iphiclès, on voit que les différents éléments qui entrent en jeu dans l'élaboration du vers – le personnage mis en scène (un bébé), la réaction décrite (une tentative de fuite), la langue (les « homérismes ») – peuvent éventuellement être catégorisés (et donc potentiellement opposés), mais que le fruit du concours de ces éléments – un Iphiclès φευγόμεν ὀρμαίνων – ne se laisse plus catégoriser en « normal » ou en « héroïque ». La notion d'« opposition », et donc aussi celle de « contraste » n'ont alors plus de pertinence.

C'est sur la base d'une telle analyse que se fonde mon commentaire des vers 1-63, sous-tendu par un questionnement que l'on pourrait schématiser ainsi : que se passe-t-il aux vers 1-63 si l'on revient sur la notion de « contraste », en considérant que, au vers 25a par exemple, Iphiclès n'est pas un bébé « normal » dont l'action est dite en termes épiques, mais un « bébé épique » (bien qu'il s'enfuit) ? Si ironie ou humour il y a, alors il conviendra de revenir sur leur nature.

### **III. L'exploit d'Héraclès dans la *Néméenne* et dans l'*Idylle* : un même épisode pour deux récits et deux projets ?**

#### **III.1. Deux versions du même récit : « the “how” of the telling comes to the fore »<sup>132</sup>**

Le constat que je formule ici – sur la nécessité, en l'état actuel des choses, de refonder la comparaison avec Pindare en étant plus attentif au texte, de sorte à éviter autant que faire se

---

<sup>132</sup> Foster [2016] p. 155.

peut les écueils que j'ai relevés ci-dessus – est corroboré par les travaux récemment publiés de Köhnken et de Foster sur l'*Idylle XXIV*. Les deux savants ont en effet procédé à nouveau à la comparaison avec la *Néméenne I*, de manière très descriptive, et ils ont mis en évidence un point notable : l'importance que la reprise à nouveaux frais de cette comparaison amène à accorder à la *narration* elle-même de l'épisode<sup>133</sup>. Jusqu'à présent, en effet, les comparaisons avec les sources pindariques se sont largement concentrées sur la caractérisation des personnages, d'une part, et sur le degré de « banalisation », de « réalisme », d'« héroïsme », d'« ironie » de la version théocritéenne, d'autre part. Elles ont du même coup largement délaissé la question de la narration, c'est-à-dire de la manière dont Théocrite retravaille le récit-même de l'épisode.

Or, ce que montre Köhnken – soutenant dans son article de 2015 la thèse selon laquelle l'héroïsme d'Héraclès et son exploit ne sont en rien diminués chez Théocrite – est précisément que les innovations de Théocrite affectent *en premier lieu* la narration de l'épisode, non la caractérisation des personnages ou de l'exploit. Le savant montre en effet que l'essentiel des innovations consiste à souligner l'écart entre l'apparente vulnérabilité d'un Héraclès bébé et l'aspect redoutable des serpents et à déplacer l'accent que Pindare met sur l'exploit d'Héraclès vers les actions d'Alcmène<sup>134</sup>.

L'année suivante, est publiée la monographie de Foster intitulée *Reading Voices: Five Studies in Theocritus' Narrating Techniques* : c'est tout un chapitre qui est consacré à l'étude narratologique de l'*Idylle XXIV* comparée à la *Néméenne I*. Le savant y montre comment Théocrite adapte le récit de la *Néméenne I* à une « forme “homérique” de narration », en adoptant un narrateur externe qui raconte un événement passé en mêlant narration et mimesis<sup>135</sup>, « in order to inscribe multiple audiences with distinct perspectives that ensure multiple ambiguous receptions of the events described and the prophecies given »<sup>136</sup>.

C'est donc dans la lignée de ces travaux, attachés à reprendre à nouveaux frais la comparaison avec les sources pindariques, que je situerai mon commentaire : je m'y efforce d'être particulièrement attentive à la manière dont Théocrite, en s'écartant systématiquement de la *Néméenne I*, point par point, à chaque nouveau temps d'une trame narrative qu'il reprend pourtant scrupuleusement, produit un récit de l'épisode des serpents tout à fait nouveau et

---

<sup>133</sup> Voir aussi Luz [2012]. Bien qu'elle ne mette pas l'accent sur cet aspect, une comparaison très descriptive de l'*Idylle XXIV* avec la *Néméenne I* et le Péan 20 Snell se trouve déjà chez Cusset [1999a] pp. 355-362.

<sup>134</sup> Je paraphrase ici Köhnken [2015] p. 109 et p. 107.

<sup>135</sup> Je paraphrase Foster [2016] p. 151.

<sup>136</sup> Foster [2016] p. 156.

singulier. Mais j'accorderai aussi une bien plus grande importance à l'autre source essentielle de l'*Idylle XXIV* que ne l'ont fait Köhnken et Foster, à savoir l'hymne archaïque.

### **III.2. De l'ode pindarique à un « hymne » théocritéen : deux projets ?**

Bien que Gutzwiller ne soit pas la première à avoir rapproché l'*Idylle XXIV* de l'hymne archaïque<sup>137</sup>, c'est à elle que l'on doit la première étude du poème qui montre l'ampleur de sa dette envers lui. Je ne reprendrai pas ici l'analyse proposée par la savante, selon laquelle, alors que le propos de l'hymne est de glorifier le héros, Théocrite souligne au contraire ce qu'il a d'humain et d'enfantin, de sorte à produire, par le contraste, un *humor*<sup>138</sup>. Il s'agit ici de présenter les éléments les plus probants qu'avance Gutzwiller pour mettre en évidence la dette du poème envers l'hymne homérique<sup>139</sup>.

Le premier élément est naturellement la fin hymnique du poème dont il a déjà été question plus haut. Celle-ci, avec la prière pour obtenir la victoire formulée par le poète, rappelle particulièrement la fin de l'un des hymnes à Aphrodite (*Hymn. hom. 6, 19-21*).

Χαῖρ' ἑλικοβλέφαρε γλυκυμείλιχε, δὸς δ' ἐν ἀγῶνι  
νίκην τῷδε φέρεσθαι, ἐμὴν δ' ἔντυνον ἀοιδίην  
αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδίης.

Salut, déesse aux yeux vifs, douce et caressante, donne-moi de remporter la victoire dans ce concours, et arrange mon chant ; moi, par la suite, je songerai à toi et à un autre chant.

Le second élément est la structure globale du poème, susceptible de rappeler celle de l'*Hymne homérique à Héraclès* (et d'être éclairée par elle) (*Hymn. hom. 15*) :

Ἡρακλέα Διὸς υἱὸν αἰείσομαι, ὃν μέγ' ἄριστον [1]  
γείνατ' ἐπιχθονίων Θήβης ἐνὶ καλλιχόροισιν  
Ἀλκμήνη μιχθεῖσα κελαινεφεῖ Κρονίωνι·  
ὄς πρὶν μὲν κατὰ γαῖαν ἀθέσφατον ἠδὲ θάλασσαν

<sup>137</sup> Voir les références données par Gutzwiller [1981] n. 13 p. 79.

<sup>138</sup> Je paraphrase ici Gutzwiller [1981] p. 14 : « The original purpose of this language was to glorify the god. It is the manner of Theocritus's transformations to emphasize instead the human and the childish aspects of Heracles' character and by the contrast to produce humor ».

<sup>139</sup> Gutzwiller [1981] pp. 12-16.

πλαζόμενος πομπῆσιν ὕπ' Εὐρυσθέος ἄνακτος [5]  
πολλὰ μὲν αὐτὸς ἔρεξεν ἀτάσθαλα, πολλὰ δ' ἀνέτλη·  
νῦν δ' ἤδη κατὰ καλὸν ἔδος νιφόντος Ὀλύμπου  
ναίει τερπόμενος καὶ ἔχει καλλίσφυρον Ἥβην.  
Χαῖρε ἄναξ Διὸς υἱέ· δίδου δ' ἀρετὴν τε καὶ ὄλβον.

C'est Héraclès, fils de Zeus, que je vais chanter, lui que, le meilleur parmi tous sur terre, Alcèmène enfanta dans la Thèbes aux beaux chœurs, après son union avec le fils de Cronos aux sombres nuages. Errant auparavant sur la terre immense et la mer, envoyé par son maître Eurysthée, il a accompli lui-même de nombreux actes de fier orgueil, et il a supporté de nombreuses peines, mais à présent il habite, charmé, la belle demeure de l'Olympe neigeux et a pour épouse Hébé aux belles chevilles. Salut, maître, fils de Zeus ; donne-moi excellence et prospérité.

Gutzwiller note une certaine correspondance dans la structure des deux œuvres : entre les vers 1-3 de l'hymne et les vers 1-63 du poème de Théocrite (naissance ou enfance du héros) ; les vers 4-6 de l'hymne et les vers 64-140ss. de l'*Idylle XXIV* (exploits du héros ou leur prédiction et l'adolescence d'Héraclès, cf. *Hymn. hom.* 26) ; les vers 7-8 de l'hymne et l'extrême fin fragmentaire de l'*Idylle XXIV* (ascension sur l'Olympe et mariage avec Hébé).

En troisième lieu, la savante étudie plus en détail la structure des vers et de la syntaxe des vers 1-2 de l'*Idylle XXIV*. Elle observe d'abord que le poème s'ouvre au vers 1a, de manière très comparable à l'*Hymne homérique à Héraclès*, par la mention d' « Héraclès » à l'accusatif, immédiatement suivie d'une caractéristique du dieu : « Héraclès, âgé de dix mois » (Ἡρακλέα δεκάμηνον ἑόντα) chez Théocrite ; « Héraclès, le fils de Zeus » (Ἡρακλέα Διὸς υἱόν) dans l'hymne. Gutzwiller signale ensuite que les mentions d'Héraclès et de son frère Iphiclès aux vers 1-2 sont organisées en chiasme (nom, épithète, épithète', nom'), exactement comme le sont celles de Castor et de Pollux dans l'hymne homérique qui leur est consacré : « Héraclès, âgé de dix mois,... et, plus jeune d'une nuit, Iphiclès » (Ἡρακλέα δεκάμηνον ἑόντα [...] καὶ νεκτὶ νεώτερον Ἴφικληα, vers 1-2), cf. « Castor, dompteur de chevaux, et, exempt de reproche, Pollux » (Κάστορά θ' ἰππόδαμον καὶ ἀμώμητον Πολυδεύκεα, *Hymn. hom.* 33, 2). La savante signale enfin que la mention d'Alcèmène à l'initiale du vers 2 rappelle celle du vers 3 de l'*Hymne homérique à Héraclès*, bien que l'on n'y retrouve pas la mention de Zeus.

Le dernier élément important que signale Gutzwiller est le rapprochement qu'elle opère entre les vers 34-40 et l'*Hymne homérique à Déméter*, lorsqu'elle compare la réaction d'Alcèmène avec celle des sœurs de Démophon (bien qu'il soit plus juste de la comparer à celle de Métanire).



Quinze ans plus tard, Hunter apporte de nouveaux arguments en faveur du rapprochement entre les vers 1-63 du poème de Théocrite et l'*Hymne homérique à Déméter*<sup>140</sup>.

Tout d'abord, Héraclès, comme Démophon, est « tard né » (ὄψιγονος, vers 31 ; *Hymn. hom. 2*, 165). Ensuite, les événements sont baignés d'une inquiétante lumière provenant d'un dieu : celle qui est fournie par Zeus dans le poème de Théocrite (vers 21b-22) ; celle qui émane de Déméter lorsqu'elle se révèle dans l'hymne (*Hymn. hom. 2*, 280). Cette lumière, en outre, pétrifie la mère d'Héraclès, comme celle de Démophon (vers 35-39 ; *Hymn. hom. 2*, 281-283). Et, enfin, les vers 41-53, dans lesquels Amphitryon se lève précipitamment de son lit et où les domestiques apportent du feu, présentent les mêmes motifs que les vers 285-291 de l'*Hymne homérique à Déméter*, dans lesquels les sœurs de Démophon s'élancent hors de leur lit aux cris de l'enfant (cf. vers 34 et 37) et, une fois auprès de lui, préparent un feu<sup>141</sup>.

Le savant montre ainsi que l'*Idylle XXIV* établit un véritable parallèle entre le récit des événements nocturnes qui se produisent chez Alcène et Amphitryon et celui des événements qui se déroulent dans l'*Hymne homérique à Déméter*. Tenant compte de tous les arguments dont on dispose alors pour affirmer que le poème de Théocrite est très fortement marqué non seulement par des caractéristiques hymniques formelles, mais aussi par des allusions récurrentes à au moins deux hymnes homériques en particulier (*Hymn. hom. 15* et 2), Hunter va jusqu'à le qualifier d'« hymne »<sup>142</sup>.

Il est rare que l'on aille si loin, mais la dette du poème envers l'hymne archaïque est largement reconnue aujourd'hui. C'est pourtant un paramètre dont la littérature savante tient extrêmement peu compte pour établir le propos du poème, sauf à considérer – comme le fait Gutzwiller – qu'il s'agit de subvertir le propos traditionnel de l'hymne de sorte à produire une « ironie » ou un « humour ». Même chez Foster, qui accorde pourtant une véritable attention au contexte dans lequel s'inscrit la version pindarique de l'épisode – une ode épiniqque, dont la vocation est de faire l'éloge de Chromios, vainqueur à la course de chars –, le cadre générique que l'*Idylle XXIV* se donne en signalant par différents biais sa filiation avec l'hymne archaïque n'est pas pris en considération. Le savant introduit en effet ainsi son étude du poème :

---

<sup>140</sup> Hunter [1996a] p. 12 avec la n. 45.

<sup>141</sup> Le savant mentionne aussi l'influence que peut avoir *Hymn. hom. 2*, 289-291 sur la manière dont on résout le problème de ponctuation du vers 31. Sur ce point, voir le commentaire au vers 31 pp. 119-121.

<sup>142</sup> Hunter [1996a] p. 13.

Idyll 24 may be constructed as a hymn and thus may function as a form of praise. However, the encomiastic element in Idyll 24 is directed to Herakles, not a patron, and the Idyll certainly does not celebrate a patron's achievements in the manner of a victory ode. Hints of aggrandizing Ptolemy II might be detected [...], but there is no real functional continuity between Pindar's narrative and Theocritus'. Idyll 24 is a textual experiment whose emulation of Nemean 1 underscores the Idyll's intertextual affiliation with the ode. Theocritus may have occasional interests, but this poem displays the poet's allusive virtuosity and indicates that repeated performance and/or secondary readings are compositional features intrinsic to the poem.<sup>143</sup>

Le savant signale d'emblée la parenté du poème avec l'hymne, mais rejette en même temps l'idée que le poème puisse en avoir hérité la vocation à célébrer le héros : l'*Héracliscos* consisterait avant tout, selon lui, en un jeu intertextuel avec la version du récit proposée par Pindare dans la *Néméenne I*<sup>144</sup>. Foster semble en effet estimer que l'hymne est comme une source secondaire, derrière la source essentielle que serait l'ode pindarique, de sorte que, si projet encomiastique il y avait, celui-ci devrait, comme chez Pindare, recourir au mythe comme un moyen de célébrer un patron, et non le héros pour lui-même.

Il est pourtant raisonnable de penser que, en tant que source *essentielle* du poème, l'hymne homérique n'a rien à envier à la *Néméenne I*. Si, en effet, le récit qui occupe les vers 1-102 du poème de Théocrite doit énormément à l'œuvre de Pindare, qu'en est-il des caractéristiques formelles de l'ensemble du poème ? Comme l'hymne archaïque, l'*Idylle XXIV* est un court poème en hexamètres consacré à un héros dont il narre un exploit. Comme l'*Hymne homérique à Héraclès*, le poème s'ouvre sur un Ἡρακλέα. Comme l'*Hymne homérique à Aphrodite*, il se termine vraisemblablement par un envoi dans lequel le poète demande la victoire au personnage auquel cet envoi est adressé. Sans doute convient-il donc de considérer davantage la filiation générique que l'*Idylle XXIV* affiche avec l'hymne archaïque, si du moins l'on s'attache non seulement à analyser la manière dont le récit de l'épisode des serpents est retravaillé par Théocrite, mais aussi à dégager de cette analyse une interprétation à proprement parler du poème, qui tâche de rendre compte du discours qui s'élabore sur l'objet même du poème, Héraclès. C'est là la dernière ligne directrice qui guide mon commentaire des vers 1-63.

---

<sup>143</sup> Foster [2016] p. 165.

<sup>144</sup> Cf. la conclusion du chapitre, selon laquelle « Theocritus effectively recasts Pindar's encomium as a "hymn" whose praise is tinged with pathos. Although Idyll 24 might be a generically faint echo of a literary hymn, it is hardly a narrative displaying elaborate forms of praise. The poet's tale of the infant Herakles' first triumph primarily calls attention to its own poetic activity » (Foster [2016] p. 187).

L'*Idylle XXIV* commence par le récit du célèbre épisode du combat qu'a mené Héraclès, encore enfant, contre les monstres qu'a envoyés Héra pour le tuer. Chez Théocrite, l'attaque des serpents a lieu pendant la nuit. Alcmène, à l'ouverture du poème, couche ses deux fils, Héraclès et Iphiclès, et ceux-ci s'endorment (vers 1-10). Les serpents s'introduisent alors, au milieu de la nuit, dans la chambre des enfants. Ces derniers ayant été réveillés à temps, Iphiclès tente de s'enfuir, tandis que son frère affronte les monstres (vers 11-33). Pendant ce temps, les parents réagissent : Alcmène, réveillée la première, lève Amphitryon, qui provoque un branle-bas de combat dans la maison en appelant les esclaves à se mobiliser (vers 34-53). Lorsque tout le monde arrive dans la chambre des enfants, ceux-ci s'avèrent déjà hors de danger, car Héraclès a vaincu seul les deux monstres. Les parents réconfortent alors Iphiclès et recouchent Héraclès (vers 54-63).

### **I. Vers 1 à 10. Situation initiale : le coucher des enfants**

Le poème s'ouvre sur une scène qui a, de prime abord, toutes les apparences d'une scène quotidienne, tout ce qu'il y a de plus ordinaire et paisible. Une mère, Alcmène, couche ses deux fils, après leur avoir prodigué les soins appropriés à des enfants de leur âge (vers 1-5), puis leur souhaite bonne nuit en les berçant ; ils s'endorment (vers 6-10).

#### **I.1. Vers 1-5. La préparation au coucher**

Les vers 1-5 livrent un certain nombre d'éléments de contexte, qui explicitent d'emblée l'orientation très particulière que prend le récit de Théocrite. D'une part, il s'agit très nettement d'un contexte d'intimité familiale : une mère prend soin de ses enfants, dans un environnement domestique, à une heure vespérale, voire déjà nocturne. Mais, d'autre part, il s'agit aussi d'un contexte mythique. Ce sont en effet tous les membres d'une famille de héros – Héraclès, Alcmène, Iphiclès et Amphitryon – qui sont nommés dès les vers 1-5 :

Ἡρακλέα δεκάμηνον ἔοντα ποχ' ἅ Μιδεᾶτις [1]

Ἀλκμήνα καὶ νυκτὶ νεώτερον Ἴφικλῆα,

ἀμφοτέρους λούσασα καὶ ἐμπλήσασα γάλακτος,

χαλκείαν κατέθηκεν ἐς ἀσπίδα, τὴν Πτερελάου

Ἀμφιτρυῶν καλὸν ὄπλον ἀπεσκύλευσε πεσόντος. [5]

Un jour, alors qu'Héraclès avait dix mois, Alcmène la Midéenne, après les avoir tous deux, Iphiclès plus jeune d'une nuit et lui, baignés et gorgés de lait, les déposa dans un bouclier d'airain, belle armure de Ptérélaos dont Amphitryon l'a dépouillé après son trépas.

Ce que met en scène Théocrite dans l'*Idylle XXIV* est bien l'intimité domestique de héros. De ce point de vue, la comparaison avec les deux sources majeures du poème que sont l'*Hymne homérique à Héraclès* et la *Néméenne I* de Pindare est tout à fait parlante.

### **I.1.i. Les vers 1-3 et l'ouverture de l'*Hymne homérique à Héraclès*<sup>145</sup>**

Le point commun qui est sans doute le plus frappant et le plus intéressant entre les deux poèmes est sans doute – outre l'hexamètre – l'annonce très claire de leur objet dès l'initiale du premier vers : Ἡρακλέα. D'une part, en effet, le poème de Théocrite est tout aussi explicite sur l'identité de son objet que l'est l'*Hymne homérique*, et il adopte aussi, d'autre part, la manière hymnique de le signifier, dans la mesure où le nom du héros est livré, à l'accusatif, à l'immédiat commencement du poème. L'*Idylle XXIV* s'affiche ainsi à la fois comme un poème sur Héraclès et comme une héritière de l'hymne archaïque (*Hymn. Hom. 15, 1-3*) :

Ἡρακλέα Διὸς υἱὸν αἰέσομαι, ὃν μέγ' ἄριστον [1]  
γείνατ' ἐπιχθονίων Θήβης ἔνι καλλιχόροισιν  
Ἀλκμήνη μιχθεῖσα κελαινεφεῖ Κρονίωνι·

C'est Héraclès, fils de Zeus, que je vais chanter, lui que, le meilleur parmi tous sur terre, Alcmène enfanta dans la Thèbes aux beaux chœurs, après son union avec le fils de Cronos aux sombres nuages.

Mais l'*Idylle XXIV* affiche aussi, du même coup, des différences très notables en ce qui concerne le traitement de la figure d'Héraclès : on sort, avec l'*Idylle XXIV*, de l'éloge explicite et traditionnel du héros.

La première modification essentielle qui est apportée au traitement d'Héraclès par rapport à l'hymne tient au fait que la figure mythologique ne fait pas ouvertement l'objet d'un discours d'éloge. Dans l'*Hymne homérique à Héraclès*, en effet, l'aède affirme immédiatement et explicitement que son chant a vocation à célébrer le héros. Dans l'*Idylle XXIV*, il n'y a pas

---

<sup>145</sup> Sur la dette du poème envers l'*Hymne homérique à Héraclès*, voir Gutzwiller [1981] pp. 12-16 et l'introduction de ce chapitre p. 64 et pp.69-71.

de projet affiché : le poète s'efface, et, ce faisant, ne dit rien de l'intention qui préside au discours qu'il s'apprête à tenir. Mais, si l'on ne sait rien de *l'intention* qui préside à ce discours, *la nature* de ce dernier est au contraire tout de suite très claire : le discours dont Héraclès fait l'objet est *un récit*.

C'est en effet ce qui se dégage de l'étude de ce qui, chez Théocrite, se substitue à l'ἀείσομαι de l'*Hymne homérique*, structurellement d'une part – dans la structure du vers 1 – et syntaxiquement d'autre part – dans la syntaxe de la proposition qui s'ouvre au vers 1. Structurellement, d'abord, c'est un adverbe, ποκά, qui, chez Théocrite, « prend la place » de la forme ἀείσομαι : cet adverbe se trouve en effet juste après l'accusatif Ἡρακλέα δεκάμηνον ἐόντα (« Héraclès, âgé de dix mois »). Héraclès ne va donc pas être ouvertement célébré, mais faire l'objet d'un *récit*, auquel le ποκά donne un air de conte<sup>146</sup>. Syntaxiquement, ensuite, c'est le verbe κατέθηκεν (vers 4) qui « remplace » l'ἀείσομαι hymnique. L'Ἡρακλέα initial est en effet le complément de ce verbe, qui plonge d'emblée le lecteur dans *une narration* au centre de laquelle se trouve Héraclès : κατέθηκεν (« déposa », vers 4) exprime en effet une action accomplie dans le récit, par une actrice du récit (Ἀλκμήνα, « Alcmène », vers 2).

Théocrite oppose donc d'emblée – implicitement – le type de discours sur Héraclès qui est le sien – le récit – à un autre type de discours sur Héraclès, qui est celui de l'hymne – l'éloge explicite. Ce qui importe en premier lieu chez Théocrite n'est donc pas la glorification revendiquée d'un héros, mais la narration d'un événement au centre duquel il se trouve.

La seconde modification essentielle qu'apporte l'*Idylle XXIV* au discours hymnique sur Héraclès concerne la représentation qui est donnée du héros. Le poème rejette non seulement le projet encomiastique explicite, mais aussi tout ce qui porte traditionnellement cet éloge.

Gutzwiller a formulé une remarque importante à ce sujet : Théocrite ne qualifie pas Héraclès par son ascendance divine comme le fait l'aède (Ἡρακλέα Διὸς υἱὸν, « Héraclès, le fils de Zeus », *Hymn. Hom. 15, 1*), mais par son très jeune âge (Ἡρακλέα δεκάμηνον ἐόντα, « Héraclès, âgé de dix mois », vers 1)<sup>147</sup>. Et l'on peut faire une observation similaire au sujet d'Alcmène, car, chez Théocrite, la mère du héros n'est pas caractérisée par son union avec Zeus comme elle l'est dans l'hymne (Ἀλκμήνη μιχθεῖσα κελαινεφεῖ Κρονίῳ, « Alcmène, qui fut unie au Cronide aux sombres nuages », *Hymn. Hom. 15, 3*), mais pour ainsi dire simplement

---

<sup>146</sup> Sur le ποκά du vers 1, voir Sistakou [2009] p. 296 (« indicating an “unknown point of time” (LSJ) in the past, this fairy-tale-like beginning reflects an indefinite, almost achronical temporal setting »). Sur les vers 1-10 et le conte, voir le commentaire pp. 91-94.

<sup>147</sup> Gutzwiller [1981] p. 14.

par sa cité d'origine (ἄ Μιδεᾶτις | Ἀλκμήνα, « Alcène la Midéenne », vers 1-2). En outre, l'*Idylle XXIV* ne donne pas plus Héraclès comme un μέγ' ἄριστον (« le meilleur », *Hymn. Hom. 15, 1*) que comme le fils de Zeus : le poème rejette donc manifestement tout ce qui permet traditionnellement d'exprimer la grandeur du héros.

L'ouverture de l'*Idylle XXIV* est donc très paradoxale. Elle affiche en effet la filiation du poème avec l'*Hymne homérique à Héraclès*, dont elle adopte à la fois le mètre et des éléments structurels bien reconnaissables, se donnant ainsi comme une héritière de l'hymne archaïque : il s'agit *a priori* d'un poème destiné à célébrer Héraclès. Pourtant, d'autre part, elle tait complètement à la fois toute volonté encomiastique et toutes les caractéristiques du héros qui servent traditionnellement ce type de discours.

Mais le paradoxe se résout comme de lui-même, dans ce qui apparaît comme un jeu sur la biographie d'Héraclès. L'Héraclès des premiers vers du poème de Théocrite n'est encore qu'un bébé. Il ne s'est pas encore révélé ; il n'a pas encore mérité son κλέος de héros que chante l'aède épique. Il n'est pas encore l'excellent fils de Zeus, mais un bébé de dix mois qui n'a encore rien accompli. Comme l'a noté Hunter au sujet de l'Héraclès de l'*Idylle XXV (Héraclès tueur de lion)*, on est dans le temps d'avant le κλέος<sup>148</sup>. Les silences de l'*Idylle XXIV* se comprennent donc très bien dans le cadre d'une logique purement chronologique. Il est en effet tout à fait « logique », dans un tel cadre, que l'*Idylle XXIV* ne se propose pas de louer un héros : elle raconte comment Héraclès devient la figure digne de l'*Hymne homérique* qui lui a été ou lui sera consacré – selon le point de vue que l'on adopte. Dans le poème de Théocrite, l'exceptionnalité du bébé de dix mois se révèle. Elle n'est pas donnée d'avance, mais se dégage des événements qui vont être racontés. En d'autres termes, le poème *ne dit pas* l'exceptionnalité d'Héraclès, car il va la *montrer* en racontant notamment la première manifestation, la victoire sur les monstres d'Héra.

### **I.1.ii. Les vers 1-3 et l'ouverture du récit pindarique dans la *Néméenne I***

Si la comparaison des vers 1-3 avec l'ouverture de l'*Hymne homérique à Héraclès* permet de formuler des observations sur la manière dont Théocrite traite la figure du héros dans l'*Idylle XXIV*, la comparaison avec les vers 33-35 de la première *Néméenne* de Pindare permet quant à elle d'observer la manière dont Théocrite se propose de traiter le récit du premier exploit

---

<sup>148</sup> Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 212. L'expression est d'ailleurs reprise par Acosta-Hughes [2012] p. 255 au sujet de l'*Idylle XIII*.

spécifiquement. Dans la mesure où Théocrite reprend très rigoureusement la structure du récit pindarique du même épisode, c'est ici l'originalité du traitement de l'épisode, précisément, qui se dégage de la comparaison avec sa source (Pi., *N. I*, 33-38) :

[...]. Ἐγὼ δ' Ἡ-  
 ρακλέος ἀντέχομαι προφρόνως  
 ἐν κορυφαῖς ἀρετᾶν μεγάλαις,  
 ἀρχαῖον ὀτρύνων λόγον,  
 ὡς, ἐπεὶ σπλάγχων ὕπο ματέρος αὐ-  
 τίκα θαητᾶν ἐς αἴγλαν παῖς Διός [35]  
 ὠδῖνα φεύγων διδύμῳ  
 σὺν κασιγνήτῳ μόλεν,  
 ὡς {τ'} οὐ λαθὼν χρυσόθρονον  
 Ἴηραν κροκωτὸν σπάργανον ἐγκατέβη.

Moi, je m'attache assidûment à Héraclès quant à l'extrême grandeur de ses hauts-faits, en provoquant l'antique récit qui nous apprend comment, sitôt que le fils de Zeus, échappant à la douleur de la naissance, du sein de sa mère, alla vers l'admirable lumière, avec son frère jumeau, comment, sans que l'ignore Héra au trône d'or, il arriva dans son lange de safran.

Chez Pindare comme dans l'*Hymne homérique*, le projet encomiastique est d'emblée annoncé (Pi., *N. I*, 33), en même temps que la grandeur du héros (ἐν κορυφαῖς ἀρετᾶν μεγάλαις, « quant à l'extrême grandeur de ses hauts-faits », Pi., *N. I*, 34a, cf. παῖς Διός, « le fils de Zeus », Pi., *N. I*, 35). Mais l'ode – qui traite d'un événement précis – ajoute un élément : le mythe rapporté, qui a vocation à porter l'éloge du héros (Pi., *N. I*, 33-34), est lui aussi immédiatement valorisé. Il est qualifié d'« antique récit » (ἀρχαῖον... λόγον, Pi., *N. I*, 34) : cette histoire est toujours digne d'être racontée, bien longtemps après sa première occurrence. Il n'y a rien d'équivalent chez Théocrite, puisque l'on est immédiatement plongé dans le récit lui-même. La valeur du récit n'est pas plus revendiquée que la valeur du héros n'est donnée d'avance.

L'effet propre au récit de l'attaque des serpents tel qu'il est mené dans l'*Idylle XXIV* est en fait de l'ordre du suspense : comme rien n'est annoncé ni n'est dit d'avance, tout est possible au début de l'histoire. Là où Pindare donne de la valeur à l'épisode qu'il raconte en situant son récit dans une longue tradition (ἀρχαῖον... λόγον), Théocrite fait exactement le contraire : l'*Idylle XXIV* paraît, par le silence absolu du narrateur sur l'antiquité du mythe, se situer à l'autre

bout de la chaîne, c'est-à-dire à sa première occurrence. Il y a vraisemblablement tout autant un jeu sur la connaissance qu'a le lecteur de la source pindarique qu'un jeu sur celle qu'il a de la source hymnique : voyons, en quelque sorte, ce que l'on peut tirer de cette histoire lorsqu'on la raconte pour la première fois, avant qu'Héraclès n'obtienne son κλέος et avant que son premier exploit ne soit connu de tous parce qu'il fait l'objet d'un « antique récit ».

L'effet de suspens élaboré à l'ouverture de l'*Idylle XXIV* est sans doute accentué par l'âge qui est prêté au héros. Héraclès a dix mois chez Théocrite (vers 1), qui développe la situation initiale avant que l'arrivée des serpents ne soit annoncée (vers 1-10), tandis qu'il vient de naître chez Pindare (Pi., *N. 1*, 34-35, souligné par ἐπεὶ... αὐτίκα au vers 34), version dans laquelle le récit des événements est extrêmement rapide. Comment interpréter, à la lecture de l'*Idylle XXIV*, lorsque l'on connaît la *Néméenne I*, le fait qu'Héraclès a dix mois ? À quel moment de la vie du héros le δεκάμηνον ἔοντα et le ποκά du vers 1 situent-ils les événements, avant ou après l'attaque des serpents ? L'atmosphère qui se dégage des vers 1-5 étant très paisible – au contraire de ce que l'on observe dans la version pindarique –, le danger que représentent les serpents va-t-il se présenter maintenant, ou bien cet événement s'est-il déjà produit ?

Avec ce narrateur qui ne commente rien de ce qu'il fait, tout est envisageable au début de l'*Idylle XXIV*. Par son silence sur tout ce qui est extérieur au récit à proprement parler et par le temps qui est accordé au développement d'une situation initiale (vers 1-10), le poème de Théocrite ouvre un espace dans lequel déployer le récit et exploiter pleinement les effets que rend possible une temporalité plus lente. À l'opposé de ce que fait Pindare, Théocrite présente des personnages « faussement encore inconnus », pour le dire ainsi, dans une situation *a priori* paisible, ce qui permet de créer un effet de suspens (le calme va-t-il être perturbé par l'attaque des serpents, comme on peut s'y attendre sans en être certain ?), et dans un environnement *a priori* ordinaire.

Mais il introduit dans cet environnement des éléments dont la consonance épique ressort nettement sur la toile de fond qu'est ce décor familial. Avant même qu'Héraclès ne se révèle en héros en accomplissant son premier acte héroïque, c'est ce décor qui, le premier, trahit le caractère extraordinaire de la famille mise en scène aux premiers vers du poème.



### I.1.iii. Le bouclier-berceau des vers 4-5

Intervient en effet très rapidement un élément qui perturbe franchement l'effet de familiarité que crée le tableau brossé aux vers 1-3, puisque le berceau dans lequel Alcmène couche Héraclès et Iphiclès est loin d'être un berceau ordinaire : c'est un bouclier, butin de guerre remporté par Amphitryon (vers 4-5). Surtout, il est remarquable que l'usage qui est fait de l'arme ne fait l'objet d'aucun commentaire. Utiliser un bouclier comme berceau est présenté comme une habitude parfaitement normale, au point qu'elle n'invite à formuler aucun commentaire. Le quotidien d'Héraclès lorsqu'il avait dix mois est d'être couché dans un bouclier : à dix mois, il est « normal » de vivre au milieu du butin remporté par un père victorieux, il est « normal » de dormir dans un bouclier au lieu d'un berceau ordinaire. C'est bien une scène quotidienne et banale que développent les vers 1-5, mais le quotidien dont il est question est loin d'être celui d'un être ou d'une famille ordinaire : ce quotidien n'est banal qu'aux yeux de ses acteurs.

La relative des vers 4b-5 ne fait en outre que souligner la dimension épique de la famille dans laquelle grandit Héraclès : τὸν Πτερελάου | Ἀμφιτρύων καλὸν ὄπλον ἀπεσκύλευσε πεσόντος (« belle armure de Ptérelaos dont Amphitryon l'a dépouillé après son trépas »). La proposition présente Amphitryon en guerrier vainqueur, mais elle rappelle aussi la pratique homérique qui consiste à informer sur l'origine d'une arme. L'arme acquise par Amphitryon lors de sa victoire sur Ptérelaos n'apparaît pas alors comme celle d'un guerrier ordinaire quoique victorieux, mais bel et bien comme celle d'un héros épique<sup>149</sup>.

L'omniprésence d'un héroïsme iliadique est telle dans la famille d'Amphitryon que les enfants eux-mêmes ont en fait déjà des habitudes de guerriers homériques. Au chant X de l'*Iliade*, dans lequel les événements se passent de nuit et auquel on décèle au moins une autre allusion dans le récit de l'attaque des serpents<sup>150</sup>, les héros dorment ainsi pour les uns simplement auprès de leurs armes, et pour d'autres la tête posée sur leur bouclier<sup>151</sup> : la pratique

---

<sup>149</sup> Voir par exemple la cuirasse qu'Achille donne à Antiloque pour qu'il l'offre à Eumèle : δώσω οἱ θώρακα, τὸν Ἀστεροπαῖον ἀπήρῳον (« je vais lui donner la cuirasse que j'ai enlevée à Astéroπαῖος », *Il.*, XXIII, 560). Cf. Fantuzzi dans Fantuzzi & Hunter [2004] pp. 258-259.

<sup>150</sup> Voir le commentaire au vers 7 p. 85 (cf., dans le commentaire au vers 37 la n. 238 p. 130 et au vers 61, la n. 273 p. 151).

<sup>151</sup> Voir *Il.*, X, 75-76 pour Nestor dormant avec ses armes ; 152 pour Diomède et ses compagnons dormant la tête sur le bouclier.

qui est décrite au vers 4 – dormir dans un bouclier au lieu d’un berceau – n’apparaît donc finalement que comme une adaptation – frappante – de la pratique mentionnée en *Iliade*, X, à de très jeunes enfants. À l’âge où ils sont encore nourris et bercés par leur mère, Héraclès et Iphiclès sont déjà élevés en guerriers iliaques.

On observe donc dès le vers 5 une caractéristique du récit de Théocrite qui s’avère récurrente dans sa version de l’épisode des serpents : le narrateur donne un regard faussement neutre, en quelque sorte, sur ce qu’il décrit. Il n’explicite ni sa démarche (pas de projet encomiastique affiché) ni l’exceptionnalité de ses personnages (silence sur la généalogie d’Héraclès par exemple), mais fait saillir des signes qui trahissent le caractère extraordinaire des héros qu’il donne à observer dans leur quotidien. L’éloge point derrière la description d’actes aussi familiers pour leurs acteurs qu’extrêmement singuliers pour le lecteur.

## **I.2. Vers 6-10. La berceuse d’Alcmène**

Après avoir couché ses enfants dans un bouclier, Alcmène paraît pourtant en revenir à des actions véritablement ordinaires aux vers 6-10. Elle ne semble en effet rien faire de plus que de leur souhaiter bonne nuit (vers 6-9) en les berçant (vers 10a), de sorte qu’ils trouvent sous peu le sommeil (vers 10b) :

Ἀπομένα δὲ γυνὰ κεφαλᾶς μυθήσατο παίδων·  
 “Εὔδεται, ἐμὰ βρέφεια, γλυκερὸν καὶ ἐγέρσιμον ὕπνον·  
 εὔδεται, ἐμὰ ψυχά, δὴ ἀδελφεώ<sup>152</sup>, εὔσοα τέκνα·  
 ὄλβιοι εὐνάζοισθε καὶ ὄλβιοι ἄῶ ἴκοισθε.”  
 Ὡς φαμένα δίνησε σάκος μέγα· τοὺς δ’ ἔλαβ<sup>153</sup> ὕπνος. [10]

<sup>152</sup> On lit le pluriel δὴ ἀδελφοί dans les manuscrits, corrigé en un duel δὴ ἀδελφεώ par la deuxième main de D. Bien que certains éditeurs adoptent la forme de pluriel (Edmonds [1938<sup>3</sup>] ; Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1 ; Gow [1952] ; Dover [1971] ; Gallavotti [1993<sup>3</sup>]), la plupart lui préfèrent la correction que l’on lit dans D (Ameis [1851] ; Meineke [1856<sup>3</sup>] ; Fritzsche [1881<sup>3</sup>] ; Cholmeley [1901] ; Legrand [1925] ; White [1979]). C’est aussi la leçon que j’adopte ici, pour la raison qu’a avancée White [1979] pp. 15-16 *ad* vers 8. La savante signale en effet que δούο et δούω pouvant être suivis du pluriel comme du duel chez Homère, on observe une tendance à remplacer les formes plus rares de duel par les formes plus courantes de pluriel dans les manuscrits : il est donc raisonnable de considérer la leçon δὴ ἀδελφοί comme une normalisation de δὴ ἀδελφεώ, et par conséquent de privilégier cette dernière.

<sup>153</sup> J’adopte le texte des manuscrits, ἔλαβ[ε] (« prit »), et non celui du papyrus d’Antinoé, ἔλεν (« saisit »). Les auteurs des éditions et commentaires postérieurs à la publication du papyrus sont partagés : ainsi, Legrand [1925], Edmonds [1938<sup>3</sup>] et White [1979] adoptent ἔλαβ[ε], tandis que Gow [1952] et [1952<sup>2</sup>] t. 1, Dover [1971] et Gallavotti [1993<sup>3</sup>] préfèrent le texte du papyrus à celui des manuscrits. Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 417 *ad* vers 10 laisse

Et la femme, touchant la tête des enfants, leur dit : « Dormez, mes petits, d'un doux sommeil dont vous vous réveillerez ; dormez, mon âme, les deux frères, mes enfants indemnes ; puissiez-vous vous coucher heureux et atteindre l'aurore heureux. » En leur parlant ainsi, elle fit tournoyer le grand bouclier : et le sommeil les prit.

Les vers 6-10, pourtant, accumulent les éléments propres à entretenir le suspense que les caractéristiques du récit tel qu'il s'est mis en place aux vers 1-5 ont permis d'instaurer. Les actions d'Alcmène, qui peuvent paraître anodines de prime abord, sont en réalité exprimées de telle sorte qu'un climat inquiétant se substitue peu à peu à l'ambiance paisible – quoique déjà porteuse d'interrogations sur les événements qui suivent – qui se dégage des tout premiers vers (vers 1-5).

### **I.2.i. Vers 6. L'introduction de la berceuse-μῦθος**

Le vers 6 creuse l'écart entre l'impression superficielle de banalité que donne la conduite d'Alcmène et la « réalité » de ce qui se joue à l'ouverture de l'*Idylle XXIV*. Ce vers, d'une part, renvoie les personnages dans l'anonymat de sorte à souligner le lien filial qui les unit et la dimension maternelle de l'attitude d'Alcmène : le vers 6 donne à voir une « femme » (γυνά) et ses « enfants » (παίδων), auxquels elle adresse un geste de tendresse (ἀπτομένα δὲ κεφαλᾶς, « touchant leur tête »). Mais, d'autre part, la forme μύθησατο interpelle dans ce contexte de grande intimité familiale : alors que le vers 6 a manifestement vocation à introduire la berceuse des vers qui suivent, rien ne laisse attendre que cette fonction soit assurée par le verbe μυθέομαι, qui ne dénote pas le chant<sup>154</sup>, et qui, surtout, est susceptible de revêtir ici des connotations très particulières.

Il n'est vraisemblablement pas anodin, en effet, que le verbe qui introduit la berceuse fasse l'objet d'un emploi très spécifique dans la poésie homérique, la famille représentée étant elle-même très « homérique ». R. Martin a précisément montré que, dans l'*Illiade*, le substantif

---

entendre qu'il privilégie ἔλεν, quoique sans grande conviction, parce que l'on trouve le verbe αἶρω avec ὕπνος pour sujet dans la poésie homérique (*Il.*, X, 192 ; XXII, 502 ; *Od.*, XX, 52) et non le verbe λαμβάνω. White [1979] p. 17 *ad* vers 10, estime au contraire, pour cette même raison, que la leçon du papyrus d'Antinoé résulte vraisemblablement d'une normalisation du texte des manuscrits, où l'on lit une expression rare (λαμβάνω avec ὕπνος pour sujet). Je rejoins White sur ce point.

<sup>154</sup> White [1979] p. 13 *ad* vers 6 remarque que l'on attendrait plutôt une forme comme ἄεισεν (« elle chanta »). La savante résout finalement ce qu'elle interprète comme une anomalie en proposant que le verbe μυθέομαι se comprend ici au sens d'une parole qui s'apparente au *recitar cantando* plutôt qu'au discours parlé que dénote le verbe.

μῦθος est un terme « marqué », en face du non marqué ἔπος, pour désigner une parole : le discours qualifié par le poète de μῦθος est « a speech-act indicating authority, performed at length, usually in public, with a focus attention to every detail »<sup>155</sup>. Ainsi, Alcmène, proférant un μῦθος<sup>156</sup>, n’accomplit pas un geste banal : elle « performe » un discours d’autorité, soigneusement élaboré dans sa forme, qui se veut performatif. Et effectivement, une étude détaillée des vers 7-9 montre que la portée du discours d’Alcmène ne se réduit pas à celle d’une berceuse ordinaire, car il ne s’agit pas tant d’endormir les enfants que de conjurer un danger, danger dont le poème construit ainsi l’ « intuition » chez le lecteur.

### I.2.ii. Les vers 7-9 et la berceuse de Danaé

Que la berceuse traduise la perception d’un danger et la volonté de tenir celui-ci à l’écart est suggéré en premier lieu par un intertexte. Hunter a en effet signalé la grande proximité des vers 7-8 avec le chant qu’adresse Danaé à Persée chez Simonide (Simon., fr. 38 *PMG* 1-7a, 21-22)<sup>157</sup> :

ὅτε λάρνακι [1]  
 ἐν δαιδαλέαι  
 ἄνεμός τε ἄμην ἄ πνέων  
 κινηθεῖσά τε λίμνα δείματι  
 ἔρειπεν, οὐκ ἀδιάντοισι παρειαῖς [5]  
 ἀμφί τε Περσεί βάλλε φίλαν χέρα  
 εἶπέν τ’· “[...]”  
 κέλομαι δ’, εὔδε βρέφος, [21]  
 εὐδέτω δὲ πόντος, εὐδέτω δ’ ἄμετρον κακόν·  
 [...]”

Quand, dans le coffre artistiquement ouvragé, le vent qui soufflait et la mer qui s’était agitée sous l’effet de la peur vinrent à s’abattre, non sans avoir mouillé ses joues de

<sup>155</sup> Martin [1989] p. 12, qui redéfinit en même temps « epos, on the other hand, as an utterance, ideally short, accompanying a physical act, and focusing on message, as perceived by the addressee, rather than on performance as enacted by the speaker ».

<sup>156</sup> Sur le verbe μυθεόμαι, voir Martin [1989] p. 40 : « the characteristics of muthos speaking emerge with particular clarity when we look at the poet’s use of the denominative verb *mutheomai*, “to make a muthos” ».

<sup>157</sup> Hunter [1996a] pp. 26-27. Pour l’interprétation qu’en propose le savant, voir l’introduction de ce chapitre pp. 44-45.

larmes, elle jeta son bras autour de Persée et dit : « [...] je le demande, dors, mon petit, et dormez, la mer, notre immense malheur, dormez. »

Ce sont spécifiquement les vers 21-22 du fragment que Hunter compare aux vers 7-8 de l'*Idylle XXIV* : la proximité formelle entre les deux paires de vers est grande, scandés que sont ces derniers par la répétition de formes d'impératif de εὔδω accompagnées d'apostrophes. Mais le savant attire aussi l'attention sur d'autres éléments qui légitiment le rapprochement. Héraclès et Persée, d'abord, sont tous deux des fils de Zeus et d'une mortelle appelés à combattre des monstres-reptiles. Le bouclier dans lequel dorment Iphiclès et Héraclès, ensuite, répond au coffre dans lequel se trouvent Danaé et Persée (λάρνακι | ἐν δαιδαλέαι, « dans le coffre artistiquement ouvragé », Simon., fr. 38 *PMG* 1-2), et le mouvement du bouclier agité par Alcmène au vers 10, enfin, fait écho au mouvement du coffre agité par la mer (κινηθεῖσά τε λίμνα, « l'eau ayant été agitée », Simon., fr. 38 *PMG* 4). J'ajouterai pour ma part le geste de la mère envers son ou ses enfants qui accompagne son discours : ἀμφί τε Περσεί βάλλε φίλαν χέρα, pour Danaé (« elle jeta son bras autour de Persée », Simon., fr. 38 *PMG* 6) ; ἀπτομένα δὲ γυνὰ κεφαλᾶς... παίδων pour Alcmène (« et la femme, touchant la tête des enfants », vers 6).

Ce qui est particulièrement remarquable dans le chant de Danaé, en tant que source des vers 7-9, est le contexte de grande précarité et de danger évident dans lequel se trouvent Persée et sa mère. L'écho à ce chant est en effet susceptible de suggérer la présence proche d'un danger, encore non dit, qui mettrait en péril les enfants, malgré l'apparente quiétude de la scène d'ouverture de l'*Idylle XXIV*. Les vers 7-9 sont, en tout cas, hérissés d'expressions qui suggèrent la présence, l'approche ou l'appréhension d'un tel danger qu'il s'agit de conjurer.

### **I.2.iii. La berceuse-μῦθος comme discours de conjuration du danger**

Au vers 7, c'est avant tout l'adjectif ἐγέρσιμον qui attire l'attention : Alcmène souhaite qu'Héraclès et Iphiclès dorment d'un « sommeil dont on se réveille » (ἐγέρσιμον ὕπνον). L'adjectif interpelle à deux égards. Il est, d'une part, non seulement très rare, mais il s'agit aussi de sa première occurrence connue que nous rencontrons ici, de sorte qu'il est en soi susceptible d'attirer l'attention<sup>158</sup>. Mais surtout, d'autre part, qu'est-ce qu'un sommeil dont on ne se réveille pas, si ce n'est la mort elle-même<sup>159</sup> ? L'adjectif interpelle spécialement en tant qu'épithète de

---

<sup>158</sup> Ses autres occurrences connues se trouvent chez Nonnos (x2) et chez Eustathe (x3).

<sup>159</sup> D'après le *DELG* s.v. ἐγείρω, ἐγέρσιμος s'oppose à θανάσιμος (« mortel »). Voir aussi Fantuzzi dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 261 : « Alcmena's ἐγέρσιμον ὕπνον "sleep from which one awakes" carefully

ὕπνος dans le contexte du vers 7, car il attire l'attention sur l'ambiguïté du sommeil. Volontiers « doux » pour les hommes, Sommeil est en effet aussi compté parmi les fils de Nuit – qui sont autant de fléaux pour les hommes chez Hésiode – et frère de Mort<sup>160</sup>.

Sommeil représente en outre un danger notable pour Héraclès très spécifiquement. Il est même fortement attaché à la menace qu'Héra fait peser sur lui, et ce depuis l'*Iliade*. En *Iliade*, XIV, en effet, lorsqu'Héra demande l'aide de Sommeil pour endormir Zeus, le dieu refuse catégoriquement, car il a une fois déjà accepté d'assister la déesse en endormant Zeus, qui, par vengeance, a menacé de le jeter du haut du ciel. Or c'était pour donner à Héra l'occasion de tuer Héraclès que Sommeil avait cette fois-là accepté d'assoupir Zeus (*Il.*, XIV, 249-259) :

Ἦδη γάρ με †καὶ ἄλλο τεῖ ἐπίνυσσεν ἐφετμή†  
 ἦματι τῷ ὅτε κείνος ὑπέρθυμος Διὸς υἱὸς [250]  
 ἔπλεεν Ἰλιόθεν Τρώων πόλιν ἐξαλαπάξας·  
 ἦτοι ἐγὼ μὲν ἔλεξα Διὸς νόον αἰγιόχοιο  
 νήδυμος ἀμφιχυθείς· σὺ δέ οἱ κακὰ μήσαο θυμῷ  
 ὄρσασ' ἀργαλέων ἀνέμων ἐπὶ πόντον ἀήτας,  
 καὶ μιν ἔπειτα Κόων δ' εὖ ναιομένην ἀπένεικας [255]  
 νόσφι φίλων πάντων. Ὁ δ' ἐπεγρόμενος χαλέπαινε  
 ῥιπτάζων κατὰ δῶμα θεοῦς, ἐμὲ δ' ἔξοχα πάντων  
 ζήτει· καὶ κέ μ' αἴστον ἀπ' αἰθέρος ἔμβαλε πόντῳ,  
 εἰ μὴ Νυξ δμητέρα θεῶν ἐσάωσε καὶ ἀνδρῶν.

Déjà, en effet, ton ordre m'a instruit en autre chose aussi, le jour où cet homme plein d'ardeur, le fils de Zeus, quittait Ilion sur son navire, après avoir détruit la cité des Troyens. Moi, véritablement, j'ai endormi l'esprit de Zeus qui tient l'égide, l'ayant entouré de ma douceur ; mais toi, tu as tramé des méfaits contre lui dans ton cœur, puisque tu as fait lever les souffles de vents terribles sur la mer, et tu l'as ensuite emporté vers la Cos bien peuplée, loin de tous les siens. Zeus, une fois réveillé, s'emporta, malmenant les dieux à travers leur demeure, et c'est moi qu'entre tous il cherchait : et il m'aurait jeté anéanti depuis l'éther dans la mer, si Nuit qui dompte les dieux et les hommes ne m'en avait préservé.

Même l'expression γλυκερόν... ὕπνον (« doux sommeil ») n'est pas si ordinaire qu'elle peut paraître de prime abord. Il ne s'agit pas d'une expression très courante, et elle ne se trouve

---

exorcises the potentially disastrous implications of the Homeric *dislegomenon* νήγρετος “without waking up”, which is applied to “sleep” in *Odyssey* 13.80 (cf. also 13.74, and *HHom. Aphr.* 178) ».

<sup>160</sup> *Il.*, XIV, 231 ; Hes., *Th.*, 211-213 ; 758-759.

que trois fois dans l'*Iliade*, où le sommeil n'est qualifié de « doux » que lorsqu'il fait défaut à quelqu'un qui est trop affecté par la crainte ou par le chagrin pour le trouver<sup>161</sup>. Le contexte dans lequel apparaît l'une de ces occurrences est en outre assez proche de celui des vers 6-10, car c'est le début d'une nuit pendant laquelle se déroule un combat. Au tout début du chant X, en effet, le « doux sommeil » ne s'empare pas d'Agamemnon, trop préoccupé par le danger qui menace les Argiens<sup>162</sup>. Précisons que la référence n'apporterait probablement pas grand-chose en soi, si elle ne succédait pas à une première allusion au chant X de l'*Iliade* par le biais du bouclier dans lequel dorment les enfants : la scène du coucher des enfants tisse un réseau entre le chant X de l'*Iliade* et le début de l'*Idylle XXIV*, autour du thème de la nuit et du combat nocturne<sup>163</sup> : c'est dans ce contexte que le groupe γλυκερόν... ὕπνον apparaît comme étant vraisemblablement une allusion au sommeil que ne trouve pas Agamemnon, allusion susceptible de faire sens ici comme discrètement annonciatrice du combat qui va avoir lieu dans la nuit.

Ainsi, le vers 7 – derrière sa grande simplicité – met l'accent sur les ambiguïtés du sommeil et suggère de différentes façons le lien qu'il entretient avec le danger. Redoutablement proche parent de Mort, mais aussi allié d'Héra pour rendre Héraclès vulnérable à ses entreprises meurtrières, et – plus subtilement – potentiel annonciateur d'un combat nocturne. Tandis qu'Alcmène, avec l'impératif εὔδεται, ἐμὰ βρέφεια, γλυκερόν καὶ ἐγέρσιμον ὕπνον, s'attache à n'invoquer pour ses enfants que le sommeil bienfaisant, par opposition à l'« autre » sommeil, le lecteur est ici comme averti de la menace que celui-ci représente potentiellement et il est ainsi rendu sensible à la possibilité de l'imminence d'un danger.

Une fois la menace représentée par le sommeil à la fois éloignée des enfants et rappelée à l'esprit du lecteur au vers 7, le vers 8 est presque tout entier occupé par des substantifs qui désignent Héraclès et Iphiclès, substantifs accompagnés d'épithètes. Le vers s'ouvre en effet par une répétition de l'impératif εὔδεται[ε] suivi de trois apostrophes, ἐμὰ ψυχά (« ma vie »), δού

---

<sup>161</sup> Ainsi, Agamemnon, trop inquiet, est le seul des Achéens à ne pas dormir au début du chant X (*Il.*, X, 3) ; Achille, affligé par la mort de Patrocle, est le seul Grec à ne pas se préoccuper de nourriture ni de sommeil au chant XXIV (*Il.*, XXIV, 2) ; Priam dit au même chant qu'il n'a pas pu dormir depuis qu'Achille a tué Hector (*Il.*, XXIV, 635).

<sup>162</sup> Ἄλλ' οὐκ Ἀτρεΐδην Ἀγαμέμνονα ποιμένα λαῶν | ὕπνος ἔχε γλυκερός, πολλὰ φρεσὶν ὀρμαίνοντα (« mais le doux sommeil ne tenait pas l'Atride, Agamemnon, le pasteur des peuples, qui agitait beaucoup de réflexions dans son esprit », *Il.*, X, 3-4).

<sup>163</sup> Voir le commentaire au vers 4 pp. 79-80 (*cf.*, dans le commentaire au 37, la n. 238 p. 130 et au vers 61, la n. 273 p. 151).

ἀδελφεώ (« les deux frères ») et εὔσοια τέκνα (« des enfants indemnes »). Si ces trois groupes occupent la même fonction syntaxique, on peut toutefois douter qu'ils aient tous la même fonction sémantique. Les deux premiers relèvent en effet du simple constat (on admet très facilement que les enfants sont effectivement chers à Alcmène et ce sont incontestablement deux frères), alors que la troisième relève peut-être plutôt du vœu : « dormez, *vous qui êtes* ma vie, deux frères, *en étant* des enfants *qui restent* indemnes », dirait en fait Alcmène.

Il est vrai que rien dans la structure du vers ne suggère une telle interprétation, mais, en tout état de cause, le groupe εὔσοια τέκνα n'est pas insignifiant. Comme ἐγέρσιμος au vers précédent, εὔσοιος est un adjectif extrêmement rare et il apparaît pour la première fois ici dans la littérature conservée<sup>164</sup>. Comme ἐγέρσιμος également, il est positif (se réveiller de son sommeil, être en sécurité)<sup>165</sup> mais il attire en même temps fortement l'attention sur son opposé : de même que la mention d'un sommeil « dont on se réveille » signale l'existence d'un autre sommeil, dont on ne se réveille pas, et parler ici des enfants « indemnes » laisse entendre qu'ils pourraient ne pas l'être, c'est-à-dire que quelque chose les met en situation de ne pas l'être ou de ne pas le rester.

Cela paraît tout à fait étrange dans une berceuse ordinaire, et se comprend bien mieux dans le cadre d'un discours de conjuration du danger auquel il a été fait allusion au vers précédent. Alcmène souhaite que les enfants dorment en restant aussi indemnes de tout mal qu'ils le sont en ce moment même. On est alors conduit à en douter : le vers, marqué par un inquiétant εὔσοια τέκνα final, amène à avoir à l'esprit le risque que les frères n'atteignent pas indemnes le jour suivant, après que le vers 7 a rappelé que le danger est inhérent au sommeil. On court aussi bien le risque de ne pas se réveiller que celui d'être vulnérable à un danger extérieur, comme l'Héraclès de l'*Iliade*, XIV.

Le vers 9 pose la même question concernant la valeur de l'adjectif ὄλβιοι que le vers 8 au sujet du groupe εὔσοια τέκνα. Alcmène formule ici très explicitement un vœu, comme l'indiquent les optatifs : ... ἐννάζοισθε καί... ἄῶ ἴκοισθε (« puissiez-vous vous coucher... et

<sup>164</sup> On connaît en tout six occurrences de cet adjectif, les autres chez le comique Batôn (III<sup>ème</sup> siècle avant notre ère) et les lexicographes (Hsch., x2 ; Phot. ; *EM*).

<sup>165</sup> La formation de l'adjectif suggère en outre un sens très insistant sur la notion de préservation de tout danger : εὔσοιος est en effet composé de σῶς (« sain et sauf, en bonne santé », dont sont par exemple dérivés σώζω, « sauver, préserver », et σωτήρ, « sauveur ») et du préfixe εὐ- qui « exprime l'abondance [...], la réussite [...], la facilité » (voir le *DELG* s.v. σῶς et s.v. εὐός), de sorte qu'il paraît pouvoir se gloser par quelque chose comme « bien préservé du danger », « parvenu à être gardé sain et sauf ». Cf. la définition qu'en donne Hésychius : εὔσοιοι· ἀσφαλῶς σφζόμενοι (« “indemnes” : mis à l'abri en sécurité », Hsch. s.v. εὔσοιοι = epsilon, 7193).



puissiez-vous atteindre l'aurore »). Mais quelle est la valeur et la place de l'adjectif ὄλβιοι dans ce vœu ? Faut-il en effet comprendre ὄλβιοι εὐνάζοισθε καὶ ὄλβιοι ἄῶ ἴκοισθε au sens de « vous qui êtes heureux, puissiez-vous vous coucher, et vous qui êtes heureux, puissiez-vous atteindre l'aurore » ? Ou faut-il préférer le sens de « puissiez-vous vous coucher en étant heureux et atteindre l'aurore (en étant tout autant) heureux » ? En d'autres termes, le souhait porte-il uniquement sur les verbes, ou également sur les adjectifs ?

La première hypothèse est très peu convaincante. C'est en quelque sorte la plus pessimiste : dans ce cas, Alcmène douterait – semble-t-il – très fortement que les enfants ne vivent jusqu'au lendemain. Si la suggestion qu'un danger est à craindre pour les enfants permet de rendre compte de tout ce qui apparaît comme des anomalies dans la « berceuse », ce qui pourrait peser en faveur de l'hypothèse « pessimiste », on n'explique pas en revanche en quoi on pourrait douter que les frères ne se couchent, puisqu'ils sont déjà étendus dans ce qui leur sert de berceau.

La seconde hypothèse est bien plus convaincante, mais aussi plus intéressante. Il s'agit d'abord de la lecture la plus naturelle : ce que souhaite Alcmène, c'est que les enfants se couchent heureux et qu'ils atteignent l'aurore en étant toujours dans le même état favorable au petit matin qu'au soir. On renoue, avec cette seconde interprétation, avec le souhait du vers précédent : que les enfants soient toujours indemnes au petit matin, et même « heureux ».

Mais se pose alors la question de la nature de ce bonheur qu'Alcmène appelle de ses vœux. L'étude des adjectifs dénotant le bonheur que l'on doit à Cornelis de Heer permet de se faire une idée précise des spécificités d' ὄλβιος par opposition à μάκαρ, εὐδαίμων et εὐτυχής, à différentes époques<sup>166</sup> :

**(a)** Dans la poésie homérique, le type de bonheur auquel l'adjectif est associé suppose des possessions matérielles qui doivent être entérinées, voire dispensées, par les dieux (Zeus en particulier) et durer de sorte que l'on peut les transmettre à la génération suivante. Il semble ici difficile de voir le souhait d'une prospérité matérielle dans les propos d'Alcmène.

**(b)** Mais le savant montre aussi que l'adjectif ὄλβιος ne recouvre pas la même signification chez Hésiode que chez Homère. Il apparaît dans un sens plus large, notamment aux vers 96 et 954 de la *Théogonie*, où l'adjectif n'est manifestement pas employé dans le sens d'une prospérité matérielle mais, respectivement, d'un bonheur tiré d'un don immatériel (Hes., *Th.*, 96) et d'un état de libération des souffrances et du malheur (Hes., *Th.*, 954).

---

<sup>166</sup> De Heer [1968] pp. 12-14 pour le (a) ; pp. 20-21 pour le (b) ; pp. 67 ss. pour le (c).

(c) Ὀλβιος est plus tard employé dans un ensemble de sens plus vaste et plus flou : absence de malheur, plaisir, richesse, *etc.*, comme en témoigne le récit du malentendu entre Solon et Crésus proposé par Hérodote au livre I.

Ainsi, s'il est difficile de comprendre en quoi pourraient consister les biens matériels qu'Alcmène souhaiterait aux enfants, on peut en revanche considérer qu'elle demande pour eux une nuit exempte de malheurs, dans un vers 9 où ὄλβιος est employé au même sens qu'en *Théogonie*, 954. Rien n'exclut le sens plus tardif, qui est bien moins spécifique, mais la référence à Hésiode est particulièrement intéressante dans le contexte de l'*Idylle XXIV* (Hes., *Th.*, 950-955) :

Ἥβην δ' Ἀλκμήνης καλλισφύρου ἄλκιμος υἱός, [950]

ἷς Ἡρακλῆος, τελέσας στονόεντας ἀέθλους,

παῖδα Διὸς μεγάλοιο καὶ Ἥρης χρυσοπεδίλου,

αἰδοίην θέτ' ἄκοιτιν ἐν Οὐλύμπῳ νιφόνετι·

**ὄλβιος**, ὃς μέγα ἔργον ἐν ἀθανάτοισιν ἀνύσσας

ναίει ἀπήμαντος καὶ ἀγήραος ἦματα πάντα. [955]

C'est Hébé que le vaillant fils d'Alcmène aux belles chevilles, Héraclès le fort, quand il eut accompli ses gémissants travaux, c'est Hébé, l'enfant du grand Zeus et d'Héra aux chaussures d'or, qu'il prit pour honorable épouse dans l'Olympe couvert de neige ; il fut heureux lui qui, quand il eut accompli son grand labeur, habita parmi les immortels, pour toujours sans douleur ni vieillesse.

Le vœu que formule Alcmène qu'Héraclès soit « heureux » comme l'Héraclès qu'il sera une fois sur l'Olympe, après l'accomplissement de ses travaux, peut laisser penser à un jeu intertextuel avec le passage de la *Théogonie* comparable à celui que l'on observe dans les vers précédents avec l'*Hymne homérique à Héraclès*, avec la *Néméenne I*, voire avec le chant XIV de l'*Illiade*. Les vers 1-5 jouent en effet avec l'écart qu'il y a entre la formidable renommée d'Héraclès, qu'il doit à l'ensemble de sa carrière héroïque, et le moment de la vie du héros auquel se déroulent les événements qui font l'objet du récit. Aux vers 1-10, Héraclès n'a encore rien accompli : sa renommée est bien entendu connue du lecteur, mais, en intradiégétique, elle n'a pas encore été gagnée. Cette logique rend compte du silence absolu du narrateur sur tout ce qui porte traditionnellement l'éloge du héros et permet en même temps de créer un suspens reposant en partie sur le rappel – par le biais de l'intertextualité – de ses malheurs et exploits, au premier rang desquels l'attaque des serpents et la victoire sur eux.

Au vers 9, le souhait d’Alcmène qu’Héraclès et Iphiclès soient ὄλβιοι s’inscrit parfaitement dans cette logique : on sait qu’il faudra à Héraclès attendre jusqu’à l’après Trachis pour – chez Hésiode – être ὄλβιος, de sorte que l’on sait que le vœu d’Alcmène *ne peut pas* s’accomplir ou, en tout cas, ne peut pas trouver bien longtemps sa réalisation. Héraclès a de « gémissants travaux » à accomplir avant d’être ou d’être à nouveau ὄλβιος, et il n’a même pas encore affronté son premier monstre<sup>167</sup>. Le μῦθος d’Alcmène apparaît alors comme étant déjà voué à l’échec, et ce d’autant plus que l’on sait que le sommeil a déjà été ou sera – ici encore selon le point de vue que l’on adopte – complice des desseins meurtriers qu’Héra trame contre le fils de Zeus.

Dans ce contexte, ἄῶ ἴκοισθε (« puissiez-vous atteindre l’aurore », vers 9), en tant que variante d’une formule homérique, fait particulièrement sens. La proposition pose en effet le premier jalon d’un parallèle qui s’établit peu à peu entre les événements qui se déroulent au palais d’Amphitryon et la fin de l’*Odyssee*<sup>168</sup> : le poème élabore – petit à petit aux vers 1-63 – un rapprochement entre les épisodes, rapprochement qui repose sur le thème commun qu’est le combat pour ainsi dire anormal, mené dans un environnement domestique en temps de paix. Ici, la formule de souhait ἄῶ ἴκοισθε rappelle spécifiquement les malédictions que profère Eurynomée contre les prétendants (« aucun d’entre eux n’atteindrait l’aurore ») et les soins que Pénélope demande aux servantes de procurer à Ulysse (« pour qu’il atteigne l’aurore bien au chaud ») et qu’il refuse, déjà résolu qu’il est à se venger de celles qui ne lui ont pas été fidèles<sup>169</sup>.

<sup>167</sup> Cf. Pi., *N. I.*, 69-72 : ἔνεπεν· αὐτὸν μὰν ἐν εἰρήνῃ τὸν ἅπαντα χρόνον <ἐν> σχερῶ | ἠσυχίαν καμάτων μεγάλων ποινὰν λαχόντ’ ἐξαίρετον | ὄλβιοις ἐν δώμασι, δεξάμενον θαλερὰν Ἥβαν ἄκοιτιν καὶ γάμον | δαΐσαντα παρ Δι Κρονίδα, σεμνὸν αἰνήσειν νόμον (« [Tirésias dit] que lui, cependant, en paix, pour toujours, sans cesse, quand il aurait obtenu la tranquillité pour insigne récompense de grandes peines dans une heureuse demeure, quand il aurait reçu la florissante Hébé pour épouse et un mariage célébré auprès de Zeus le Cronide, il lourait sa vénérable loi »).

<sup>168</sup> La plupart des éléments de ce parallèle ont déjà été repérés par Gow [1952] t. 2 et analysés par Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 208 et par Fantuzzi dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 261. Pour l’interprétation de Hunter, voir la conclusion de ce chapitre p. 162.

<sup>169</sup> Les malédictions d’Eurynomée après l’altercation qui a opposé Ulysse aux prétendants lors du banquet : « εἰ γὰρ ἐπ’ ἀρῆσιν τέλος ἡμετέρῃσι γένοιτο· | οὐκ ἄν τις τούτων γε εὐθρονον Ἥῶ ἴκοιτο » (« “si leur accomplissement suivait en effet nos malédictions, certes pas un parmi eux n’atteindrait l’aurore au beau trône” », *Od.*, XVII, 496-497) ; les ordres de Pénélope aux servantes : « ἀλλά μιν, ἀμφίπολοι, ἀπονίψατε, κάτθετε δ’ εὐνήν, | δέμνια καὶ χλαίνας καὶ ῥήγεα σιγαλόεντα, | ὧς κ’ εἴ θαλπύων χρυσόθρονον Ἥῶ ἴκηται » (« “allons, servantes, lavez-le, dressez une couche, des matelas, des couvertures et des étoffes, afin qu’il atteigne l’aurore au trône d’or en étant bien réchauffé” », *Od.*, XIX, 317-319). Ce sont en *Od.*, XVII, 497 et *Od.*, XIX, 319 les seuls vers où le nom Ἥῶς est complément du verbe ἰκνέομαι dans la poésie homérique.

Dans ces deux passages, le malheur à venir des prétendants, massacrés par Ulysse dans son palais, est déjà imminent, de même que se profile déjà aux vers 6-10 le combat d'Héraclès contre les serpents venus chez lui, jusque dans sa chambre, pour le tuer.

#### **I.2.iv. Le bouclier-berceau comme berceau et bouclier**

Mais avant que le sommeil ne prenne les enfants, les rendant tout à fait vulnérables à la menace, Alcmène a envers eux un dernier geste que le narrateur exprime d'une manière très étonnante. Au vers 10, elle imprime un mouvement au bouclier qui sert de berceau. D'un côté, il est raisonnable de penser qu'elle emploie ici véritablement le bouclier comme un berceau, c'est-à-dire de sorte à *bercer* les enfants qui y sont couchés. Mais, d'un autre côté, le verbe qui dénote le mouvement en question suggère tout autre chose. Non seulement le verbe δινέω, dans la proposition δίνησε σάκος μέγα (vers 10a), dénote un mouvement circulaire<sup>170</sup>, qui n'est pas celui auquel on s'attendrait de prime abord, mais la proposition a aussi, et surtout, une connotation militaire importante.

Une telle proposition, dans laquelle un nom désignant le bouclier est complément de δινέω, suggère en effet un mouvement de tournoiement semblable à celui que décrit le messager des *Sept contre Thèbes* : ἄλω δὲ πολλήν, ἀσπίδος κύκλον λέγω, | ἔφριξα δινήσαντος, οὐκ ἄλλως ἐρῶ (« et je le dis, j'ai frémi alors qu'il faisait tourner la grande aire, le cercle de son bouclier, je ne dirai pas le contraire », A., *Th.*, 489-490)<sup>171</sup>. Il s'agit de la description du guerrier qui se trouve à la quatrième porte de Thèbes, et le messager insiste sur l'aspect mais surtout sur l'attitude effrayante du guerrier<sup>172</sup> : celui-ci provoque la panique des assiégés notamment par les mouvements de son bouclier et par ses cris de guerre.

Finalement, la proposition du vers 10a crée une image qu'il est impossible de se figurer. Comment en effet se représenter la scène suivante : une femme berce des enfants dans un bouclier qu'elle fait tourner comme le fait le guerrier des *Sept* ? C'est bien cela, pourtant, que dit le vers 10a. Alcmène « fait tourner » le bouclier-berceau : c'est le sens du verbe δινέω, et Alcmène fait donc précisément le même geste que le guerrier des *Sept*. Mais il n'est en même temps pas possible de se représenter ce qu'elle fait concrètement. On comprend, en revanche, comment fonctionne le vers 10a. Si le contexte permet d'affirmer que le geste d'Alcmène est

---

<sup>170</sup> Voir LSJ s.v. δινεύω.

<sup>171</sup> Cusset [2009] p. 39 signale ce parallèle. Sur ce bouclier, voir l'introduction de ce chapitre pp. 45-46.

<sup>172</sup> Voir aussi en particulier A., *Th.*, 490-491 ; 497-500.

d'abord un geste quotidien de mère (bercer les deux enfants), il permet tout autant de rendre compte de l'ambiguïté de la proposition : le bouclier est certes employé comme un berceau, mais il n'en reste pas moins un bouclier, c'est-à-dire qu'il reste une arme défensive permettant – par l'intimidation – de tenter de maintenir le danger à distance. Le cas de figure est le même que celui du *μῦθος* du vers 6 : il est clair que celui-ci est une berceuse destinée à endormir les enfants, et en même temps il est clair qu'il ne peut pas s'y réduire.

Loin d'une « ironie » reposant sur un écart entre banalité et héroïsme<sup>173</sup>, l'effet qui se dégage de ces propositions « impossibles » est une très forte impression d'étrangeté. Ces propositions manifestent toute la distance qui sépare le quotidien de la famille mise en scène de celui du commun des mortels : les gestes d'Alcmène nous sont foncièrement étrangers. Sans doute est-il juste de percevoir quelque chose de ludique dans cette manière de signifier le caractère extraordinaire des personnages, manière qui consiste à suggérer des images à la fois contradictoires et tout à fait insolites, mais ce procédé permet en tout cas assurément de donner toute leur mesure aux personnages en tant qu'ils sont autres que nous.

On est bien dans un monde mythique, où tout *ressemble* au monde du lecteur, mais où rien ne se laisse vraiment appréhender avec les critères qui valent dans ce monde-ci : rien n'est à proprement parler banal dans la scène pourtant quotidienne des vers 1-10.

### **I.2.v. Les « fonctions » du conte chez Propp et l'endormissement des enfants**

Il est à ce titre tout à fait significatif que les vers 1-10 de l'*Idylle XXIV* présentent des caractéristiques qui seront plus tard typiques du conte merveilleux tel que Propp l'a décrit dans sa *Morphologie du conte*. On est en effet plus près, à certains égards, du monde merveilleux du conte, dans lequel on est amené à accepter l'extraordinaire comme étant « normal », que du monde mythique chanté par l'aède de l'*Hymne à Héraclès* ou par Pindare, où tout est dit être parfaitement admirable. Structurellement, en tout cas, la version théocritéenne du combat d'Héraclès contre les serpents commence d'une façon qui est remarquablement comparable à un début de conte.

Voyons dans un premier temps les éléments qui, dans l'analyse du conte telle qu'elle a été menée par Propp, sont notables pour l'étude de l'*Idylle XXIV*. Le folkloriste montre que le conte consiste en une suite de « fonctions ». C'est ainsi qu'il nomme les éléments constants que

---

<sup>173</sup> Sur ce point, voir l'introduction de ce chapitre pp. 61-67.

sont les actions des protagonistes, étudiées indépendamment de l'identité et des caractéristiques de celui qui les accomplit, pour ne s'intéresser qu'à leur signification dans le déroulement de l'intrigue. Le nombre des fonctions est limité, mais toutes ne sont pas nécessairement présentes dans chaque conte.

Le conte commence par une « situation initiale », que le savant définit de la façon suivante :

On énumère les membres de la famille, ou le futur héros (par exemple un soldat) est simplement présenté par la mention de son nom ou la description de son état. Bien que cette situation ne soit pas une fonction, elle n'en représente pas moins un élément morphologique important. [...] Nous définissons cet élément comme situation initiale.<sup>174</sup>

La situation initiale prépare ainsi à la survenue d'un malheur :

La suite du conte présente l'avènement soudain (bien que, d'une certaine manière, préparé) du malheur. C'est à lui qu'est liée l'image offerte par la situation initiale, image d'un bonheur particulier, quelquefois fortement souligné. [...] Ce bonheur sert évidemment de fond contrastant pour faire ressortir le malheur qui va suivre. Le spectre de l'adversité plane déjà, bien qu'invisible, au-dessus de cette famille heureuse. D'où les interdictions – de sortir, *etc.*<sup>175</sup>

Les interdictions dont il est question ici correspondent à l'une des fonctions dont la succession commence après que la situation initiale a été exposée. Avant de s'en aller (fonction I), les adultes interdisent aux enfants de faire telle chose ou telle autre (fonction II), interdiction qui sera transgressée (fonction III) pour permettre à l'agresseur d'entrer dans le cours du récit.

Dans l'*Idylle XXIV*, les vers 1-5 présentent les caractéristiques de la situation initiale, tandis que le μῦθος d'Alcmène occupe la fonction II et l'endormissement des enfants la fonction I. Les fonctions telles que je les ai sommairement résumées au paragraphe précédent connaissent en effet des variantes qui décrivent remarquablement bien ce qui se passe aux vers 1-10. Voyons donc à présent en quoi la structure narrative des vers 1-10 est si proche de celle d'un début de conte merveilleux.

---

<sup>174</sup> Propp [1970<sup>2</sup>] p. 36.

<sup>175</sup> Propp [1970<sup>2</sup>] pp. 37-38.

Que les vers 1-5, d'abord, peuvent être qualifiés de situation initiale au sens de Propp s'admet aisément : tous les membres de la famille y sont nommés, ce qui correspond très exactement à la définition que j'ai rappelée plus haut. On ne dirait sans doute pas que la « situation initiale » de l'*Idylle XXIV* offre l'image d'un « bonheur particulier », mais s'en dégage au moins une atmosphère paisible tout à fait apte à assumer le rôle « fond contrastant » sur lequel se détache le malheur à venir. Et l'on commence à voir « le spectre de l'adversité plan[er] » dès le vers 6.

Mais l'on peut même aller plus loin dans la comparaison, car les vers 1-5 sont proches d'un certain type particulier de situation initiale, celui dans lequel le héros apparaît dans le récit à l'occasion de sa naissance merveilleuse. Ce n'est pas exactement ce que l'on trouve aux vers 1-5, mais il est difficile de ne pas avoir en tête les circonstances tout à fait particulières de la naissance d'Héraclès au début du poème, lorsqu'il est question de son âge (vers 1) et de la nuit qui sépare sa naissance de celle de son frère cadet (vers 2)<sup>176</sup>. C'est d'autant plus vrai que l'on a vu combien l'effet propre aux vers 1-5 doit à leurs ostensibles non-dits pour ainsi dire<sup>177</sup>.

La fonction II, ensuite, qui consiste dans sa forme générale en une interdiction formulée par les adultes, apparaît parfois sous la forme atténuée d'une prière ou d'un conseil<sup>178</sup>. La berceuse-μῦθος d'Alcmène remplit un tel rôle aux vers 7-9 de l'*Idylle XXIV* : elle a vocation à préserver les enfants du malheur qui les menace.

De la même manière, enfin, le sommeil qui prend les enfants au vers 10 les met dans la même situation que les enfants du conte dont les parents s'en vont. On apprend par la suite qu'Alcmène et Amphitryon occupent une chambre distincte de celle d'Héraclès et d'Iphiclès (vers 34-53), de sorte que l'on déduit que ceux-ci sont laissés seuls, mais la fonction « éloignement des parents » n'est pas nécessairement remplie par un éloignement réel des

---

<sup>176</sup> La précision *νυκτὶ νεότερον* (vers 2) attire en effet l'attention sur la naissance des enfants, et sans doute rappelle-t-elle aussi la nuit qui sépare la conception des deux enfants, suggérant ainsi la paternité de Zeus également. Sur la naissance retardée d'Héraclès, voir le commentaire, au sujet du vers 31, p. 113 avec la n. 212.

<sup>177</sup> Cf. Propp [1970<sup>2</sup>] pp. 103-104 : « Certaines situations de cette espèce reçoivent un développement épique. Au début, le quêteur est absent. Il naît en général dans des circonstances merveilleuses. La naissance merveilleuse du héros est un des éléments importants du conte. C'est une des formes de son entrée en scène, incluse dans la situation initiale. La naissance du héros s'accompagne en général d'une prophétie sur son destin. » Les non-dits des vers 1-5 font paradoxalement penser à cette prophétie. Tout ce que disent l'*Hymne homérique à Héraclès* et la *Néménie I* de l'avenir d'Héraclès et sur quoi l'*Idylle XXIV* garde pour ainsi dire ostensiblement le silence joue en effet un rôle comparable à la prophétie : on sait dès la situation initiale que l'on a affaire à un être extraordinaire qui accomplira des exploits, et le poème y fait allusion, mais c'est au lecteur de rétablir la « prophétie » par son savoir propre.

<sup>178</sup> Propp [1970<sup>2</sup>] p. 37.

adultes : « il faut que le conteur mette le héros, ou la victime, dans une certaine situation d'impuissance »<sup>179</sup>. C'est très précisément la situation dans laquelle le sommeil – si dangereux pour Héraclès en particulier – place le héros et son frère. À partir du vers 11, l'agresseur peut donc venir accomplir son méfait (III).

Le parallèle que l'on peut mettre en évidence – de façon étonnamment aisée – entre l'ouverture de l'*Idylle XXIV* (l'ensemble des vers 1-10) et un début de conte merveilleux est tout à fait significatif de la grande originalité du traitement théocritéen de l'épisode des serpents. Il permet en effet de formaliser l'intérêt remarquable dont témoigne le poème pour le récit en soi, pour la manière dont l'épisode héroïque est amené, largement autant que pour l'épisode lui-même et pour ce qu'il montre de la valeur du héros. Se tenant loin – formellement du moins – du discours encomiastique traditionnel sur Héraclès, le narrateur de l'*Idylle XXIV* a à certains égards une allure de conteur. Et, dans ce contexte, tout est mis en œuvre pour construire le pressentiment que l'endormissement d'Héraclès et d'Iphiclès au vers 10b laisse à l'agresseur la voie libre pour se glisser dans la maison : effectivement, les serpents monstrueux ne tardent pas à arriver.

## **II. Vers 11-33. Dans la chambre des enfants : le combat contre les serpents**

Entre le vers 10 et le vers 11, il y a une ellipse. On est passé du soir au milieu de la nuit (vers 11-12), et Alcmène a quitté la chambre des enfants. Arrivent alors les serpents, terrifiants, chargés de tuer Héraclès (vers 11-16). Mais, tandis que le danger devient plus pressant, Zeus intervient (vers 17-22), de sorte que les enfants voient les serpents dans leur chambre et réagissent aussitôt : le combat d'Héraclès contre les monstres commence (vers 23-33).

### **II.1. Vers 11-16. L'arrivée des serpents**

C'est donc le milieu de la nuit (vers 11-12) lorsque les serpents arrivent au palais. Ils se glissent à l'intérieur, obéissant à l'ordre d'Héra (vers 13-16) :

Ἄμος δὲ στρέφεται μεσονύκτιον ἐς δύσιν Ἄρκτος  
Ὠρίωνα κατ' αὐτόν, ὃ δ' ἀμφαίνει μέγαν ὄμιον,  
τᾶμος ἄρ' αἰνὰ πέλωρα δύο πολυμήχανος Ἥρα,  
κυανέαις φρίσσοντας ὑπὸ σπεύρασι δράκοντας,

---

<sup>179</sup> Propp [1970<sup>2</sup>] p. 134.



ὄρσεν ἐπὶ πλατὺν οὐδόν, ὅθι σταθμὰ κοῖλα θυράων [15]  
οἴκου, ἀπειλήσασα φαγεῖν βρέφος Ἡρακλῆα.

Mais, lorsqu’au milieu de la nuit la Grande Ourse se tourne vers son coucher près d’Orion même qui fait briller sa grande épaule, ce sont alors deux effroyables monstres, des dragons qui frémissaient sous leurs replis couleur de smalt, qu’à ce moment-là Héra aux multiples stratagèmes poussa vers le large seuil où les montants des portes de la maison sont creux, après avoir menacé qu’ils dévoreraient le nouveau-né Héraclès.

Il ne faut, chez Pindare, que deux vers pour qu’Héra envoie les serpents et pour que ceux-ci arrivent auprès du nouveau-né. Ici, au contraire, le récit du cheminement des serpents est très développé dans la version théocritéenne et il est enrichi d’une description dont l’ode fait l’économie (Pi., *N. I*, 39-42) :

ἀλλὰ θεῶν βασιλέα  
σπερχθεῖσα θυμῷ πέμπε δράκοντας ἄφαρ. [40]

Τοὶ μὲν οἰχθειςᾶν πυλᾶν  
ἐς θαλάμου μυχὸν εὐ-  
ρὸν ἔβαν, τέκνοισιν ὠκείας γνάθους [42]  
ἀμφελίξασθαι μεμαῶτες·

Mais la reine des dieux, qui avait été irritée en son cœur, envoya des dragons aussitôt. Ceux-ci – les portes s’étant ouvertes – allèrent dans le vaste intérieur de la chambre, pressés d’enrouler autour des petits leurs rapides mâchoires.

La version théocritéenne du récit, en soi et plus encore par contraste avec la version de la *Néméenne I*, est remarquable par l’ampleur qu’elle donne à la préparation du récit de l’événement, à tel point que les serpents ne sont toujours pas auprès des enfants au vers 19.

J’ai montré que les vers 1-10 mettent en place un suspens en créant le pressentiment qu’une menace pèse sur les enfants, pressentiment qui est rendu sensible par l’appréhension prêtée à Alcmène. Aux vers 11-16, ce suspens monte en intensité. On passe de l’*appréhension* vague du danger, de sa suggestion (vers 6-10), à une *description* des êtres qui incarnent le danger en question, êtres propres à susciter la peur : ce n’est qu’au vers 16 que la menace réelle que représentent les monstres est exprimée pour la première fois. Les serpents sont introduits dans le récit en trois étapes (suggestion, description, explicitation), et les vers 11-16 racontent l’arrivée d’êtres qui sans doute sont dangereux, mais qui surtout *font peur*.

### **II.1.i. La temporelle des vers 11-12 : le milieu de la nuit**

La temporelle des vers 11-12 prépare l'entrée des serpents monstrueux dans le récit. À ce titre, elle répond à deux fonctions au moins<sup>180</sup> : elle structure la narration, dont l'arrivée des serpents au palais ouvre un nouveau pan, et elle circonstancie de façon très intéressante le récit de ce moment.

Il est d'abord très net que la temporelle des vers 11-12 concourt à charpenter fortement le récit de Théocrite. Celui-ci est en effet très clairement structuré par la chronologie des événements, et en particulier par des temporelles qui indiquent une ellipse de temps. Tandis que tout s'enchaîne sans interruption ni délai chez Pindare – naissance d'Héraclès, réaction d'Héra, arrivée des serpents, combat, victoire, réaction d'Amphitryon qui appelle Tirésias –, l'épisode est structuré chez Théocrite en trois moments bien distincts, entrecoupés d'ellipses.

Le poème commence le soir qui précède l'attaque des monstres (vers 1-10). Celle-ci a lieu au milieu de la nuit (vers 11-63), ce que la temporelle des vers 11-12 indique très clairement en même temps qu'elle indique une ellipse (le début de la nuit n'est pas raconté). Tirésias est convoqué le lendemain matin (vers 64-102), ce qu'une temporelle signale là aussi explicitement (vers 64), temporelle qui met également une ellipse en évidence (la fin de la nuit n'est pas racontée). L'intérêt est donc très nettement centré sur des événements qui se déroulent *au milieu de la nuit*, et non à un autre moment : le caractère nocturne des événements apparaît comme un élément important dans la « circonstanciation » du récit.

Effectivement, la situation nocturne de l'arrivée des serpents, ensuite, n'est pas anodine : elle va de pair avec la dimension proprement cauchemardesque qui est prêtée aux reptiles aux vers 13-16. Le milieu de la nuit est un moment particulièrement inquiétant, et inscrire la description dans un tel moment permet la création d'un effet très remarquable qui consiste à prêter aux envoyés d'Héra une dimension fantasmagorique, qui paraît en outre créée sur mesure pour leur victime, un bébé : les serpents s'apparentent avant tout à des êtres issus d'un cauchemar d'enfant, mais pas de n'importe quel enfant.

L'exceptionnalité d'Héraclès continue en effet, ici aussi, de se dessiner dès les vers 11-12, dans la mesure où ceux-ci poursuivent la caractérisation du monde de l'*Idylle XXIV*. Si la

---

<sup>180</sup> « Deux fonctions au moins », car il est possible que la proposition ait aussi vocation à dater l'attaque des serpents, en particulier de sorte à établir un rapprochement avec les Ptolémées (sur ce point, voir l'introduction de ce chapitre pp. 45-49).

toile de fond du récit de l'événement créée aux vers 1-10 est celle d'un quotidien héroïque et épique, la temporelle des vers 11-12 souligne cette dimension épique par sa tonalité homérique. Elle rappelle en effet tout particulièrement la proposition Ἄρκτον θ', ἣν καὶ Ἄμαξαν ἐπικλήσιν καλέουσιν, | ἢ τ' αὐτοῦ στρέφεται καὶ τ' Ὠρίωνα δοκεύει (« et la Grande Ourse, à qui l'on donne aussi le surnom de "Chariot", et qui se tourne sur elle-même et observe Orion »), que l'on rencontre dans l'épopée homérique (*Il.*, XVIII, 487-488 = *Od.*, V, 273-274). Ainsi, la nuit au milieu de laquelle les serpents de cauchemar viennent attaquer un Héraclès bébé est une nuit d'épopée, dans laquelle l'héroïsme d'Héraclès transparaît également.

### **II.1.ii. Des dragons de cauchemar**

Ce sur quoi le récit de l'arrivée des serpents au palais met d'abord l'accent est l'apparence des monstres. Aux vers 13-14, en effet, on ne sait ni ce qu'ils font, ni dans quel but (on ne l'apprend qu'aux vers 15-16), mais l'on a une première idée de ce à quoi ils ressemblent avant que la description ne se poursuive aux vers 17-19. Et il est notable que cette première représentation que l'on est amené à se faire des deux monstres est non seulement celle de monstres effrayants (αἰνὰ πέλωρα δύο, « deux effroyables monstres », vers 13), mais aussi une représentation particulièrement *plastique*. La description du vers 14, en effet, suggère l'image de motifs décoratifs terrifiants qui prennent vie.

L'effet du vers repose sur deux éléments. Il repose d'abord sur le fait que les « dragons » (δράκοντες) sont un motif qui décore les armes de héros dans l'épopée, par exemple la cuirasse d'Agamemnon dans l'*Iliade* ou le bouclier d'Héraclès chez le pseudo-Hésiode (voir les textes ci-dessous) : les dragons apparaissent comme des motifs qui se prêtent à la fois à des compositions très esthétiques et propres à impressionner. L'emploi de l'adjectif κυανέαις renforce l'impression que les dragons sont ici présentés avant tout comme des motifs picturaux<sup>181</sup> – plus que comme des êtres de chair. L'épithète désigne ici en toute logique la *couleur* des replis des serpents : ceux-ci sont « de la couleur du κύανος », c'est-à-dire de ce

---

<sup>181</sup> Cf. Fantuzzi dans Fantuzzi & Hunter [2004] pp. 263-264 : « Before Theocritus, both prose and poetry seem to have used this adjective almost exclusively for "ekphrastic" serpents, that is to say for those made of κύανος (a sort of blueish glaze); such creatures are found on the breastplate of Agamemnon in *Iliad* 11.26, on the strap of his shield in *Iliad* 11.39, and on the shield of Heracles in [Hesiod] *Aspis* 166–7. In all three cases, as in Theocritus, κυάνοι appears in an emphatic position at the beginning of the verse, and the "serpents" are always designated by the term δράκοντες. Here, too, then, Theocritus reminds us that his δράκοντες κυάνεοι had precedents in archaic ekphrasis, but he has integrated them into the body of his narration. »

matériau bleu très sombre que l'on utilisait volontiers pour décorer des armures par exemple<sup>182</sup>. Mais ce sens est le sens second de l'adjectif, qui signifie en premier lieu « qui est fait de κύανος »<sup>183</sup>. Ainsi, on croirait voir des dragons décoratifs, faits de smalt (κυανέαις... ὑπὸ σπεύραισι), s'animer en frissonnant (φρίσσοντας... δράκοντας) : on croirait à une hallucination ou, dans une chambre à coucher, au milieu de la nuit, à un cauchemar.

De ce point de vue, il semble que l'on peut retracer la filiation des serpents du vers 14<sup>184</sup>. Il y a en effet d'abord les dragons de smalt qui sont figurés sur la cuirasse et sur le bouclier qu'Agamemnon revêt au chant XI de l'*Iliade* (*Il.*, XI, 24-28 et 38-40) :

Τοῦ δ' ἦτοι δέκα οἴμοι ἔσαν μέλανος κυάνοιο,  
δώδεκα δὲ χρυσοῖο καὶ εἴκοσι κασσιτέριοι· [25]

**κυάνεοι** δὲ **δράκοντες** ὄρωρέχατο προτὶ δειρήν  
τρεῖς ἑκάτερθ', ἴρισσιν ἐοικότες, ἅς τε Κρονίων  
ἐν νέφει στήριξε, τέρας μερόπων ἀνθρώπων.

[...]

Τῆς δ' ἐξ ἀργύρεος τελαμῶν ἦν· αὐτὰρ ἐπ' αὐτοῦ  
**κυάνεος** ἐλέλικτο **δράκων**, κεφαλὰὶ δὲ οἱ ἦσαν  
τρεῖς ἀμφιστρεφέες, ἐνὸς ἀγένοος ἐκπεφυῖαι. [40]

Effectivement, elle [la cuirasse] avait dix bandes de smalt sombre, douze d'or et vingt d'étain ; **des dragons de smalt** s'étendaient vers le cou, trois dragons de chaque côté, qui ressemblaient à des arcs-en-ciel que le fils de Cronos a fixés dans la nuée, prodige pour les hommes mortels. [...] Et il [le bouclier] avait à l'extérieur un baudrier d'argent ; ensuite, au-dessus de lui, était enroulé **un dragon de smalt**, et il avait trois têtes qui l'enveloppaient, provenant d'un seul cou.

<sup>182</sup> Sur le κύανος employé pour colorer des glaçures, voir *Technologie und Terminologie* t. 4 pp. 499-508, cf. *Lex. Hom.*, s.v. κύανος.

<sup>183</sup> Cf. Fantuzzi dans Fantuzzi & Hunter [2004] pp. 263-264 : « A further glance at epic *ekphrasis* may be seen in κυάνεος (v. 14). Before Theocritus, both prose and poetry seem to have used this adjective almost exclusively for “*ekphrastic*” serpents, that is to say for those made of κύανος (a sort of blueish glaze); such creatures are found on the breastplate of Agamemnon in *Iliad* 11.26, on the strap of his shield in *Iliad* 11.39, and on the shield of Heracles in [Hesiod] *Aspis* 166-7. In all three cases, as in Theocritus, κυάνεοι appears in an emphatic position at the beginning of the verses, and the “serpents” are always designated by the term δράκοντες. Here, too, then, Theocritus reminds us that his δράκοντες κυάνεοι had precedents in archaic ekphrasis, but he has integrated them into the body of his narration ».

<sup>184</sup> Pour les références, voir la n. précédente.

Et il y a ensuite les dragons de smalt du bouclier d'Héraclès dans le *Bouclier* du pseudo-Hésiode ([Hés.], *Sc.*, 161-167) :

Ἐν δ' ὀφίων κεφαλαὶ δεινῶν ἔσαν, οὔ τι φατειῶν,  
δώδεκα, ταὶ φοβέεσκον ἐπὶ χθονὶ φύλ' ἀνθρώπων  
[οἵτινες ἀντιβίην πόλεμον Διὸς υἱὶ φέροιεν].  
Τῶν καὶ ὀδόντων μὲν καναχὴ πέλεν, εὗτε μάχοιτο  
Ἀμφιτρωνιάδης· τὰ δ' ἐδαίετο θαυματὰ ἔργα· [165]  
στίγματα δ' ὥς ἐπέφαντο ἰδεῖν δεινοῖσι **δράκουσι·**  
**κύανεοι** κατὰ νῶτα, μελάνθησαν δὲ γένεια.

Dedans, il y avait les têtes de terribles serpents, indicibles, douze têtes qui effrayaient sur la terre la race des hommes, ceux qui portaient contre le fils de Zeus la guerre qui oppose la force à la force. Et le bruit de leurs dents s'élevait, tandis que combattait l'Amphitryonide ; et ils brillaient, les admirables ouvrages ; et alors que des tachetures se montraient sur les **dragons** terribles à voir, ils étaient **de smalt** le long de leur dos, mais noirs pour ce qui était de leurs mâchoires.

De la description homérique à la description du pseudo-Hésiode, la représentation des dragons s'anime en même temps que s'affirme leur caractère effrayant. Chez le pseudo-Hésiode, il y a beau ne pas y avoir d'ambiguïté sur le fait que les dragons sont bien des représentations artistiques, ceux-ci sont néanmoins « animés ». Ils émettent en effet des lueurs et on entend le bruit de leurs dents lorsque Héraclès combat ([Hés.], *Sc.*, 164-165), de sorte qu'ils paraissent conçus pour faire peur : ce pourrait presque être ces serpents-là qui entrent au palais thébain, après avoir achevé de prendre vie et de se détacher de leur support.

En raison de la manière dont le vers 14 fait entrer les serpents dans le récit – comme des monstres appartenant à l'imaginaire décoratif des armes épiques –, il est difficile de ne pas avoir à l'esprit l'imaginaire qu'a au préalable mis en place la situation initiale.

On pense en effet en premier lieu au geste très étrange que fait Alcmène lorsqu'elle rend de manière irréprésentable sa fonction première au bouclier-berceau : le bouclier est associé au vers 10 à un geste d'intimidation guerrière, créant ainsi les conditions pour que les dragons couleur de smalt suggèrent les représentations effrayantes que l'on voit sur les boucliers épiques. Le poème crée en effet l'association suivante et joue sur le glissement qu'elle permet : du bouclier-berceau, on passe au bouclier employé pour effrayer, et enfin à une image effrayante caractéristique de la décoration des boucliers épiques. Mais l'on pense aussi plus

globalement, en second lieu, à l'univers homérique dans lequel grandit l'Héraclès de l'*Idylle XXIV*, couché qu'il est dans le bouclier « iliadique » qui lui sert de berceau, suivant une pratique comparable – au prix d'une adaptation notable – à celle des guerriers du chant X de l'*Iliade*.

Ainsi, le vers 14 élabore une image qui ressemble à une vision de cauchemar – celle des monstres figurés qui prennent vie –, fondée sur le décor de la chambre des enfants et sur le geste guerrier de leur mère : l'univers de la chambre fait l'objet d'une réélaboration médiatisée par la description du ciel nocturne. On est au milieu de la nuit lorsqu'une vision cauchemardesque – un cauchemar épique si l'on peut dire – apparaît, qui reconfigure les éléments présents dans la description de la soirée.

### **II.1.iii. La menace de la dévoration**

Et les serpents sont doublement cauchemardesques, car ils sont aussi venus dévorer Héraclès (vers 16). Cette menace proférée par Héra a paru très étrange, au point même que le vers a été suspecté, mais elle se comprend bien dans le contexte du passage, à partir du moment où l'on interprète ce dernier comme la description d'un cauchemar qui se réalise, ou plus précisément d'un cauchemar *d'enfant* qui se réalise.

Ce qui a paru douteux est notamment<sup>185</sup> le fait qu'Héra a ordonné que les monstres *engloutissent* Héraclès « as a snake swallows a frog »<sup>186</sup> : ailleurs dans le poème, il est question que les reptiles « mettent en pièces » le héros (βρέφος διαδηλήσασθαι, vers 85) ou le « tuent »

---

<sup>185</sup> Plusieurs difficultés ont été soulevées. La première tient à οἴκου, qui a semblé inutile (voir Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 236 *ad* vers 16), voire compliquer la proposition relative des vers 15-16, et a parfois été amendé (pour οἴκου, voir p. 103). La seconde difficulté tient à l'emploi du verbe ἀπειλέω (« repousser avec des menaces, menacer ») dans un sens inhabituel (« menacer, ordonner en menaçant »). La troisième est le contenu de la menace elle-même : celle-ci a paru étrange (Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 236 *ad* vers 16) ou absurde (Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 416 *ad* vers 16), et il semble que c'est là la principale raison pour laquelle le vers a été condamné par Paley, que Fritzsche [1881<sup>3</sup>] a suivi : selon ce dernier, le vers 16 doit être un ajout postérieur destiné à expliciter les intentions de la déesse. Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 416 *ad* vers 16 est quant à lui nettement gêné par le φαγεῖν, alors qu'il défend par ailleurs l'authenticité du vers (selon lui, l'emploi inhabituel de ἀπειλέω plaide en effet en faveur de l'authenticité). L'authenticité du vers est aujourd'hui admise, d'autant que les commentateurs postérieurs à Gow se sont attachés à défendre le φαγεῖν. Ainsi, pour Dover [1971] p. 254 *ad* vers 16, le verbe suggère le gigantisme des serpents capables d'engloutir l'enfant, tandis que White [1979] pp. 23-24 *ad* vers 16 argue que les serpents étouffent leurs victimes avant de les engloutir, d'une part, et renvoie, d'autre part, à la Σ *ad* Pi., *N. I*, 42 notamment (τέκνοισιν ὠκείας γνάθους | ἀμφελίξασθαι μεμαῶτες· ἀντι τοῦ καταφαγεῖν, « “pressés d'enrouler autour des petits leurs rapides mâchoires” : à la place de “dévorer” »).

<sup>186</sup> L'expression est de Dover [1971] p. 254 *ad* vers 16.

(παῖδα κανεῖν τεόν, vers 92<sup>187</sup>), et l'on a plus généralement l'image de serpents qui étouffent leurs proies.

Théocrite, pourtant, développe au vers 16 une idée qui est déjà suggérée dans la version pindarique, où les envoyés d'Héra sont « pressés d'enrouler autour des petits leurs rapides mâchoires » (τέκνοισιν ὠκείας γνάθους | ἀμφελίξασθαι μεμαῶτες, Pi, N. I, 42-43). L'expression pindarique est très suggestive : elle conduit en effet à se figurer à la fois l'image de serpents qui étouffent une proie (ἀμφελίξασθαι) et celle de serpents qui la mordent (ὠκείας γνάθους), superposant ou combinant finalement les deux images dans ce qui peut s'interpréter comme celle d'un englutissement (ὠκείας γνάθους | ἀμφελίξασθαι)<sup>188</sup>. C'est en ce sens qu'elle est interprétée et développée chez Théocrite : ce que suggèrent « les mâchoires qui s'enroulent » est en quelque sorte précisé ici par la menace explicite d'une dévoration, qui enrichit de façon très intéressante la représentation cauchemardesque que donne l'*Idylle XXIV* des serpents.

Ce qui est remarquable dans la menace de la dévoration du nouveau-né est que le danger qu'Héra fait peser sur Héraclès chez Théocrite apparaît comme pensé *pour un enfant spécifiquement* : il est en effet tout à fait vraisemblable que la menace de la dévoration de la version théocritéenne trouve sa source dans la menace – parfaitement anodine alors – que l'on peut parfois adresser à des jeunes enfants pour les dissuader de faire telle ou telle chose. On en a un très bon exemple dans une fable ésopique<sup>189</sup> :

Λύκος λιμώττων τροφήν φαγεῖν ἐζήτει.  
Τόπον δὲ κατὰ τιν' αὐτοῦ γενομένου,  
παιδὸς κλαυθμυρίζοντος φωνὴν ἀκούει  
καὶ γραῦν λεγούσαν τοῦ κλαίειν αὐτῷ παῦσαι,  
μήπως ἄρτι δώσω σε φαγεῖν τῷ λύκῳ. [5]  
Τὸν λόγον δ' ὡς ἤκουσεν ὁ λύκος τοῦτον,  
διατροφὴν ὡς ἔχων ἐτοίμην ἔστη,  
καθεῦδον δ' ἐνόμιζε φαγεῖν τὸ βρέφος.  
Πάλιν ἀκούει, τῆς νυκτὸς μεσαζούσης,  
τὴν γραῦν γελῶσαν τὸν παῖδα κολακεύειν· [10]  
«Τέκνον,» λέγουσα, «τέκνον ἠγαπημένον,  
τὸν λύκον φονεύσομεν, εἰ μόνον ἔλθῃ.»

<sup>187</sup> Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 416 *ad* vers 16.

<sup>188</sup> Cf. la Σ *ad* Pi., N. I, 42 citée dans la n. 185 p. 100.

<sup>189</sup> Il s'agit de la fable 224 *aliter* Chambry.

Ὁ λύκος δ' ὡς ἤκουσε τοὺς λόγους τούτους,  
 ὄχετο λέγων· «Ἐν τῇ ἐπαύλει ταύτη  
 ἄλλα λέγουσι, μακρᾶς αἰ̄ αἰ̄ μοι ποιίνης, [15]  
 ἄλλα πράττουσι· φεῦ, πῶς οἴσω τὴν πεῖναν;»  
 Λόγος ἀρμόζει πρὸς τοὺς ἀνθρώπους οἱ λόγους οὐκ  
 ἔχουσιν ἴσους τοῖς ἔργοις.

Un loup affamé cherchait une nourriture à dévorer. Quand il fut à un certain endroit, il entend le bruit d'un enfant qui gémit et une vieille dame lui dire de cesser de pleurer, « sans quoi je te donne tout de suite au loup pour qu'il te dévore ». Comme le loup avait entendu ce discours, alors il se tint là, avec sa subsistance toute prête, et il pensait **dévorer le nouveau-né** dans son sommeil. Au contraire : il entend, au milieu de la nuit, la vieille dame flatter l'enfant en riant : « Petit, dit-elle, petit chéri, nous tuerons le loup, si du moins il vient ». Comme le loup avait entendu ces discours, il s'en alla en disant : « dans cette maison, ils disent des choses, – hélas ! me voilà bien puni – ils en font d'autres : las ! comment supporter la faim ? » L'histoire convient pour les gens qui ne tiennent pas les discours équivalant à leurs actions.

Une menace anodine comme celle dont on a un exemple dans la fable devient ici une menace réelle : de la même manière que les vers 13-14 changent une image effrayante – un danger fictif – en monstres de chair, le vers 16 change une menace parfaitement anodine en véritable promesse de meurtre. La différence majeure qu'il y a entre les vers 13-14 et le vers 16 est que les premiers fonctionnent dans le cadre d'un univers guerrier et épique, tandis que le second s'inscrit dans un imaginaire enfantin : la situation qui est représentée aux vers 8-12 de la fable semble être, en effet, une situation parfaitement banale.

On est ainsi aux vers 13-16 comme dans le cauchemar d'un héros et d'un bébé à la fois : les monstres sont comme ceux que l'on voit sur les armes des héros de l'épopée, et ils viennent dévorer le nourrisson, c'est-à-dire accomplir une menace comparable à celle que disent les vieilles dames aux petits enfants, à ceci près que – dans ce que l'on peut comprendre comme étant l'imaginaire prêté à Héraclès – ce n'est pas le loup qui fait peur<sup>190</sup> mais des êtres initialement conçus pour impressionner les plus grands guerriers épiques.

<sup>190</sup> Ce sont ici les serpents qui ont des γαστέρας [...] | αἰμοβόρους (« ventres dévoreurs de sang », vers 17-18), alors que l'adjectif αἰμοβόρος n'est attesté dans la littérature conservée antérieure à Théocrite qu'une fois chez Aristote à propos des insectes qui, comme le taon et l'œstre, se nourrissent de sang (Arist., *H. A.*, 596b 13-14), et quatre fois chez Ésope, à propos des prédateurs que sont le loup et le lion dans les fables (185 aliter, 12 ;



Ce que l'on va voir dans l'*Idylle XXIV*, ce n'est donc pas un héros miniature accomplir un exploit d'adulte, mais un héros bébé accomplir un exploit qui dévoile tout le paradoxe d'un tel être. Finalement, c'est en effet un personnage paradoxal, à peine concevable, que le danger qui menace Héraclès contribue à élaborer. Ce danger est complexe, car les serpents n'ont pas seulement vocation à tuer Héraclès, contrairement à ce qui se passe chez Pindare, *mais aussi* à l'effrayer à la fois en tant que héros *et* en tant que bébé.

#### **II.1.iv. Une attaque insidieuse**

Jusqu'au bout, aussi, les vers 11-16 exploitent l'ambiance nocturne dans laquelle se déploie le récit de l'arrivée des serpents. Tout se passe « dans l'ombre », là où, dans la version pindarique, tout se passe « au grand jour ». Chez Pindare, en effet, Alcmène est présente lors de l'attaque des serpents, ainsi que les femmes qui la veillent (Pi., *N. I*, 48-49), et les serpents entrent même dans le palais par les grandes portes, qui se sont ouvertes comme d'elles-mêmes à leur arrivée (Pi., *N. I*, 41) : tout se fait au vu et au su de tous. C'est très exactement le contraire chez Théocrite : l'ennemi est insidieux ; il se cache dans la nuit et se glisse discrètement dans le palais.

Notons d'abord, en effet, que – loin d'entrer par les portes grandes ouvertes du palais – les serpents théocriteens entrent subrepticement en se glissant dans des interstices de la porte : leur commanditaire les « pouss[e] vers le large seuil où le montant des portes de la maison est creux » ([...] ἐπὶ πλατὸν οὐδόν, ὅθι σταθμὰ κοῖλα θυράων | οἴκου [...], vers 15-16). Ce passage a été particulièrement discuté par les commentateurs : comment les serpents sont-ils entrés dans le palais exactement ? Que désignent les σταθμὰ κοῖλα θυράων | οἴκου vers lesquels Héra pousse les reptiles ? On a cherché, en fait, à comprendre la proposition de sorte à pouvoir se figurer la scène en détail et de façon réaliste, si l'on peut dire dans ce contexte mythologique<sup>191</sup>. Il apparaît que ce n'est pas possible, ou du moins que susciter une image précise est loin d'être l'enjeu premier de la proposition : la multiplicité des lectures proposées en témoigne. Sans doute se trouve-t-on, comme aux vers 11-12, devant une proposition qui n'a pas tant vocation

---

197 aliter, 8 ; 213 aliter, 5 de l'édition de Chambry ; 100b (version 1), 2 Hausrath et Hunger). Peut-être convient-il alors de déceler dans les serpents quelque chose du prédateur sanguinaire des fables ésopiques.

<sup>191</sup> Outre les commentaires *ad loc.*, voir Gow [1942] pp. 107-109 avec la réponse de White [1977] pp. 135-138. Les états de la question que proposent les deux savants illustrent à la fois le nombre des hypothèses que le vers 16 a soulevées comme le type des solutions apportées au problème.

à *montrer* qu'à *connoter*<sup>192</sup>. La relative du vers 15, en réalité, ne permet pas de se représenter la scène dans ses détails concrets, mais l'on comprend en revanche très clairement que l'attaque est sournoise : l'entrée des serpents par des trous, des recoins, des cachettes ou quoi que soient les *σταθμὰ κοῖλα* du vers 15, en pleine nuit, est explicitement une entrée qui se veut discrète.

Ainsi, comme chez Pindare, l'attaque a lieu par surprise, mais, ici, la surprise ne tient pas à l'immédiateté. Elle est au contraire préparée par le suspens, effet auquel concourt l'arrivée très feutrée des monstres : le *lecteur sait* que les dragons vont *surprendre les enfants* dans leur sommeil alors que personne ne les aura ni vus ni entendus arriver.

La commanditaire, ensuite, est tout aussi discrète que ses envoyés, à tous égards. Sur ce point encore, la comparaison avec l'ode met en relief un certain nombre d'éléments : il est clair que Théocrite évacue les deux données qui sont fondamentales dans la description pindarique d'Héra en tant que commanditaire du meurtre. Chez Théocrite, d'une part, il n'est absolument pas question des motivations d'Héra, alors que l'ode mentionne très clairement que la déesse agit par colère (*σπερχθεῖσα θυμῷ*, « ayant été irritée en son cœur », Pi., *N. I*, 39). Elle est, d'autre part, rendue presque anonyme (comme le sont les protagonistes du récit aux vers 1-2) : tandis qu'Héra est la « reine des dieux » chez Pindare (*θεῶν βασιλέα*, Pi., *N. I*, 40), son statut divin et royal est tu dans l'*Idylle XXIV*.

Le procédé qu'est en quelque sorte le silence du poème sur des éléments attendus est le même qu'aux vers 1-2 : le poème semble en effet à nouveau jouer avec la connaissance qu'a nécessairement le lecteur de l'« antique récit » qu'il fait mine de dévoiler pour la première fois. Seul le nom du nouveau protagoniste est donné (associé à une épithète cependant), sans que soient révélés son statut ou le moindre indice de ses motivations : le narrateur omniscient ménage ses effets. À partir du moment, en effet, où Héra n'est pas donnée comme la « reine des dieux » qui agit par « colère », mais un être féminin *πολυμήχανος* qui envoie des monstres tuer le bébé Héraclès sans raison, elle ressemble alors à une sorte de « méchante » de conte<sup>193</sup> : elle n'est pas d'emblée le grand péril très évident que décrit l'ode pindarique. Elle va s'avérer représenter un très grand danger, mais elle apparaît au vers 13 en personnage dont la seule caractéristique mise en avant est son caractère malveillant, mystérieux, inquiétant et *acharné* contre un bébé.

---

<sup>192</sup> Voir le commentaire aux vers 11-12 pp. 96-97.

<sup>193</sup> Cf. Galinsky [1972] p. 117: « Sent by Hera, who has more in common with a witch in Grimm's fairy tales than with the greatest of all the goddesses, the snakes slip into the house amid an eerie glow ».

### II.1.v. Héra πολυμήχανος

Effectivement, l'épithète πολυμήχανος, qui qualifie Héra au vers 13, apporte un élément important : elle met en avant la capacité de la commanditaire de l'assassinat à déployer de multiples moyens pour parvenir à ses fins en général, mais sans doute aussi contre Héraclès en particulier.

La première remarque qu'il convient de formuler au sujet de l'adjectif πολυμήχανος est qu'il ne correspond pas du tout à un qualificatif traditionnellement associé à Héra : c'est l'épithète homérique réservée à Ulysse. Héra est bien associée, dans la poésie homérique, à tout un champ lexical proche du champ sémantique de la μηχανή, mais ses actions ne sont jamais de l'ordre de la μηχανή précisément : Héra est plutôt du côté de la « tromperie » (ἀπατή) et de la « ruse » (δόλος), voire du « plan habile » (μητις)<sup>194</sup>, que de celui des « moyens » ou des « moyens rusés » (μηχανή)<sup>195</sup>. L'épithète d'Ulysse déplace donc légèrement la représentation homérique d'Héra, d'une déesse ingénieuse et habile à tromper à une déesse capable de mettre en œuvre toute une panoplie (πολυ-) d'expédients dans un certain dessein, ce dessein n'étant pas précisé. Héra acquiert en quelque sorte la capacité d'Ulysse à s'adapter à toutes les situations pour parvenir à son but, sans pour autant perdre son aptitude à la ruse, dans la mesure où la μηχανή n'exclut pas le δόλος dont Héra peut parfois faire preuve chez Homère.

La représentation qui est donnée d'Héra au vers 13 est assez étonnante, dans la mesure où elle situe le personnage dans la lignée de l'Héra homérique, tout en le dotant de la capacité d'Ulysse à élaborer de multiples stratagèmes. Ici encore, c'est sans doute en fonction de la mise en place d'un jeu sur la connaissance qu'a le lecteur de la « biographie » des protagonistes que l'épithète fait sens, car Héra – traditionnellement et dans la poésie homérique en particulier – est véritablement πολυμήχανος quand il s'agit de tenter de nuire à Héraclès : elle a à peu près tout tenté contre lui. Ne serait-ce que dans la poésie homérique, Héra a fait dériver son bateau

---

<sup>194</sup> Voir par exemple pour le δόλος : *Il.*, XV, 14 (δόλος) ; XIX, 97 (δολοφροσύνης), 106 (δολοφρονέουσα), 112 (δολοφροσύνην) ; pour l'ἀπατή : *Il.*, XV, 31 (ἀπατάων) ; XIX, 97 (ἀπάτησεν) ; pour la μητις : *Il.*, XV, 26 (μητιόωσα). Ces exemples sont tous tirés des passages de l'épopée homérique que je cite dans la n. 196 p. 106.

<sup>195</sup> Avec tous ces termes, on tourne autour de la notion de ruse ou de δόλος. Sur la μηχανή et la ruse, voir le *DELG*, s.v. μηχανή : « au sens de “moyen”, peut s'employer en général [...], d'où un sens matériel “machine”, notamment pour une machine de guerre, ou la machinerie de théâtre, mais aussi toute espèce de moyen, de combinaison, d'invention, parfois pris en mauvaise part (ion.-att., etc.), le mot se superposant parfois au champ sémantique de δόλος ». Pour l'ἀπατή, voir également le *DELG*, s.v. ce mot : « “tromperie”, plus rarement “ruse, artifice” ». *Idem* pour la μητις : « parfois “plan, plan habile”, plus souvent “sagesse” habile et efficace, qui n'exclut pas la ruse (Hom., Pi., trag.) » (*DELG*, s.v. μητις).

à son retour de Troie, après avoir auparavant retardé sa naissance et, en définitive, l'avoir mis au service d'Eurysthée<sup>196</sup>.

On peut aussi penser à d'autres monstres qu'Héra a suscités ailleurs contre le fils de Zeus : l'hydre de Lerne et le lion de Némée, chez Hésiode, deux des enfants d'Échidna et de Typhon<sup>197</sup>. Le rapprochement est d'autant plus pertinent que la description des serpents telle qu'elle se poursuit (vers 17-20) conduit nettement à faire ce parallèle entre les dragons qui s'introduisent près des enfants et les monstres chthoniens de la *Théogonie*, avec lesquels Héra a parfois partie liée, notamment pour mettre en œuvre sa vengeance contre Héraclès.

Le rappel discret des nombreuses tentatives de la déesse par le biais de l'épithète πολυμήχανος prépare de ce point de vue la suite de la description des serpents, qui les fait voir sous un autre jour, ainsi que, du même coup, leur futur vainqueur.

## **II.2. Vers 17-22. La vigilance de Zeus**

La description des serpents se poursuit en effet tandis que ceux-ci progressent vers la chambre des deux frères (vers 17-19), jusqu'à ce que Zeus réagisse et apporte son aide à ces derniers (vers 20-22) :

Τὼ δ' ἐξειλυσθέντες ἐπὶ χθονὶ γαστέρας ἄμφω  
αἰμοβόρους ἐκύλιον· ἀπ' ὀφθαλμῶν δὲ κακὸν πῦρ  
ἐρχομένοις λάμπεσκε, βαρὺν δ' ἐξέπτυνον ἰόν.  
Ἄλλ' ὅτε δὴ παίδων λιχμώμενοι ἐγγύθεν ἦνθον, [20]  
καὶ τότε ἄρ' ἐξέγροντο, Διὸς νοέοντος ἅπαντα,  
Ἄλκμήνας φίλα τέκνα, φάος δ' ἀνὰ οἶκον ἐτύχθη.

Et tous deux, déroulant sur le sol leur ventre dévoreur de sang, rampaient ; de leurs yeux un feu mauvais brillait, alors qu'ils s'avançaient, et ils crachaient un puissant venin. Mais lorsqu'en dardant leur langue ils s'approchèrent des enfants, alors, Zeus saisissant tout, les chers fils d'Alcmène se réveillèrent et il y eut de la lumière dans la demeure.

Plus les serpents approchent des enfants, plus leur description s'enrichit de détails effrayants : leur « ventre dévoreur de sang », le « feu mauvais de leurs yeux », leur « puissant

---

<sup>196</sup> Voir *Il.*, XIV, 249-259 (le retour de Troie raconté par Sommeil) ; XV, 14-33 (même épisode raconté par Zeus) ; XIX, 95-133 (naissance d'Héraclès et Travaux, racontés par Agamemnon).

<sup>197</sup> Hés., *Th.*, 313-318 (l'hydre de Lerne) et 327-332 (le lion de Némée), au sein du catalogue des enfants d'Échidna et de Typhon, qui commence au vers 306.

venin » et leur langue dardée font tendre la description vers l'exhaustivité, de sorte que toute leur anatomie suggère leur malfaisance. Mais, surtout, la description donne à présent une tout autre ampleur au danger qui menace Héraclès en le rapprochant de Typhée, monstre chthonien, fils de Gaïa et de Tartare, que Zeus affronte, chez Hésiode, alors qu'il menace son ordre à peine instauré.

### II.2.i. Héraclès dans la lignée de Zeus

Les instruments de la vengeance d'Héra héritent en effet des langues dardées (λιχμώμενοι, vers 20) et des yeux enflammés (ἀπ' ὀφθαλμῶν δὲ κακὸν πῦρ | ἐρχομένοις λάμπεσκε, vers 18b-19a) des « terribles dragons » qui sortent du corps du dernier adversaire de Zeus (Hés., *Th.*, 823-827) :

Οὗ χεῖρες † μὲν ἔασιν ἐπ' ἰσχύι ἔργματ' ἔχουσαι, †  
καὶ πόδες ἀκάματοι κρατεροῦ θεοῦ· ἐκ δὲ οἱ ὤμων  
ἦν ἑκατὸν κεφαλαὶ ὄφις δεινοῖο δράκοντος, [825]  
γλώσσησι δνοφερῆσι **λελιχμότες**· ἐν δὲ οἱ **ὄσσε**  
θεσπεσίης κεφαλήσιν ὑπ' ὀφρύσι **πῦρ ἀμάρυσσαν**·

Ses mains sont faites pour accomplir des actes de puissance, et les pieds du dieu vigoureux sont infatigables ; partant de ses épaules il y avait cent têtes de serpents, de terribles dragons, dardant leurs langues sombres ; leurs yeux, dans leurs têtes prodigieuses, sous leurs sourcils, un feu les éclairait.

Aux vers 17-20, les serpents deviennent donc des monstres héritiers de Typhée – des serpents de Typhée plus précisément –, et ce faisant, s'inscrivent dans la lignée des monstres chthoniens de la *Théogonie* : ce sont les premiers qu'Héraclès affronte, dans sa carrière de héros civilisateur, avant de devoir faire face aux autres envoyés d'Héra que sont l'hydre de Lerne et le lion de Némée<sup>198</sup>.

Mais il n'est pas anodin que les serpents de l'*Idylle XXIV* tiennent de Typhée spécifiquement. Les vers 21-22 établissent en effet un lien plus précis entre l'épisode des serpents et le combat de Zeus contre Typhée : la situation de crise provoquée par l'entrée en scène des monstres trouve sa résolution grâce au voûς de Zeus dans les deux épisodes, et cette résolution est baignée d'une lumière issue de Zeus. Dans l'*Idylle XXIV*, en effet, Zeus comprend

<sup>198</sup> Voir Hes., *Th.*, 313-318 et 326-332 respectivement.

la situation au moment où elle devient véritablement critique (vers 20). Les enfants se réveillent à ce moment (vers 21a et 22a) : ils peuvent à présent agir, et c'est alors qu'une lumière – vraisemblablement imputable à l'action de Zeus – illumine la pièce de sorte à éclairer le combat contre les dragons (vers 22b).

Ce schéma, qui est, vis-à-vis de la version pindarique, tout à fait original, est en fait similaire à celui de l'épisode de Typhée dans la *Théogonie* :

#### Le schéma narratif de l'épisode de Typhée et celui des vers 17-22

Épisode de Typhée ( <i>Th.</i> 822-868)		Arrivée des serpents ( <i>Id.</i> XXIV, 17-22)		
1	► Vers 822-835	Description de Typhée	► Vers 17-20	Description des serpents
2	► Vers 836-837	Renversement auquel le monde échappe...	► Vers 20	Moment où le danger est imminent mais où les enfants obtiennent le moyen de faire face...
3	► 838 : εἰ μὴ ἄρ' ὄξυ νόησε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε (« si le père des hommes et des dieux ne l'avait pas saisi avec acuité »)	... Grâce au νοῦς de Zeus	► 21b : Διὸς νοέοντος ἅπαντα	... Grâce au νοῦς de Zeus
4	► 839-868, où κεραυνός (« foudre ») et κεραυνόω (« foudroyer ») en particulier sont récurrents (846, 854 et 859), associés à στήροπη (« éclair », 845 et 854)	Résolution dans une lumière issue de Zeus <sup>199</sup>	► 22b, où une lumière, φάος, apparaît	Résolution dans une lumière issue de Zeus

La mise en parallèle des deux épisodes est nette aux temps (1), (3) et (4) : elle situe non seulement les serpents dans la lignée de Typhée, mais aussi et surtout Héraclès dans la lignée de Zeus et le combat du héros dans la lignée de celle du dieu. Le combat mené par Héraclès contre les serpents dépasse la victoire qu'il remporte sur des agresseurs. Alors que celui de Zeus contre Typhée a assis le pouvoir de Zeus<sup>200</sup>, celui d'Héraclès affirme sa filiation – qui a jusqu'ici été laissée dans l'ombre – et fonde sa prééminence : Héraclès est héritier de Zeus, non seulement en tant que son fils, mais surtout en tant que, d'une certaine manière, son successeur.

<sup>199</sup> Le combat est baigné de lumière, celle de l'incendie provoqué par la foudre de Zeus, et aussi, dans un premier temps, par Typhée (sur ce point, voir Blaise [1992] pp. 361-366).

<sup>200</sup> Pour cette fonction de l'épisode de Typhée dans la *Théogonie*, voir Blaise [1992].

## II.2.ii. Du cosmogonique à l'héroïque

Il est clair, en effet, que les deux épisodes ne se situent pas au même « niveau » : le schéma se répète, mais les deux combats ne présentent pas les mêmes enjeux. Effectivement, il y a au moins trois différences essentielles entre les deux épisodes.

Les monstres, d'abord, n'ont pas les mêmes dimensions pour ainsi dire : ceux de l'*Idylle XXIV* sont comme deux serpents « détachés » du corps de Typhée. Ils n'en ont pas l'ampleur et ne représentent pas la même menace, ce dont témoigne ensuite le rôle de l'intervention de Zeus. Ce dernier protège ici son fils : il ne sauve pas le monde qu'il vient tout juste de mettre en ordre et de stabiliser. Ce sont ici les enfants seuls qui sont dits menacés, un péril qui est sans commune mesure avec celui que fait courir Typhée (Hés., *Th.*, 836-838) :

Καί νύ κεν ἔπλετο ἔργον ἀμήχανον ἤματι κείνῳ,  
καί κεν ὃ γε θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισιν ἄναξεν,  
εἰ μὴ ἄρ' ὄξυ νόησε πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε.

Et alors, une œuvre indéfectible se serait produite ce jour-là, et il aurait régné sur les mortels et sur les immortels, si le père des hommes et des dieux ne l'avait pas saisi avec acuité.

La nature de la lumière qui baigne les deux épisodes, enfin, est particulièrement notable. Le poème de Théocrite, substituant un φάος au feu du κεραυνός de l'épisode de Typhée, signale en effet que les actions ne jouent pas au même plan : on passe du plan cosmogonique au plan héroïque.

Tandis que Zeus vainc Typhée avec la foudre avec laquelle il a combattu les Titans, il émet ici une lumière *a priori* très étonnante, car elle n'a rien à voir avec le lexique du feu que l'on rencontre au sujet du κεραυνός de la *Théogonie*<sup>201</sup>, ni de prime abord avec quoi que ce soit de divin. Par exemple, on a comparé la lumière de l'*Idylle XXIV* avec celle dont Déméter illumine la pièce lorsqu'elle se révèle à Métanire, après que celle-ci l'a surprise cachant Démophon dans le feu dans l'*Hymne homérique à Déméter*<sup>202</sup>. La comparaison s'impose, en

---

<sup>201</sup> Cf. Hés., *Th.*, 503-506 (don de la foudre à Zeus par les Cyclopes) ; 687-712 (Titanomachie) ; 839-868 (combat contre Typhée).

<sup>202</sup> Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 420 *ad vers* 22 ; Dover [1971] p. 255 *ad vers* 21 s. ; Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 208.

effet, étant donné que la proposition φάος δ' ἀνὰ οἶκον ἐτύχθη rappelle nettement celle du vers 280 de l'hymne (*Hymn. hom. 2, 275-280*)<sup>203</sup> :

Ἦς εἰποῦσα θεὰ μέγεθος καὶ εἶδος ἄμειψε [275]

γῆρας ἀπωσαμένη, περὶ τ' ἀμφὶ τε κάλλος ἄητο·

ὀδμῆ δ' ἱμερόεσσα θυθέντων ἀπὸ πέπλων

σκίδνατο, τῆλε δὲ φέγγος ἀπὸ χροὸς ἀθανάτοιο

λάμπε θεᾶς, ξανθαὶ δὲ κόμαι κατενήνοθεν ὤμους,

αὐγῆς δ' ἐπλήσθη πυκινὸς δόμος ἀστεροπῆς ὤς. [280]

Après qu'elle eut parlé ainsi, la déesse changea de taille et d'apparence, ayant écarté sa vieillesse ; la beauté flottait autour d'elle, tout autour ; une odeur exquise se répandait, venant de ses étoffes parfumées ; resplendissait au loin une clarté provenant de la surface du corps immortel de la déesse ; ses cheveux blonds tombaient sur ses épaules ; une lumière éclatante emplît la solide demeure, comme celle d'un éclair.

Mais l'on voit que la lumière de l'*Idylle XXIV* n'est pas plus la « lumière éclatante » (αὐγή) de Déméter qu'elle n'est celle de la foudre de Zeus. Ce n'est pas non plus l' « éclat » (σέλας), la « clarté » (φέγγος), la « flamme » (φλόξ) ou le « feu » (πῦρ) que sont parfois les lumières divines<sup>204</sup>. La lumière que désigne le terme φάος est tout simplement celle que peut émettre, par exemple, une lampe, comme celle que tient Athéna en *Odyssée*, XIX, 34 : πάροιθε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη | χρύσειον λύχνον ἔχουσα φάος περικαλλὲς ἐποίει (« et devant, Pallas Athéna, avec une lampe d'or, faisait une très belle lumière », *Od.*, XIX, 33b-34)<sup>205</sup>. À ce moment, Athéna, invisible à Ulysse et Télémaque, les aide, par le φάος qu'elle leur procure, à ranger les armes du palais en prévision du massacre des prétendants : comme ce φάος de la lampe d'Athéna, celui de Zeus assiste des protagonistes à l'aune d'un combat mené en tant de paix, au palais-même.

<sup>203</sup> Les deux passages sont surtout à rapprocher en raison de la réaction qui suit, celle d'Alcmène dans l'*Idylle XXIV* et celle de Métanire et des sœurs de Démophon dans l'hymne (voir l'introduction de ce chapitre et le commentaire aux vers 34-40 pp. 127-130).

<sup>204</sup> Par exemple : σέλας en *Il.*, VIII, 76 ; XVIII, 214 ; *Hymn. hom. 2*, 189 ; Hes., *Th.*, 867 ; φέγγος, en *Hymn. hom. 2*, 278 ; φλόξ en *Il.*, XVIII, 206 ; Hes., *Th.*, 859 ; πῦρ en *Il.*, XVIII, 225 ; Hes., *Th.*, 867. Pour des lumières divines, voir aussi les références que donne Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 420 *ad* vers 22.

<sup>205</sup> Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 420 *ad* vers 22 et White [1979] p. 287 *ad* vers 22 signalent ce parallèle.



Il s'agit là, au vers 22b, du deuxième jalon du parallèle qui s'établit peu à peu entre les événements de l'*Idylle XXIV* et le massacre des prétendants<sup>206</sup>, et le précédent odysseéen rend en outre sensible l'écart entre l'épisode des serpents et celui de Typhée : de Typhée aux serpents, on passe d'un Zeus cosmogonique armé de la foudre à un Zeus qui agit, en adjuvant, dans un monde héroïque.

Zeus, en effet, n'est pas le protagoniste du récit. Il intervient plus marginalement de sorte à assister Héraclès, qui s'avère être le seul adversaire des serpents chthoniens, premiers de la série de monstres qu'il va plus tard devoir combattre : c'est le début de la geste d'Héraclès en tant que héros civilisateur qui fait l'objet du récit, mais livré sous un angle particulier. Le premier exploit que le héros s'apprête à accomplir est donné comme le prolongement de l'action qu'a accomplie Zeus en ordonnant le monde et en maintenant cet ordre. Le rôle qu'Héraclès est amené à endosser en combattant les serpents envoyés par Héra est ainsi mis en perspective à l'échelle de l'histoire de l'organisation du monde : c'est à cette échelle, en effet, qu'opère son action de héros, et non seulement à celle de l'âge héroïque. Dès ce premier acte héroïque qu'est l'affrontement avec les serpents envoyés par Héra, Héraclès, nourrisson de dix mois, apparaît en effet dans toute son exceptionnalité, c'est-à-dire en fils de Zeus, dont il prolonge l'action dans le monde des hommes : l'exploit, parce qu'il anticipe les Travaux du héros civilisateur, s'inscrit dans la continuité de la stabilisation du monde que Zeus a établi en devenant le roi des hommes et des dieux.

### **II.2.iii. Héraclès après Zeus et Apollon**

Cette analyse des vers 17-22 doit beaucoup non seulement à celle qu'a proposée F. Blaise de l'épisode de Typhée dans la *Théogonie*, mais aussi à celle que la savante a proposée de l'épisode de Typhon dans l'*Hymne homérique à Apollon*<sup>207</sup> : il semble en effet que les deux passages présentent un fonctionnement très comparable à bien des égards, de façon si frappante qu'il est même tentant de considérer ensemble Typhée, Typhon et les serpents, Zeus, Apollon et Héraclès pour saisir au mieux la version théocritéenne du combat d'Héraclès contre les deux dragons.

Dans l'*Hymne homérique à Apollon*, l'épisode de Typhon paraît interrompre le récit du combat que le dieu mène contre le dragon femelle à Crisa (*Hymn. hom. 3, 305-355*). Au moment

---

<sup>206</sup> Voir le commentaire au vers 9 pp. 89-90 avec la n. 168.

<sup>207</sup> Blaise [1992] et [1997] respectivement.

où le monstre est mentionné, l'aède, avant de raconter le combat, développe en effet l'histoire de Typhon, qu'Héra a un jour confié au dragon : la déesse, par vengeance contre Zeus, qui a fait naître Athéna sans elle, après qu'elle-même a enfanté seule Héphaïstos, invoque la Terre et le Ciel pour obtenir un fils qui soit capable de l'emporter sur Zeus ; c'est alors que naît le monstre Typhon.

Blaise montre que ce récit met en évidence la grandeur d'Apollon en suggérant qu'il est l'égal de Zeus dans une autre sphère, celle des hommes au lieu de celle des dieux. L'épisode de Typhon, selon cette lecture, reproduit celui de Typhée dans la *Théogonie*, à ceci près qu'il situe le monstre à l'intérieur du monde organisé par Zeus et non en marge, capable donc de le renverser contrairement à Typhée. Un rapprochement s'opère ainsi entre l'action d'Apollon et celle de Zeus, l'un organisant l'espace humain après que l'autre a organisé l'espace divin<sup>208</sup> :

Comme Zeus a affronté et vaincu Typhée (dernier sursaut de désordre) au moment où il achevait l'organisation du monde, Apollon trouve le monstre sur sa route quand il impose lui aussi son ordre, à l'espace humain cette fois. Les deux dieux agissent de manière identique, mais dans deux sphères différentes, et c'est précisément ce changement de niveau que permet de souligner la substitution d'Héra à Gaia dans le mythe de Typhon. En transposant la menace contre le pouvoir de Zeus de l'ordre de la nature à un ordre symbolique, culturel, le mythe signale dans quel espace l'on doit situer l'action connexe d'Apollon contre le dragon-femelle : c'est la société des hommes qui est sauvée par le fils de Zeus (cf. 364 s.).

On voit combien la lecture que je propose des vers 17-22 repose sur le fait que le passage fonctionne, vis-à-vis de l'épisode de Typhée (*Th.*), de façon très comparable à celui de l'épisode de Typhon (*Hymn. hom. 3*). Peut-être convient-il même de considérer que l'*Idylle XXIV* situe l'action d'Héraclès – dans la mesure, toujours, où son combat contre les serpents est présenté comme l'acte fondateur de sa carrière de héros civilisateur – non seulement dans la continuité de celle de Zeus, mais aussi dans la continuité de celle d'Apollon. Plusieurs éléments le laissent penser.

Il y a d'abord les serpents : ces derniers relaient en effet le lien implicite que l'hymne établit entre le Typhon et le dragon femelle. On constate d'une part une certaine affinité entre les serpents et ce dragon : ces monstres sont tous des « dragons » (δράκοντας, vers 14 ; cf. δράκαιναν, *Hymn. hom. 3*, 300) qui « s'enroulent » sur eux-mêmes en agonisant (έλισσέσθην,

---

<sup>208</sup> Blaise [1997] pp. 5-6.

vers 30 ; cf. ἐλίσσετο, *Hymn. hom. 3*, 361). Et, d'autre part, l'on constate aussi une certaine affinité des serpents avec Typhon, mais d'un autre ordre : c'est leur origine qui est comparable. Les serpents de l'*Idylle XXIV* sont en effet, comme Typhon, des monstres chthoniens (ou qui du moins y ressemblent beaucoup) suscités par Héra en réaction à la naissance d'un enfant de Zeus (*Hymn. hom. 3*, 311-339 en particulier). Les serpents allient donc des caractéristiques à la fois du dragon femelle vaincu par Apollon et du Typhon destiné à accomplir une vengeance d'Héra.

Et il y a ensuite Héraclès et Apollon. Tous deux sont à la fois des tueurs de dragons et des fils de Zeus dont la naissance a été retardée par Héra. L'*Hymne homérique à Apollon*, d'une part, accorde une grande importance au récit de la naissance du dieu (*Hymn. hom. 3*, 25-132), et en particulier à l'errance de Létô (25-88) et à la naissance retardée par Héra, qui retient Ilithye par ruse (89-119). On peut penser que, dans l'*Idylle XXIV*, d'autre part, la mention de l'âge d'Héraclès au vers 1 rappelle discrètement les circonstances de sa naissance<sup>209</sup>, mais c'est surtout l'épithète ὀψίγονον du vers 31 qui, de ce point de vue, paraît significative<sup>210</sup>.

Bien que l'adjectif signifie généralement « né tard » au sens de « plus jeune » ou de « né de parents âgés »<sup>211</sup>, il paraît très difficile de ne pas déceler au vers 31 d'allusion au retardement de la naissance du héros par Héra, qui a, pour Héraclès comme pour Apollon, retenu les Ilithyes<sup>212</sup>. Le contexte invite en effet très nettement à comprendre ici l'adjectif au sens de « né tard », « né avec du retard », « dont la naissance a été tardive, retardée » : c'est au moment même où il est en pleine lutte contre les serpents envoyés par la déesse pour le tuer qu'Héraclès est dit être un παῖδα | ὀψίγονον. En d'autres termes, c'est exactement au moment où Héraclès est en train de l'emporter sur les dragons, tout comme Apollon juste après qu'il a été question de Typhon, qu'il est dit être « né tard », caractéristique qu'il partage avec Apollon et sur laquelle l'hymne insiste beaucoup.

<sup>209</sup> Voir le commentaire aux vers 1-2 pp. 75-76.

<sup>210</sup> Sur ὀψίγονος, voir aussi le commentaire aux vers 34-40 pp. 127-130.

<sup>211</sup> Voir LSJ s.v. ὀψίγονος.

<sup>212</sup> Voir *Il.*, XIX, 119 (Ἀλκμήνης δ' ἀπέπαυσε τόκον, σχέθε δ' Εἰλειθυίας, « mais d'Alcmène elle a arrêté l'accouchement, et elle a retenu les Ilithyes »). Très étonnamment, certains traducteurs et commentateurs refusent de voir cette allusion, largement admise par ailleurs (voir par exemple Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 237 *ad* vers 31 ; Legrand [1925] n. 2 p. 171 ; White [1979] p. 35 *ad* vers 31). C'est le cas de Edmonds [1938<sup>3</sup>] p. 291, qui traduit l'adjectif par *young* (tandis que Ameis [1851] p. 48 le traduit par *sero natum* et Legrand [1925] p. 171 par « tard-venu »), et surtout de Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 421 *ad* vers 31, qui va jusqu'à considérer que l'allusion est *irrelevant* (cf. sa traduction en Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1 p. 185 : *young*). Le savant n'explique pas pourquoi il s'oppose aussi franchement à voir dans ὀψίγονον une allusion à Héra : il signale seulement les raisons pour lesquelles il privilégie le sens de « jeune » (un parallèle avec A., *Suppl.*, 361, que réfute White [1979] p. 35 *ad* vers 31).

Il semble donc qu'après que les vers 17-22 ont situé le combat d'Héraclès contre les serpents dans la continuité de celui que Zeus a mené contre Typhée dans la *Théogonie*, les vers 30-31 (τὼ δ' αὖτε σπείραισιν ἐλίσσέσθην περὶ παῖδα | ὀψίγονον, [...], « mais, quant aux deux serpents, ils enroulaient leurs replis autour de l'enfant né tardivement, [...] »), à leur tour, le situent dans le prolongement de celui d'Apollon contre le dragon. Ils continuent d'inscrire l'exploit dans l'histoire de l'établissement de l'ordre du monde et de son maintien : après que Zeus a organisé le monde et triomphé de la dernière véritable menace, les deux fils « nés tardivement » prolongent son œuvre, Apollon tuant le dragon pour instaurer son culte et Héraclès luttant contre les premiers monstres qu'il est amené à affronter.

### **II.3. Vers 23-33. Iphiclès et Héraclès face aux serpents**

Au vers 23, on entre dans le vif de l'attaque des serpents : ces derniers sont auprès des enfants, qui sont à présent réveillés et en mesure de réagir. L'attention est alors tour à tour tournée vers la réaction d'Iphiclès d'abord (vers 23-26a), vers celle d'Héraclès ensuite (vers 26b-29) et enfin vers la réaction des serpents à la réponse du jeune héros (vers 30-33) :

Ἦτοι ὄγ' εὐθὺς ἄυσεν, ὅπως κακὰ θηρί' ἀνέγνω  
 κοίλου ὑπὲρ σάκεος καὶ ἀναιδέας εἶδεν ὀδόντας,  
 Ἴφικλέης, οὐλὰν δὲ ποσὶν διελάκτισε χλαῖναν [25]  
 φευγέμεν ὀρμαίνων· ὁ δ' ἐναντίος εἶχετο<sup>213</sup> χερσίν  
 Ἡρακλέης, ἄμφω δὲ βαρεῖ ἐνεδήσατο δε σμῶ,  
 δραξάμενος φάρυγος, τόθι φάρμακα λυγρὰ τέτυκται  
 οὐλομένοις ὀφίεσσι, τὰ καὶ θεοὶ ἐχθαίροντι.  
 Τὼ δ' αὖτε σπείραισιν ἐλίσσέσθην περὶ παῖδα [30]

<sup>213</sup> Les éditeurs adoptent tantôt la leçon des manuscrits εἶχετο (« il les retenait », « il s'efforçait de les retenir » ; Cholmeley [1901] p. 151 ; Legrand [1925] p. 171 ; White [1979] p. 2), tantôt la conjecture de Meineke ἔετο (« il les attaquait » ; Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 237 ; Edmonds [1938<sup>3</sup>] ; Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1 p. 182 et [1952] p. 94 ; Dover [1971] p. 66 ; Gallavotti [1993<sup>3</sup>] p. 187). Les savants qui ont privilégié la conjecture de Meineke l'ont sans doute fait pour les raisons que Gow expose dans son commentaire (Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 420 *ad* vers 26) : « the mss εἶχετο will mean *seized*, but it anticipates the next sentence [c'est-à-dire ἐνεδήσατο, « il les enferma »] and both the adj. ἐναντίος and what has just been said of Iphicles appear to demand a verb of motion ; cf. Plaut. *Amph.* 1114 *postquam conspexit angueis ille alter puer, | citus e cunis exilit, facit recta in angueis impetum : | alterum altera adprehendit eos manu perniciousiter* ». Le texte des manuscrits n'implique pourtant pas de redondance avec le vers suivant, dans la mesure où l'imparfait εἶχετο a sans doute une valeur conative (« il s'efforçait de les retenir ») : le retour à l'aoriste au vers suivant, avec la forme ἐνεδήσατο, marque le succès de l'effort d'Héraclès. L'imparfait d'effort, associé à ἐναντίος, fait en outre écho à φευγέμεν ὀρμαίνων (« désirant s'enfuir ») : les efforts contraires des deux frères sont opposés dans le même vers.

ὄψιγονον, γαλαθῆνόν ὑπὸ τροφῶ, αἰὲν ἄδακρυν·  
ἄψ δὲ πάλιν διέλυον, ἐπεὶ μογέοιεν, ἀκάνθας  
δεσμοῦ ἀναγκαίου πειρώμενοι ἔκλυσιν εὐρεῖν.

Certes, l'un, Iphiclès, cria aussitôt qu'il discerna les bêtes féroces au-dessus du bouclier creux et qu'il vit leurs insolents crochets, et fit tomber avec ses pieds l'épaisse couverture en voulant s'enfuir ; mais, l'autre, Héraclès, faisant face, s'efforçait de les retenir de ses mains et les enferma tous deux dans un lien puissant en les prenant à la gorge, là où les funestes serpents ont fabriqué les poisons malfaisants que même les dieux haïssent. Quant aux deux serpents, ils enrroulaient leurs replis autour de l'enfant né tardivement, le nourrisson toujours sans larmes aux mains d'une nourrice, puis le relâchaient au contraire quand, leur dos traversé par l'étreinte contraignante, ils cherchaient à s'en défaire.

Cette scène est particulièrement remarquable : elle témoigne en effet de façon très frappante du jeu qui est entretenu avec la *Néméenne I* et l'« antique récit » qu'elle raconte. La version pindarique n'est pas seulement amplement développée, elle fait aussi l'objet de modifications profondes qui ont ceci de particulier qu'elles suggèrent des renversements de situations par rapport à la source... qui n'ont finalement pas lieu. Dans le récit du combat, Théocrite exploite pleinement l'ouverture qu'il s'est ménagée à l'initiale du poème en situant l'événement dans le onzième mois de la vie du héros, en maintenant ce dernier dans un pseudo-anonymat et en taisant absolument la célébrité de l'épisode mythique : tout est à nouveau possible ici.<sup>214</sup> Alors que le lecteur s'attend évidemment à ce qu'Héraclès l'emporte en étouffant les monstres – puisqu'il connaît l'« antique récit » – la scène du combat l'invite à en douter : la possibilité qu'il se passe autre chose est ouverte.

### **II.3.i. Vers 23-26a. La réaction d'Iphiclès**

L'attention accordée à la réaction d'Iphiclès et le traitement dont elle fait l'objet sont – de ce point de vue – les éléments les plus intéressants de la scène, car les vers 23-26a sont particulièrement riches d'effets de surprise.

Notons d'abord que le personnage d'Iphiclès n'est pas exploité chez Pindare : il ne l'est ni dans la *Néméenne I*, ni – vraisemblablement – dans le Péan 20 Snell, qui offre une autre version pindarique de l'épisode, quoique fragmentaire. Il n'est plus question, en effet, que d'Héraclès dans la *Néméenne I* à partir du moment où le combat s'engage (Pi, N. I, 43-47) :

---

<sup>214</sup> Voir le commentaire aux vers 1-3 pp. 76-79.

[...] ὁ δ' ὄρ-  
θὸν μὲν ἄντεινεν κάρα, πειρᾶτο δὲ πρῶτον μάχας, [43]

δισσαῖσι δοιοὺς ἀυχένων  
μάρψαις ἀφύκτοις χερσὶν ἑαῖς ὄφιας. [45]  
Ἀγχομένοις δὲ χρόνος  
ψυχὰς ἀπέπνευσεν μελέων ἀφάτων.

Et, droit, il tint la tête levée, et s'essaya pour la première fois à la bataille, de ses deux mains qui avaient saisi, dans une étreinte sans issue, les deux serpents. Et alors qu'ils étouffaient, le temps répandit le dernier souffle de leurs corps monstrueux.

Et tous les verbes sont au singulier dans le péan (Pi., Péan 20 Snell, 10-13) :

.....[.]νθ', ὁ δ' ἀντίον ἀνὰ κάρα τ' ἄειρ[ε] [10]  
.....] χειρὶ μελέων ἄπο ποικίλον  
σπά]ργανον ἔρριψεν ἑάν τ' ἔφανεν φυάν  
.... ὀμμ]άτων ἄπο σέλας ἐδίνασεν.

... [vers 10] ... mais lui leur fit face en se redressant et saisit leur tête... en éloignant leur corps, de sa main, il rejeta le linge bigarré et révéla sa nature... de ses yeux jaillit un éclat.

Chez Théocrite, le personnage d'Iphiclès joue manifestement le rôle de faire-valoir : c'est sans doute sa fonction première. Sa réaction de peur et de fuite, en effet, est une réaction que l'on peut aisément juger vraisemblable pour un simple bébé : elle ne paraît pas glorieuse, surtout au regard de celle de son frère. Dite en premier, elle fait ressortir par contraste le courage, la pugnacité et la force d'Héraclès. Elle sert donc l'éloge implicite de l'héroïsme d'Héraclès.

Pourtant, la réaction d'Iphiclès n'est pas « normale » à proprement parler pour un simple bébé. Elle est en réalité très cohérente avec l'éducation de guerrier iliadique que lui donnent ses parents, de même qu'à Héraclès, éducation très particulière qui est rappelée par la mention du « bouclier creux » au vers 24 (κοίλου ὑπὲρ σάκεος)<sup>215</sup>.

Le cri, d'une part, est un cri épique, un cri de guerre de l'*Illiade* (ἄνσεν, vers 23), et non celui d'un bébé : Iphiclès ne pleure pas, ne gémit pas ; il crie comme un héros ou un dieu

<sup>215</sup> Voir le commentaire aux vers 4-5 pp. 79-80.

homérique<sup>216</sup>. Même sa tentative pour s'enfuir, d'autre part, a quelque chose d'iliaque. Il faut en effet noter que l'infinitif épique φευγέμεν se rencontre à plusieurs reprises dans l'*Iliade*, et en particulier dans l'expression ἢ φευγέμεν ἢ μάχεσθαι (« ou fuir ou combattre »), qui apparaît notamment deux fois au chant X, avant la bataille nocturne<sup>217</sup>. La première occurrence se trouve au vers 147 : Nestor prévient Ulysse qu'il réveille les Achéens pour décider de ce qu'ils vont faire (ἢ φευγέμεν ἢ μάχεσθαι). La seconde occurrence se trouve au vers 327 : Dolon s'adresse aux Troyens ; il suppose que l'autre camp est en train de délibérer sur ce point (ἢ φευγέμεν ἢ μάχεσθαι). Ce que font apparaître ces deux occurrences de l'infinitif φευγέμεν est que la fuite est l'un des choix qui s'offrent au guerrier. Il ne s'agit sans doute pas du choix le plus glorieux, mais il est envisageable. Ainsi, si l'on tient compte de la coloration épique dont le personnage d'Iphiclès est teinté de façon récurrente (vers 4 et vers 23), l'on est aussi conduit à considérer que même son geste de fuite n'est pas celui d'un enfant ordinaire.

Finalement, la réaction d'Iphiclès est nettement « épiciée ». Cela ne fait que souligner davantage encore l'éloge implicite d'Héraclès, car ce n'est pas la réaction d'un être ordinaire qui sert de repoussoir à la sienne, mais celle d'un être qui est lui aussi – pour des critères de mortels – particulièrement remarquable jusque dans son cri et dans sa fuite.

Il y a une autre chose que met en évidence le traitement de la réaction d'Iphiclès : il s'agit de l'ambiguïté des motifs, et des effets de surprise que celle-ci permet de créer. Ici, un cri tel que celui que désigne le verbe αὔω est le cri de peur d'un enfant, et non le cri de l'épopée homérique que connote habituellement le verbe. De la même manière, le rejet de sa couverture par Iphiclès au moment où il cherche à fuir (vers 25) est un geste très comparable à celui qu'a Héraclès lorsqu'il repousse les serpents dans le péan (Pi., Péan 20 Snell, 11-12a) : un même geste – rejet d'une étoffe qui entrave le mouvement au moment de l'attaque des serpents – est le corollaire de deux réactions parfaitement opposées, fuite ou résistance face au danger<sup>218</sup>.

C'est précisément ce travail sur les ambiguïtés associé à l'« épiciation » de la réaction d'Iphiclès qui permet de suggérer une issue pour le combat autre que celle que l'on attend le plus évidemment. Si en effet l'on reprend pas à pas les vers consacrés à Iphiclès, l'on observe qu'au moins deux retournements de situation sont successivement suggérés :

---

<sup>216</sup> Pour m'en tenir aux références données par LSJ s.v. αὔω, voir par exemple *Il.*, XX, 48 ; IV, 508 ; V, 101 ; XI, 10 et 275.

<sup>217</sup> Sur cette expression, voir l'introduction de ce chapitre pp. 61-67.

<sup>218</sup> Sur le déplacement du motif d'Héraclès à Iphiclès et le renversement de la signification du geste de rejet de la couverture, voir notamment Cusset [1999a] p. 361.

- Vers 23-24 : Ἦτοι ὄγ' εὐθὺς ἄσεν [...]. On pousse un cri de guerre à la vue des horribles serpents : il s'agit sans doute d'Héraclès.

- Vers 25a : Ἰφικλέης. *Contre toute attente*, le cri de guerre est celui d'Iphiclès. *Va-t-il affronter les serpents aux côtés de son frère ?*

- Vers 25b : οὐλάν δὲ ποσὶν διελάκτισε χλαῖνα. Cette hypothèse est sans doute juste, voire il faut aller plus loin : *Iphiclès va-t-il même prendre la place de son frère ?* Non seulement il est le premier à réagir, par un cri de guerre, mais il fait en outre tomber sa couverture, de la même façon qu'Héraclès rejette son lange pour faire face aux monstres chez Pindare.

- Vers 26 : φευγέμεν ὀρμαίνων. *Il n'en est rien*. C'est en voulant s'enfuir qu'Iphiclès fait tomber sa couverture, et il faut alors vraisemblablement réinterpréter le ἄσεν : ce n'était pas le cri de guerre que pousse celui qui va combattre. Quoi que fasse Héraclès ensuite, Iphiclès ne va pas interférer dans le combat, comme le veut la tradition.

La « brèche » ouverte aux premiers vers du poème dans la certitude que l'on a de connaître d'avance les événements est rouverte dans les premiers vers du récit du combat. Théocrite joue en quelque sorte avec cette certitude en construisant un doute chez son lecteur, puis en balayant finalement ce doute dans ce qui s'apparente à une chute. Ce qui est remarquable, c'est que ce jeu permet de faire *précisément de ce qui est attendu*, car connu d'avance, la chute de la scène. À l'issue du retournement de situation final, on rejoint en réalité précisément l'une des constantes des versions connues du mythe : Iphiclès reste en dehors du combat mené par Héraclès.

### **II.3.ii. Vers 26b-33. Le combat d'Héraclès contre les serpents**

Les doutes créés à tort, pour ainsi dire, aux vers 23-26a ont des conséquences au-delà des vers consacrés à Iphiclès. Si en effet les doutes sur le déroulement des événements attendus ne se sont pas avérés fondés en ce qui concerne la participation d'Iphiclès au combat, peut-être le seront-ils en ce qui concerne la victoire d'Héraclès ? Dans la structure même du récit, la modification la plus notable apportée par Théocrite vis-à-vis de la *Néméenne I*<sup>219</sup> dans le récit du combat d'Héraclès (vers 26b-33, cf. Pi., *N. I*, 43-47) consiste à retarder l'annonce de la victoire du héros au point de la repousser après la focalisation sur Alcmène.

Dans les deux poèmes, l'attention est déplacée sur Alcmène après qu'Héraclès a étranglé les serpents (vers 34ss., cf. Pi., *N. I*, 48-50), mais, alors que l'action est menée à son terme chez

---

<sup>219</sup> Les lacunes dans le texte du péan ne permettent pas de formuler sur ce point une comparaison entre l'*Idylle XXIV* et cette version pindarique du mythe.



Pindare – les serpents ont exhalé leur ψυχή (Pi., *N. I.*, 47) –, les serpents sont encore en train de lutter chez Théocrite (πειρώμενοι ἔκλυσιν εὐρεῖν, vers 33) au moment où l’attention se déplace. Et elle se « déplace » bien plus que chez Pindare : dans l’ode, tout se déroule dans la même pièce et les actions se succèdent rapidement ; dans l’*Idylle XXIV*, on se déplace dans une autre pièce de la maison et on ne revient pas dans la chambre des enfants avant une vingtaine de vers. La victoire n’est en effet constatée qu’au vers 55.

Paradoxalement, le doute a d’autant plus de place pour se réinsinuer et le suspense pour prendre que, du vers 26b au vers 29, la version théocritéenne reste très proche de celles de Pindare. Effectivement, on a les mêmes données à peu près dans le même ordre : d’abord la posture qu’adopte Héraclès pour le combat (ὁ δ’ ἐναντίος, vers 26 ; cf. ὁ δ’ ὀρθὸν μὲν ἄντεινεν κάρα, Pi., *N. I.*, 43 ; cf. aussi ὁ δ’ ἀντίον ἀνά, Pi., Péan 20 Snell, 10) ; puis le lien puissant de ses mains (χερσίν, vers 26 ; βαρεῖ ἐνεδήσατο δεσμῶ, vers 27 ; cf. δισσαῖσι [...] | μάρψαις ἀφύκτοις χερσίν ἐαῖς, Pi., *N. I.*, 44-45) ; avec l’action de prendre et d’étrangler (ἐνεδήσατο, vers 27 ; δραξάμενος, vers 28 ; cf. αὐχένων | μάρψαις ἀφύκτοις, Pi., *N. I.*, 44-45) ; et enfin le cou des serpents (φάρυγος, τόθι φάρμακα λυγρὰ τέτυκται | οὐλομένοις ὀφίεσσι, τὰ καὶ θεοὶ ἐχθαίροντι, vers 28-29 ; cf. αὐχένων, Pi., *N. I.*, 44). Ainsi, après s’être écarté franchement de la version pindarique aux vers 23-26a, le récit de Théocrite renoue étroitement avec sa source aux vers 26b-29, avant de s’en écarter à nouveau brutalement, en laissant en suspens la suite du combat (entre le vers 33 et le vers 55). Ces va-et-vient intervenant juste après les retournements de situation presque incessants des vers 23-26a, on ne sait plus où l’on en est au vers 33. Faut-il penser que l’on va finalement retrouver les mêmes données que chez Pindare, ou finir par les abandonner ?

La représentation qui est donnée d’Héraclès aux vers 30-31 est en outre assez ambiguë. D’une part, en effet, les vers 30-31a sont propres à situer Héraclès dans la lignée de l’Apollon vainqueur du dragon de l’*Hymne homérique* qui lui est consacré<sup>220</sup>. Mais, d’autre part, le vers 31b insiste énormément sur l’extrême jeunesse de l’enfant : il n’est même pas encore sevré. Une grande victoire est suggérée en même temps que la grande vulnérabilité du combattant est soulignée. Si l’issue heureuse est probable, elle n’est pas certaine.

Le vers 31 ajoute toutefois un autre élément à la jeunesse de l’enfant : αἰὲν ἄδακρυον. Avec ce segment, apparaît une difficulté dans la compréhension du vers, car deux interprétations en sont possibles, selon que l’on isole αἰὲν ἄδακρυον du groupe qui précède, ὑπὸ

<sup>220</sup> Voir le commentaire aux vers 17-22 pp. 111-114.

τροφῶ, ou que l'on prenne au contraire ces deux groupes ensemble. Ces deux interprétations – qui sont représentées dans les éditions, traductions et commentaires, mais inégalement – sont les suivantes : soit on ponctue γαλαθῆνὸν ὑπὸ τροφῶ, αἰὲν ἄδακρυον, ce qui revient à comprendre, en substance, « un nourrisson encore au sein, qui ne pleure jamais » ; soit l'on adopte la ponctuation γαλαθῆνὸν, ὑπὸ τροφῶ αἰὲν ἄδακρυον, auquel cas l'on comprend « un nourrisson, qui ne pleure jamais quand il est aux mains d'une nourrice ».

La première interprétation est assez marginale<sup>221</sup>. Elle repose sur l'idée qu'Héraclès passe pour ne jamais pleurer, même adulte (il n'y a donc pas de raison de limiter la validité de l'affirmation αἰὲν ἄδακρυον avec ὑπὸ τροφῶ), et sur l'idée que, le vers 3 laissant entendre qu'Alcmène nourrit elle-même ses enfants, Héraclès n'est pas confié à une autre nourrice que sa mère elle-même<sup>222</sup> (il n'y aurait donc pas de sens à dire qu'il ne pleure pas quand il est enlevé à sa mère)<sup>223</sup>.

La seconde hypothèse, qui est bien plus largement partagée<sup>224</sup>, semble aussi plus intéressante. Si, d'abord, elle a plus souvent semblé préférable, c'est sans doute parce qu'elle est plus naturelle : si l'on regroupe d'une part γαλαθῆνὸν ὑπὸ τροφῶ et d'autre part αἰὲν ἄδακρυον, les deux termes du premier ensemble – γαλαθῆνὸν et ὑπὸ τροφῶ – paraissent redondants, tandis que le groupe ὑπὸ τροφῶ αἰὲν ἄδακρυον fait apparaître plus clairement la fonction sémantique de ὑπὸ τροφῶ dans le vers. Mais la seconde hypothèse, surtout, s'avère plus intéressante que la première parce qu'elle fournit un nouvel élément à la comparaison qui s'établit entre les événements de l'*Idylle XXIV* et ceux qui se déroulent chez Métanire dans l'*Hymne homérique à Déméter*<sup>225</sup>.

Comme je l'ai rappelé plus haut, on a souvent fait la comparaison entre ces deux poèmes. À l'occasion de mon commentaire au vers 22b, je mentionnais la lumière qui illumine le palais de Métanire lorsque Déméter se révèle après avoir été surprise en train de plonger Démophon dans le feu, lumière à laquelle on a comparé celle dont Zeus assiste Héraclès dans l'*Idylle XXIV* (φάος δ' ἀνὰ οἶκον ἐτύχθη, vers 21b ; cf. αὐγῆς δ' ἐπλήσθη πυκινὸς δόμος

<sup>221</sup> Edmonds [1938<sup>3</sup>] p. 291 ; Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1 pp. 184-185 et [1952] p. 94 ; Dover [1971] p. 67.

<sup>222</sup> Le terme τροφός peut effectivement désigner la mère elle-même (voir LSJ *s.v.* τροφός).

<sup>223</sup> Voir Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 421 *ad* vers 31 (premier argument) ; Dover [1971] p. 255 *ad* vers 31 (second argument).

<sup>224</sup> Le texte est ponctué γαλαθῆνὸν, ὑπὸ τροφῶ αἰὲν ἄδακρυον (« un nourrisson, qui ne pleure jamais quand il est aux mains d'une nourrice ») dans les éditions de Ameis [1851] p. 48 ; Meineke [1856<sup>3</sup>] p. 104 ; Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 237 ; Cholmeley [1901] p. 151 ; Legrand [1925] p. 171 ; White [1979] p. 2 ; Gallavotti [1993<sup>3</sup>] p. 187.

<sup>225</sup> White [1979] p. 36 *ad* vers 31 y renvoie.

ἀστεροπιῆς ὄς, *Hymn. hom.* 2, 280). Le vers 31 à lui seul présente deux nouveaux éléments comparables. L'adjectif ὀψίγονος, adjectif remarquable<sup>226</sup>, rapproche Héraclès du Démophon de l'*Hymne homérique* : παῖδα δέ μοι τρέφε τόνδε, τὸν ὀψίγονον καὶ ἄελπτον | ὄπασαν ἀθάνατοι, πολυάρητος δέ μοι ἐστίν (« cet enfant, élève-le-moi, lui que les immortels m'ont donné, tard né et inespéré ; il est l'objet de mes vœux », *Hymn. hom.* 2, 219-220). S'ajoute la mention de la nourrice associée à celle des émotions de l'enfant.

Dans l'*Hymne à Déméter*, quand Déméter s'est révélée, Métanire est sidérée. Ni sa nourrice, la déesse, ni sa mère, Métanire, ne s'occupent alors de Démophon, dont ses sœurs prennent alors soin, tâchant d'apaiser ses cris, sans succès (*Hymn. hom.* 2, 289-291) :

Ἀγρόμεναι δέ μιν ἀμφὶς ἐλούεον ἀσπαίροντα  
ἀμφαγαπαζόμεναι· τοῦ δ' οὐ μειλίσσετο θυμός· [290]  
χειρότεροι γὰρ δὴ μιν ἔχον τροφοὶ ἠδὲ τιθῆναι.

Après s'être rassemblées autour de lui, elles le baignèrent en l'entourant de leur affection, alors qu'il tressaillait ; son émotion ne se calmait pas : elles étaient de fait inférieures, en effet, les gouvernantes et les nourrices qui le tenaient.

Le personnage de Démophon, ici, prend le relais du rôle joué par celui d'Iphiclès : sa réaction est exploitée comme un faire-valoir pour celle d'Héraclès. Démophon ne se calme pas malgré tous les soins de ses sœurs, qui n'égalent pas sa nourrice divine. Héraclès, lui, ne pleure jamais quand on le confie à une nourrice. Il y a là deux choses. La comparaison, d'une part, met en évidence la force de caractère d'Héraclès dans un contexte ordinaire (celui où on le confie à une nourrice). Et surtout, d'autre part, elle souligne la force de caractère dont fait preuve Héraclès dans le moment hors norme qu'est le combat : tandis qu'un enfant de son âge pleure en temps normal quand il est séparé de sa mère, tandis que Démophon pleure dans une situation certes extraordinaire, mais où il n'est pas directement menacé et où l'on s'occupe de lui, Héraclès, lui, ne pleure jamais, pas même aux mains d'une nourrice, et pas plus quand des monstres tentent de le tuer. Il les affronte et les étrangle puissamment, après les avoir pris à la gorge.

### **II.3.iii. La relative des vers 28b-29 : une digression naturaliste ?**

La précision donnée par la relative des vers 28b-29 (τόθι φάρμακα λυγρὰ τέτυκται | οὐλομένοις ὀφίεσσι, τὰ καὶ θεοὶ ἐχθαίροντι, « [la gorge] là où les funestes serpents ont fabriqué

<sup>226</sup> Cf. le commentaire aux vers 17-22 pp. 111-114.

les poisons malfaisants que même les dieux haïssent ») marque une courte pause dans le récit, mais n'en présente pas moins des caractéristiques remarquables. Elle rappelle à certains égards les comparaisons homériques dont le comparant est un animal : la description de l'animal est parfois développée et précise. Ici, on pense volontiers à la comparaison d'Hector avec un serpent au chant XXII de l'*Iliade* (*Il.*, XXII, 93-95) :

Ὡς δὲ δράκων ἐπὶ χειρὶ ὀρέστερος ἄνδρα μένησι  
 βεβρωκὸς κακὰ φάρμακ', ἔδν δέ τέ μιν χόλος αἰνός,  
 σμερδαλέον δὲ δέδορκεν ἐλίσσόμενος περὶ χειρῆ· [95]

Et, comme un serpent des montagnes près de son trou attend un homme après qu'il a englouti des drogues mauvaises – une terrible colère a pénétré en lui et il a le regard fixe et effrayant lorsqu'il s'enroule autour de son trou, [...].

Les φάρμακα néfastes du serpent font partie des éléments caractéristiques de l'animal que retient l'aède, et Théocrite à sa suite. Mais, chez Théocrite, les φάρμακα sont introduits d'une manière différente, comme dans une digression naturaliste : le poète paraît en effet livrer une précision véritablement scientifique au sujet de la φάρυγξ des serpents et de la fabrication du venin. Les commentateurs ont ainsi régulièrement confronté le passage aux affirmations de Nicandre ou d'Oppien notamment, ce qui les a conduits à signaler l'originalité du propos de Théocrite<sup>227</sup> ou, au contraire, à l'interpréter de sorte à le normaliser en minimisant l'écart avec les descriptions issues de l'épopée didactique<sup>228</sup>. Quoiqu'il en soit, l'allure scientifique qui est donnée au discours est en soi notable, en particulier parce que ce n'est pas la première fois que l'on rencontre ce type de précision à l'allure « réaliste » dans le poème. La temporelle des vers 11-12 et la relative de lieu du vers 15 présentent en effet le même trait<sup>229</sup>.

<sup>227</sup> Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 420 *ad* vers 28, qui renvoie à Nicandre (« Nicander, tough informed as to poison-fangs (*Th.* 182), seems to think the venom engendered in the spine (*Th.* 111) ») après avoir précisé qu'Aristote est silencieux sur le sujet.

<sup>228</sup> Dover [1971] p. 255 *ad* vers 28 s. ; White [1979] p. 33 *ad* vers 28. Pour ce faire, les deux commentateurs jouent sur le sens de φάρυγξ. Dover, en effet, renvoie à Nic., *Ther.*, 110 s. en disant que “Nikandros (*Ther.* 110 f.) also thought that the venom was produced in the vertebrae”, mais Nicandre parle des ἄκανθαί, tandis qu'il s'agit de la φάρυγξ chez Théocrite. White estime quant à elle que « φάρυγξ means here « *summa gula* », that is « fauces » (cf. *Thes.*, s.v. φάρυγξ, 663 A-B) » et que « it is precisely in the “fauces” that the poisonous teeth are implanted (cf. *Opp. Hal.* II, 366 ἰστόκοισιν... γενύεσσιν, Nic., *Ther.*, 182 ff. [où il est question des ὀδόντες]) ».

<sup>229</sup> Voir le commentaire aux vers 11-12 pp. 96-97 et au vers 15 pp. 103-105.

À la lecture des trois propositions subordonnées, on a l'impression – superficielle – qu'elles livrent des informations à la fois concrètes et précises. Il *semble* qu'en prêtant attention à ces propositions, on doive avoir les moyens de dater précisément les événements (vers 11-12), de se représenter par où, concrètement, les serpents entrent dans le palais (vers 15), d'accéder à un savoir scientifique sur la fabrication du venin des serpents (vers 28b-29). Mais, en réalité, l'information que l'on croit pouvoir obtenir ne se laisse pas saisir. Les vers 11-12 sont trop équivoques pour situer les événements plus précisément que lors d'« une nuit »<sup>230</sup> ; le vers 15 déconcerte plus qu'il ne renseigne sur l'endroit par où passent les serpents ; les vers 28b-29 livrent une information qui ne relève pas d'un savoir scientifique partagé, pour autant que l'on peut en juger du moins.

Pour expliquer cela, l'hypothèse la plus raisonnable de prime abord est que l'information nous échappe parce que nous n'avons pas tous les éléments nécessaires. Il est tout à fait vraisemblable, par exemple, que le propos des vers 28b-29 soit parfaitement admis par les savants dont Théocrite connaissait l'œuvre, et que nous ayons simplement perdu tous les travaux de ces savants. Cette hypothèse, cependant, trouve sa limite dans un constat : les propositions qui paraissent remarquables de précision réaliste ou scientifique posent *systématiquement* problème à partir du moment où l'on essaie d'en tirer l'information que l'on croit de prime abord pouvoir y trouver.

Chacun de ces développements délivre bien une information, mais d'un autre ordre que celui que l'on est tenté d'y chercher en premier lieu. Le développement sur le ciel nocturne, en effet, suggère toute l'importance de la situation nocturne des événements et le développement sur le trou de la porte souligne la discrétion avec laquelle les serpents pénètrent dans le palais. Et l'on a des raisons de penser que la relative sur le venin livre le même type d'information – non une description qui vaut pour ses référents concrets mais pour ce qu'elle suggère par un jeu d'allusions et de connotations. Les φάρμακα λυγρά dotent en effet les serpents d'une dimension magique et infernale : les seuls φάρμακα λυγρά que l'on connaisse par ailleurs sont ceux que Circé donne aux compagnons d'Ulysse (*Od.*, X, 235), tandis que l'expression τὰ καὶ θεοὶ ἐχθαίροντι apparente les poisons aux enfers « qui font horreur même aux dieux » (τὰ τε στυγέουσι θεοὶ περ) dans l'épopée archaïque (*Il.*, XX, 65 et *Hes.*, *Th.*, 739).

Les propositions des vers 11-12, 15 et 28b-29 ne sont donc pas « réalistes » : elles ne relèvent pas d'un souci de véritablement ancrer le monde de l'*Idylle XXIV* dans une réalité plus matérielle, plus concrète, plus familière que chez Pindare où tout est extraordinaire, majestueux

---

<sup>230</sup> Voir l'introduction de ce chapitre pp. 45-49.

et détaché de descriptions matérielles en quelque sorte « terre à terre ». Ces propositions, toutefois, donnent l'apparence de relever d'un tel souci, ce que l'on ne peut pas ignorer. Une « illusion réaliste », pourrait-on dire, est régulièrement créée et aussitôt balayée ; elle fait partie intégrante du poème, dont elle est un trait caractéristique.

Et cette illusion, en tant qu'elle est créée pour être immédiatement annulée, est d'autant plus intéressante qu'elle s'associe avec d'autres traits caractéristiques de l'*Idylle XXIV* de façon très cohérente. Je pense ici à l'élaboration du « quotidien extraordinaire » qui marque les premiers vers du poème et au jeu récurrent avec la *Néméenne I* et avec le mythe d'Héraclès plus globalement. Les références à du « connu par ailleurs » sont constantes, mais font aussi constamment l'objet d'un jeu sur l'écart entre le référent et le référé pour ainsi dire.

On identifie aisément des références à l'*Hymne homérique à Héraclès* et aux deux versions pindariques connues de l'épisode des serpents, mais aussi aux habitudes quotidiennes de tout un chacun, et l'on identifie aussi des descriptions qui semblent faire référence à une réalité concrète que chacun pourrait au moins théoriquement observer (ciel nocturne, trou dans la porte, organe du venin). Mais tout se joue dans l'écart avec les référents : le monde de l'*Idylle XXIV* est ainsi inouï.

Son quotidien n'est pas celui qui nous est familier, mais un autre, parfaitement extraordinaire ; les serpents d'Héra ne se décrivent pas comme les naturalistes décrivent des serpents mais comme l'épopée décrit ses monstres et ses horreurs. Le mythe lui-même ne se raconte pas comme on l'a déjà fait : d'un « antique récit » qu'il était, l'épisode devient une histoire nouvelle, racontée pour la première fois avant qu'Héraclès ne devienne le célèbre héros qu'il était, pour ainsi dire. Le « connu par ailleurs » n'est désigné que pour affirmer l'écart avec lui, c'est-à-dire pour manifester l'extraordinaire et l'inouï qui sont attachés à Héraclès, à son histoire et au récit qui lui est consacré.

### **III. Vers 34-53. Ailleurs dans la maison : le branle-bas de combat**

Au vers 34, on passe de la chambre des enfants à celle des parents. Alcène, réveillée par les cris d'Iphiclès et par la lumière dont Zeus a emplie la chambre des deux frères, alerte aussitôt Amphitryon (vers 34-40). Celui-ci se lève et s'arme (vers 41-45) lorsque la clarté s'éteint, le conduisant à faire appel aux serviteurs, qui se mobilisent immédiatement (vers 46-53).

### **III.1. Vers 34-40. Le réveil d'Alcmène**

Alcmène réagit la première. Alertée par les cris, elle se réveille et s'adresse à son mari au discours direct (vers 34) : elle a peur et le presse de se lever (vers 35-36). Les cris et la lumière anormale (vers 37-39), en effet, lui font craindre qu'il ne se passe « quelque chose » (vers 40) :

Ἀλκμήνα δ' ἑσάκουσε<sup>231</sup> βοᾶς καὶ ἐπέγρετο πράτα·  
“ Ἄνσταθ', Ἀμφιτρύων· ἐμὲ γὰρ δέος ἴσχει ὀκνηρόν· [35]  
ἄνστα, μηδὲ πόδεςσι τεοῖς ὑπὸ σάνδαλα θείης.  
Οὐκ αἴεις, παίδων ὁ νεώτερος ὅσσον ἀυτεῖ;  
Ἦ οὐ νοέεις ὅτι νυκτὸς ἀωρί που, οἱ δέ τε τοῖχοι  
πάντες ἀριφραδέες καθαρᾶς ἄπερ ἠριγενείας;  
Ἔστι τί μοι κατὰ δῶμα νεώτερον, ἔστι, φίλ' ἀνδρῶν.” [40]

Mais Alcmène entendit des cris et se réveilla la première : « Lève-toi, Amphitryon : car une terrible peur me retient ; lève-toi sans même avoir mis tes sandales à tes pieds. Tu n'entends pas comme le cadet crie ? Ou tu ne vois pas qu'il est quelque heure indue de la nuit et que tous les murs sont illuminés, comme à la pure aurore ? Pour moi, il y a quelque chose d'inhabituel dans la maison, il y a quelque chose, cher mari. »

#### **III.1.i. Une scène d'intimité domestique troublée**

Le passage des vers 34-40 ressemble à certains égards à la scène d'ouverture du poème (vers 1-10). On retrouve en effet une insistance comparable sur le contexte d'intimité héroïque dans lequel évoluent les personnages. Comme aux vers 1-10, il n'y a ici ni monstres ni glorieux combat, mais des traits épiques qui se dégagent des faits et gestes accomplis dans l'intimité de la maison. Comme aux vers 1-10 également, l'importance accordée au développement de cette

---

<sup>231</sup> Suivant en cela Legrand [1925] p. 171 ; Edmonds [1938<sup>3</sup>] p. 290 ; White [1979] p. 34, j'adopte la leçon des manuscrits ἑσάκουσε (« elle entendit ») et non celle du papyrus d'Antinoé ἄκουσε (même sens), qu'adoptent Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1 p. 184 et [1952] p. 94 ; Dover [1971] p. 67 ; Gallavotti [1993<sup>3</sup>] p. 187. Selon Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 421 *ad* vers 34 – qui privilégie toujours autant que possible le texte du papyrus – la forme composée n'apporte rien, étant donné que le verbe simple ἀκούω et le verbe composé εἰσακούω ont le même sens. Pourtant, le α de ἀκούω étant long, Ἀλκμήνα δ' ἄκουσε βοᾶς καὶ ἐπέγρετο πράτα ne se scande pas : la contrainte métrique semble donc imposer le choix de la forme composée. Cette dernière est, selon White [1979] p. 39 *ad* vers 34, un « épicisme » (la savante renvoie à *Il.*, VIII, 97 et à *Hymn. hom.* 2, 284), raison pour laquelle elle adopte la leçon des manuscrits.

dimension domestique et privée est d'autant plus frappante qu'elle tranche avec la scène qu'a proposée Pindare auparavant (Pi., *N. I.*, 48-54) :

Ἐκ δ' ἄρ' ἄτλατον δέος [48]  
 πλᾶξε γυναῖκας, ὅσαι  
 τύχον Ἀλκμήνας ἀρήγοισαι λέχει· [49]  
 καὶ γὰρ αὐτὰ ποσσὶν ἄπεπλος ὀρού-  
 σαισ' ἀπὸ στρωμνᾶς ὅμως ἄμυνεν ὕβριν κνωδάλων. [50]

Ταχὺ δὲ Καδμείων ἀγοὶ χαλ-  
 κέοι  
 ς σὺν ὅπλοις ἔδραμον ἀθρόοι, [51]  
 ἐν χερὶ δ' Ἀμφιτρύων κολεοῦ  
 γυμνὸν τινάσσων <φάσγανον> [52]  
 ἵκετ', ὀξείαις ἀνίαισι τυπεῖς,  
 Τὸ γὰρ οἰκεῖον πιέζει πάνθ' ὁμῶς· [53]  
 εὐθὺς δ' ἀπήμων κραδία  
 κᾶδος ἀμφ' ἀλλότριον. [54]

Or, une peur insoutenable stupéfia toutes les femmes qui se trouvaient prêter secours à Alcmène, alitée ; même elle, en effet, de ses pieds, sans péplos, s'élança hors de sa couche et s'efforça pourtant de repousser la violence des bêtes. Rapidement, les chefs des Cadméens, avec leurs armes de bronze, accoururent tous ensemble, et Amphitryon, brandissant dans sa main son épée dégainée hors de son fourreau, arriva, frappé de vifs chagrins. Ce qui le concerne étreint en effet tout homme également ; mais immédiatement son cœur est préservé quant aux soucis d'autrui.

Théocrite reprend ici encore la structure du récit pindarique : après le récit du combat, l'attention se tourne vers les parents (vers 34-45, cf. Pi., *N. I.*, 48-54), et d'abord vers Alcmène qui réagit la première (vers 34-40, cf. Pi., *N. I.*, 48-50). Au vers 34, la précision Ἀλκμήνα [...] πράτα (« Alcmène la première ») signale d'ailleurs cette parenté avec le poème de Pindare. Théocrite adopte aussi un certain nombre de motifs pindariques : il y a, d'une part, la peur qui retient toutes les femmes, à l'exception d'Alcmène, chez Pindare, et Alcmène, précisément, chez Théocrite ; et il y a, d'autre part, la nudité comme signe de la précipitation, celle



d'Alcmène dans la *Néméenne* (ἄπεπλος, Pi., *N. I*, 50) et celle d'Amphitryon dans l'*Idylle* (vers 36; cf. vers 42-45<sup>232</sup>).

Mais l'*Idylle XXIV* recompose, à partir des éléments pindariques retenus, une scène foncièrement différente, en dernier lieu parce qu'elle situe les parents dans une même pièce et les isole de la forme de public que constituent, chez Pindare, les femmes qui entourent Alcmène à la naissance d'Héraclès et les soldats qui accompagnent Amphitryon lors de son arrivée sur le lieu du combat (Pi., *N. I*, 49 et 51-52). Cette scène nocturne d'intimité conjugale permet de traiter de manière très différente le motif de la peur et le thème de la précipitation, de sorte à réélaborer une nouvelle fois une atmosphère d'intimité proprement épique, mais, cette fois, à la différence des vers 1-10, cette intimité se trouve bouleversée par une situation de crise : de ce point de vue, on est loin de la scène *quotidienne* des vers 1-10. Alcmène et Amphitryon, en effet, réagissent à une situation hors norme, au beau milieu de la nuit, alors qu'ils dormaient paisiblement.

### III.1.ii. Alcmène, une femme « normale » ?

La réaction d'Alcmène a parfois semblé bien peu digne face à celle de l'Alcmène de Pindare, qui se précipite au secours de son fils aussi bien dans la *Néméenne I* que dans le fragment du Péan 20 (Pi., Péan 20 Snell, 14-19) :

.....] ἄπεπλος ἐκ λεχέων νεοτόκων  
 [ ]οθ[.]νόρουσε περὶ φόβῳ. [15]  
 [ ]. οἶκον Ἀμφιτρύωνος  
 [ δεῖ]ματι σχόμεναι φύγον  
 [ ].α πᾶσαι  
 [ ἀ]μφίπολ[οι] Κεφ[αλ]λαν[

[v. 14] ... sans peplos, elle bondit de peur hors de son lit d'accouchée. [v. 16] ... la maison d'Amphitryon [v. 17] ... sous le coup de la peur, s'enfuirent [v. 18] ... toutes les servantes céphalléniennes ...

Et la comparaison avec la réaction des sœurs de Démophon suggère la même chose (*Hymn. hom.* 2, 284-288) :

τοῦ δὲ κασίγνηται φωνὴν ἐσάκουσαν ἐλεινίην,

<sup>232</sup> Voir le commentaire à ces vers pp. 133-135.

καὶ δ' ἄρ' ἀπ' εὐστρώτων λεχέων θόρον· ἡ μὲν ἔπειτα [285]

παῖδ' ἀνὰ χερσὶν ἐλοῦσα ἐῷ ἐγκάτθετο κόλπῳ,  
ἡ δ' ἄρα πῦρ ἀνέκαι', ἡ δ' ἔσσυτο πόσσ' ἀπαλοῖσι  
μητέρ' ἀναστήσουσα θυώδεος ἐκ θαλάμοιο.

Les sœurs de ce dernier entendirent le son lamentable de sa voix ; alors elles s'élançèrent de leurs couches bien garnies ; l'une, ensuite, après avoir pris l'enfant dans ses bras, le mit sur son sein, une autre alluma un feu, une autre se précipita de ses pieds délicats pour relever sa mère et l'emmener hors de la chambre embaumée.

Alcmène réagit, en fait, de manière assez comparable à celle de Métanire, saisie par la vue de la lumière émanant de Déméter (*Hymn. hom. 2, 281-283*) :

Βῆ δὲ διὲκ μεγάρων, τῆς δ' αὐτίκα γούνατ' ἔλυντο,  
δηρὸν δ' ἄφθογγος γένετο χρόνον, οὐδέ τι παιδὸς  
μνήσατο τηλυγέτοιο ἀπὸ δαπέδου ἀνελέσθαι.

[La lumière éclatante] s'échappa à travers le palais, et aussitôt les genoux de Métanire fléchirent ; pendant longtemps elle fut sans voix et ne pensa en rien à l'enfant dernier-né, à le relever du sol.

Effectivement, l'Alcmène de l'*Idylle XXIV* a trop peur pour aller voir elle-même ce qui se passe dans la chambre des enfants : elle n'a pas la pugnacité d'autres Alcmène ni la résolution des sœurs de Démophon. Faut-il alors comprendre que le personnage d'Alcmène est traité de sorte à la faire apparaître en « femme normale », comme on l'a souvent fait ?

Je m'attacherai ici à montrer que l'ensemble de la scène (vers 34-45) ne fait apparaître ni Alcmène ni Amphitryon comme des gens « ordinaires », « bourgeois » ou « anti héroïques », loin s'en faut<sup>233</sup>. Ce n'est pas eux, en effet, que le poème met au centre de la scène, mais *la situation extraordinaire* dans laquelle les plonge l'événement qu'est l'attaque des serpents. Ce sont *un événement et la crise qu'il entraîne* que la scène caractérise avant tout. La caractérisation de ses acteurs apparaît plutôt comme un préalable et un corollaire à la fois. Alcmène et Amphitryon évoluent dans un univers épique, qui se trouve à ce moment-là mis à mal par un événement qui en subvertit les codes.

En ce qui concerne les réactions opposées des Alcmène de Pindare et de Théocrite, il faut en revenir aux contextes dans lesquels elles s'inscrivent l'une et l'autre. La réaction

---

<sup>233</sup> Voir l'introduction de ce chapitre pp. 53-67, et en particulier pp. 61-67.

immédiate de l'Alcmène de Pindare se situe dans un contexte où l'inattendu surgit brusquement, puisque les serpents apparaissent dans la pièce sans crier gare, dès la naissance de l'enfant. Sans doute le geste de défense d'Alcmène traduit-il autant la soudaineté de l'événement – elle n'a pas le temps de réfléchir – que son courage.

Le contexte dans lequel s'inscrit la réaction d'Alcmène chez Théocrite est bien différent : Alcmène n'est pas présente sur le lieu de l'agression ; elle est avec son mari dans une autre pièce ; elle est réveillée au milieu de la nuit et n'a affaire qu'à des indices de la présence des serpents. Dans cette circonstance, la réaction d'Alcmène consiste en des paroles adressées à Amphitryon, qui sont rendues au discours direct. L'intérêt est alors déplacé du geste d'Alcmène vers son discours : c'est davantage le discours en soi qu'il s'agit d'interpréter. Or ce que traduit ce discours est que le quotidien paisible de cette famille de héros épiques est bouleversé par l'irruption du combat violent amené par les serpents.

Notons d'abord les termes par lesquels Alcmène exprime sa peur : ἐμὲ γὰρ δέος ἴσχει ὀκνηρόν (vers 35b). Comme l'a noté Gutzwiller,<sup>234</sup> Alcmène s'exprime comme Diomède, qui, s'adressant à Athéna, se défend de ne pas faire preuve du même courage que son père : οὔτέ τί με δέος ἴσχει ἀκήριον οὔτέ τις ὄκνος (« ce n'est ni une peur lâche qui me retient, ni une hésitation », *Il.*, V, 817). Contrairement à Diomède, certes, Alcmène affirme être paralysée par la peur que rejette le guerrier. Pourtant, bien plus qu'elle ne suggère la « normalité » d'Alcmène, cette affirmation met en évidence le caractère anormal de la situation : si Alcmène s'exprime comme un guerrier de l'*Iliade*, c'est qu'il se passe ailleurs dans la maison quelque chose qui devrait bien plus relever d'une scène de l'*Iliade* que d'une scène domestique. Alcmène est en effet réveillée par des cris d'enfants, mais qui sont aussi des cris de guerre, ce sur quoi le poème insiste beaucoup : βοᾶς (vers 34) et ἀντεῖ (vers 37) relèvent effectivement du lexique iliadique. Ordinairement, de tels cris n'ont pas lieu de se faire entendre dans une maison en temps de paix, et encore moins en provenance d'une chambre d'enfants.

La substitution de ὀκνηρόν à ἀκήριον – épithètes de δέος dans les deux poèmes – invite également à regarder de plus près la manière dont est traitée l'émotion qui entrave l'action d'Alcmène. La peur qui la retient n'est pas la peur « dépourvue de courage » (ἀκήριος) que rejette le guerrier de l'*Iliade*. Il s'agit d'une peur « qui fait hésiter » (ὀκνηρός)<sup>235</sup> : Alcmène ne manque pas de courage ; saisie par une peur ὀκνηρός, elle ne sait pas comment réagir elle-même

---

<sup>234</sup> Gutzwiller [1981] p. 17.

<sup>235</sup> Voir LSJ s.v. ἀκήριος (B) et DELG s.v. (1) ὄκνος.

dans la situation à laquelle elle est confrontée, en entendant les βοῶς du bébé. Elle fait donc appel à Amphitryon, qui est quant à lui familier du champ de bataille (*cf.* vers 4-5).

Ainsi, la peur qui est prêtée à Alcmène par Théocrite n'est ni une réaction « normale » ni une réaction « anormale » : elle traduit l'impasse dans laquelle le personnage est plongé par les cris de guerre, attributs des personnages de l'*Iliade*, provenant de la chambre d'à côté – *situation hors norme*.

### **III.1.iii. Le surgissement d'un événement iliadique dans un contexte odysseén et son « précédent » en *Odyssee*, XIX-XXI**

Le vers suivant introduit une donnée supplémentaire, qui contribue à caractériser plus nettement la situation en définissant plus précisément la toile de fond que vient déchirer le surgissement de l'« iliadique », pour ainsi dire.

On a noté que la proposition ἄνστα, μηδὲ πόδεσσι τεοῖς ὑπὸ σάνδαλα θείης rappelle un vers formulaire de l'*Odyssee* qui apparaît dans les scènes de lever de Télémaque et de Ménélas : ποσοὶ δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα (« il lia ses belles sandales sous ses pieds brillants », *Od.*, II, 4 = IV, 308 = XX, 125)<sup>236</sup>. Alcmène, priant Amphitryon de ne pas se chausser en se levant, lui demande, finalement, de déroger au schéma héroïque des scènes de lever odysseennes, suggérant ainsi qu'il y répond ordinairement, mais que l'urgence est trop pressante : exceptionnellement, dans cette urgence d'un nouvel ordre, Amphitryon doit se dispenser du geste traditionnel, tel que le décrit l'*Odyssee*.

Le vers 35 signale ainsi l'urgence de la situation. Mais il montre aussi que le quotidien du couple est un quotidien « odysseén », un quotidien épique, mais d'après-guerre et de paix, celui du héros rentré chez lui, comme l'a fait Ménélas. Ainsi, la toile de fond de la scène est celle d'un univers épique en temps de paix (l'*Odyssee*) que bouleverse le méfait d'Héra (rupture du schéma odysseén), parce qu'il impose de réagir à un événement guerrier qui relève de l'*Iliade* (ἀντέω<sup>237</sup>, vers 37, *cf.* vers 34)<sup>238</sup>.

---

<sup>236</sup> Voir notamment Horstmann pp. 64-6 ; Gutzwiller [1981] pp. 17-18 ; Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 202-204.

<sup>237</sup> Le verbe ἀντέω est en effet, avec αὔω (vers 23) auquel il est apparenté (voir *DELG s.v.* αὔω, ἤϋσε, ἀῶτή, ἀῶτέω, *etc.*), l'un des verbes privilégiés pour désigner un cri, et plus spécifiquement un cri de guerre, dans l'*Iliade*.

<sup>238</sup> Gutzwiller [1981] p. 17 signale un parallèle iliadique au vers 37, qui va également dans ce sens de l'irruption du guerrier iliadique. Au chant X de l'*Iliade*, Nestor, réveillant Diomède au milieu de la nuit, lui dit : « Réveille-toi, fils de Tydée : pourquoi dors-tu d'un sommeil qui dure toute la nuit ? N'entends-tu pas que les Troyens sont postés sur la pente de la plaine, près des navires, et qu'il est petit l'espace qui les sépare encore ? »

Impliquant un tel bouleversement des codes de l'épopée homérique, l'événement paraît donné comme inouï. Ce n'est cependant pas exactement le cas : la scène des vers 34-45 exploite en effet aussi ce qu'elle présente, au moins dans une certaine mesure, comme un précédent, à savoir les chants de l'*Odyssée* centrés sur le massacre des prétendants et ses préparatifs. Des éléments issus des chants XIX-XXI de l'*Odyssée* sont mobilisés à plusieurs reprises dans la scène, de sorte à donner des contours plus précis à la nature même de l'événement qui survient : c'est un combat, voire potentiellement un massacre, qui ébranle un palais en paix.

Aux vers 38-39, en effet, est posé le troisième jalon du parallèle qui a commencé à s'établir entre l'épisode des serpents et le massacre des prétendants au vers 9 par le biais de l'expression ὦ ἴκοισθε, et qui s'est poursuivi au vers 22 par le biais du terme φάος. Aux vers 38-39, une nouvelle raison expliquant l'alerte d'Alcmène est ajoutée : ce ne sont pas seulement les cris qui l'alarment (vers 37) ; c'est aussi la lumière dont Zeus a empli la maison. Et si la lumière que fournit Zeus dans l'*Idylle XXIV* le temps du combat est comparable à celle que fournit Athéna à Ulysse et Télémaque lorsqu'ils réunissent les armes en préparation du massacre des prétendants, la peur d'Alcmène devant cette lumière qui illumine « tous les murs » (vers 38-39) est comparable à l'étonnement de Télémaque voyant la lumière d'Athéna illuminer les murs également (*Od.*, XIX, 35-40)<sup>239</sup> :

Δῆ τότε Τηλέμαχος προσεφώνεεν ὄν πατέρ' αἶψα· [35]

“ὦ πάτερ, ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὀρῶμαι·

ἔμπης μοι τοῖχοι μεγάρων καλάι τε μεσόδμαι

εἰλάτιναί τε δοκοὶ καὶ κίονες ὑψόσ' ἔχοντες

φαίνοντ' ὀφθαλμοῖσ' ὡς εἰ πυρὸς αἰθομένοιο.

ἼΗ μάλα τις θεὸς ἔνδον, οἷ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσι.” [40]

Alors Télémaque s'adressa aussitôt à son père : « Père, c'est un très grand sujet d'étonnement que je vois ici de mes yeux : de toute façon, les murs du palais, les beaux entre-colonnements, les poutres de sapin et les hautes colonnes apparaissent à

(ἔγρεο, Τυδέος υἱέ· τί πάννουχον ὕπνον ἄωτεῖς; | οὐκ αἶεις ὡς Τρῶες ἐπὶ θρωσμῶ πεδίοιο | εἶται ἄγχι νεῶν, ὀλίγος δ' ἔτι χῶρος ἐρύκει; *Il.*, X, 159-161).

<sup>239</sup> Cholmeley [1901] p. 349 ad vers 38 ; Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 421 ad vers 38 ; White [1979] p. 42 ad vers 38 ; Fantuzzi dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 266 signalent le parallèle.

mes yeux comme s'ils étaient de feu brûlant ; assurément, il y a un dieu là-dedans, de ceux qui tiennent le vaste ciel ».

Outre le fait que les deux personnages – Télémaque et Alcmène – sont frappés par la lumière et l'expriment au discours direct, le discours d'Alcmène présente aussi quelque chose de comparable avec l'intervention divine que suppose Télémaque (*Od.*, XIX, 35-40).

Le premier élément que je signalerai en ce sens oblige à anticiper un peu sur les vers suivants. Au sujet du vers 40, Gutzwiller<sup>240</sup> parle du « reversal of Homeric values » que traduit, selon son analyse, le fait qu'Amphitryon se lève en obéissant à sa femme (ὦς φάθ'· ὃ δ' ἐξ εὐνᾶς ἀλόχῳ κατέβαινε πιθήσας, « elle parla ainsi, et lui descendit du lit, obéissant à sa femme », vers 41). L'analyse de la savante repose sur le parallèle avec Ulysse et Pénélope. Dans l'*Odyssée*, en effet, c'est le mari qui, en se levant, donne un ordre à sa femme : [...] ὄρτο δ' Ὀδυσσεὺς | εὐνῆς ἐκ μαλακῆς, ἀλόχῳ δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλεν (« Ulysse se leva de sa couche et donna un ordre à sa femme », *Od.*, XXIII, 348b-349). Mais ici, une fois encore, la situation est fort différente, car, lorsque Ulysse s'adresse ainsi à Pénélope, le calme est revenu : les prétendants ont été tués, Ulysse a repris sa place dans son palais et auprès de Pénélope, dont il s'est fait reconnaître. Dans l'*Idylle XXIV*, Amphitryon n'obéit pas à un ordre de sa femme comme Ulysse s'attend à ce que Pénélope obéisse au sien. Le participe πιθήσας même, qui exprime l'obéissance d'Amphitryon, laisse entendre autre chose.

Ce participe se trouve presque toujours, comme ici, en fin de vers chez Homère, et notamment dans la formule θεῶν τεράεσσι πιθήσας (« ayant obéi aux présages des dieux », *Il.*, IV, 398 ; VI, 183). Si l'on a bien au vers 41b cet écho à la formule homérique, alors il y a sans doute autre chose à voir dans les paroles d'Alcmène que de simples ordres ou supplications (ἄνσταθ', ἄνστα). Le discours d'Alcmène n'est pas un présage divin, mais la raison de son alarme est qu'elle interprète la lumière comme un signe clair<sup>241</sup> qu'il se passe quelque chose

---

<sup>240</sup> Gutzwiller [1981] p. 18.

<sup>241</sup> Il y a peut-être un jeu ici qui repose sur l'adjectif ἀριφραδέες, épithète de τοῖχοι. Ἀριφραδής signifie ordinairement « clair » dans un sens abstrait (« manifeste, évident ») : l'adjectif est composé de la particule ἀρι- dont « les composés expriment la notion d'évidence, d'éclat » (*DELG s.v. ἀρι-*), et dérivé de φράζω, qui signifie « faire comprendre, indiquer » (*DELG s.v. φράζω*). Or il est employé dans un sens concret de « clair, illuminé », ce qui donne au vers quelque chose de très étrange : c'est la seule occurrence connue d'un emploi de ἀριφραδής au sens concret. Ce qui est remarquable, c'est que – à une exception près (*Il.*, XXIII, 240) – l'adjectif est toujours appliqué à un σῆμα (« signe ») dans la poésie homérique (*Il.*, XXIII, 240 et 326 ; *Od.*, XI, 126 ; XXI, 217 ; XXIII, 73 ; 225 ; 273 ; XXIV, 329), alors que, précisément, les murs ἀριφραδέες sont interprété par Alcmène comme un signe : ἔστι τί μοι κατὰ δῶμα νεώτερον, ἔστι, φίλ' ἀνδρῶν (« pour moi, il y a quelque chose d'inhabituel dans la maison, il y a quelque chose, cher mari », vers 40).

d'extraordinaire, et il se trouve que cette lumière émane de Zeus. Alcmène, sans doute, convainc Amphitryon, grâce à la mention de la lumière, qu'il lui faut se lever : Amphitryon, dans ce cas, n'obéit pas à Alcmène parce qu'elle le lui demande, mais parce qu'il saisit que la crainte de sa femme est justifiée par la lumière anormale (bien qu'il n'ait pas de lui-même saisi tout de suite : οὐ νοέεις, vers 38<sup>242</sup>).

Le discours d'Alcmène met donc en place, et ce de manière appuyée, les traits qui marquent l'ensemble de la scène qui se passe hors de la chambre des enfants : dans un premier temps, le combat iliadique fait irruption dans un monde paisible odysseén (vers 34-37), ce qui est analysé, dans un second temps, comme une situation comparable à celle du massacre des prétendants, introduisant des événements guerriers dans un palais en paix (vers 38-39).

### **III.2. Vers 41-45. Le lever d'Amphitryon**

Amphitryon, donc, se lève comme le lui a demandé Alcmène (vers 41), et se précipite sur son épée (vers 42-43), attrapant baudrier et fourreau (vers 44-45) :

Ἦς φάθ'· ὁ δ' ἐξ εὐνᾶς ἀλόχῳ κατέβαινε πιθήσας·  
 δαιδάλεον δ' ὄρμασε μετὰ ξίφος, ὃ οἱ ὕπερθεν  
 κλιντήρος κεδρίνου περὶ πασσάλῳ αἰὲν ἄωρτο.  
 Ἦτοι ὄγ' ὠριγνᾶτο νεοκλώστου τελαμῶνος,  
 κουφίζων ἐτέρᾳ κολεόν, μέγα λώτινον ἔργον. [45]

Elle parla ainsi, et lui descendit du lit, obéissant à sa femme : il s'élança sur l'épée ouvragée qui, à son usage, avait toujours été suspendue à un clou de cèdre au-dessus du lit. Lui essayait assurément d'atteindre son baudrier nouvellement filé en soulevant de l'autre main son fourreau, grand ouvrage en bois de lotus.

#### **III.2.i. Une scène d'armement à la va-vite**

Pour l'étude de cette scène de lever, reprenons la comparaison avec les scènes de lever odysseennes, comme celle de Ménélas au chant IV (*Od.*, IV, 306-310) :

Ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ροδοδάκτυλος Ἥως,  
 ὠρνυτ' ἄρ' ἐξ εὐνήφι βοῆν ἀγαθὸς Μενέλαος

<sup>242</sup> Ce οὐ νοέεις invite en outre à rapprocher le vers 38 du vers 21 (Διὸς νοέοντος ἅπαντα, « Zeus saisissant tout »).

εἶματα ἐσάμενος, περὶ δὲ ξίφος ὄξυθ' ὤμῳ,  
ποσσι δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα,  
βῆ δ' ἴμεν ἐκ θαλάμοιο θεῶ ἑναλίγκιος ἄντην, [310]

Lorsque la fille du matin apparut, l'aurore aux doigts de roses, alors Ménélas à la voix retentissante se leva de sa couche ; après avoir mis ses vêtements ; il plaça son épée tranchante autour de son épaule, lia ses belles sandales sous ses pieds brillants, et sortit de la chambre en marchant semblable, à le voir, à un dieu.

Ce n'est pas uniquement en raison du vers 36 que l'*Idylle XXIV* invite à la comparaison avec de telles scènes. On retrouve en effet chez Théocrite, dans la même scène, le motif de l'aurore (καθαρᾶς ἄπερ ἠριγενείας, « comme à la pure aurore », vers 39b) et la mention de l'épée dont s'arme le héros en se levant (δαιδάλεον δ' ὄρμασε μετὰ ξίφος, vers 42a).

La comparaison permet d'abord de mettre en évidence ce qui, chez Théocrite, manque par rapport au schéma odysseén : conformément à ce que lui a demandé Alcmène (vers 36), Amphitryon ne se chausse pas (*cf. Od.*, IV, 309), et il ne passe pas non plus de vêtements en se levant (*cf. Od.*, IV, 308a). Il se hâte, au point même de ne pas s'habiller : il va plus loin dans la précipitation qu'Alcmène ne le lui a demandé. Le motif de l'urgence est tout aussi central dans le récit de la réaction d'Amphitryon que dans le discours d'Alcmène.

On voit ensuite que, même lorsque le schéma odysseén est suivi, il ne l'est que très superficiellement. D'une part, en effet, ce n'est pas l'aurore lorsqu'Amphitryon se lève (*cf. Od.*, IV, 306) : le nom de l'aurore n'apparaît que dans une comparaison (καθαρᾶς ἄπερ ἠριγενείας, « comme à la pure aurore », vers 39b), car il *ne devrait pas* faire jour : c'est précisément là la cause des craintes d'Alcmène, et – semble-t-il – la raison qui convainc Amphitryon que quelque chose ne va pas, et puis aussi, en définitive, la cause de son lever en hâte. Amphitryon, d'autre part, ne prend pas le temps de placer son épée sur son épaule (*cf. Od.*, IV, 308b), mais se précipite au contraire sur elle (ὄρμασε, vers 42), saisissant baudrier (vers 44) et fourreau (vers 45) comme au passage, dans sa course. Cette scène est une scène de lever à la va-vite, au point qu'elle se trouve réduite à une scène d'armement à la va-vite, puisqu'elle est cantonnée à un seul élément : la prise de l'épée. L'insistance sur la précipitation d'Amphitryon est telle qu'il est extrêmement étonnant que l'on ait parfois compris très exactement le contraire<sup>243</sup>.

---

<sup>243</sup> Voir en particulier Gutzwiller [1981] p. 16 : « His rising from bed is sluggish and reluctant. His actions are not prompted by a sense of urgency, but by his wife's insistence. His arming is too careful and in the unnecessary ».



Contraste en revanche avec la précipitation d'Amphitryon un indéniable « sentiment de retard »<sup>244</sup> dans la narration. Celui-ci tient à l'ampleur donnée à une scène qui se déroule en fait très rapidement, et à laquelle contribue beaucoup la description en deux temps de l'action rapide qu'est la saisie de l'épée : celle-ci est dite une première fois aux vers 42-43 – livrée de façon très globale (Amphitryon se jette sur son épée), car c'est la description de l'épée qui fait surtout l'objet de ces vers – puis elle est dite à nouveau de manière descriptive et détaillée aux vers 44-45 (Amphitryon cherche à prendre le baudrier d'une main tout en enlevant le fourreau de l'autre)<sup>245</sup>. L'action, exprimée une fois puis décomposée en ses détails, paraît ainsi accomplie bien lentement malgré sa rapidité de fait (ᾠρμασε).

### **III.2.ii. Vers 42-43. L'arme décrochée du clou**

Il est remarquable, aussi, que l'épée fasse l'objet d'une proposition relative (vers 42b-43) qui, non seulement, l'« épécise »<sup>246</sup>, mais qui, surtout, la dit suspendue à un clou. La mention de ce clou est tout à fait intéressante, en effet, parce qu'elle permet de mettre en perspective l'acte qu'accomplit Amphitryon en décrochant l'arme qui y est suspendue. Deux autres armes sont décrochées de leur clou dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*, qui invitent à dégager deux aspects complémentaires de l'action d'Amphitryon.

Il y a d'abord l'arc de Pandare, dans l'*Iliade*, lorsque Pandare lui-même parle du jour où il a retiré l'arme du clou auquel elle était rangée (*Il.*, V, 209-211) :

τὼ ῥα κακῆ αἴσῃ ἀπὸ πασσάλου ἀγκύλα τόξα  
ἤματι τῷ ἐλόμην ὅτε Ἴλιον εἰς ἐρατεινὴν [210]  
ἠγεόμην Τρώεσσι, φέρων χάριν Ἴεκτορι δίῳ.

C'est certes par un funeste destin que j'ai pris de son clou mon arc courbé le jour où j'ai conduit les Troyens à l'aimable Ilion, donnant une marque de faveur au divin Hector.

<sup>244</sup> C'est le constat que formule Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 202 : « The sense of delay which surrounds Amphitryon's response to Alcmena's alarm (vv. 35–45) is created both by the absence of any equivalent for Pindar's ταχύ 'quickly' to describe the arrival of the Theban leaders (Nemean 1.51), and by Theocritus' own textual detail » (voir les pp. 202-204 pour son analyse du « Theocritus' own textual detail »).

<sup>245</sup> Ce type de description en deux temps (vision d'ensemble ; vision détaillée) se retrouve ailleurs dans le corpus (voir le commentaire à l'*Idylle VII*, 6-7a pp. 366-368).

<sup>246</sup> Comparer [...], ὁ οἱ ὕπερθεν | κλινηρός κεδρίνου περι πασσάλῳ αἰὲν ᾠορτο (vers 42b-43) avec ἦ οἱ πὰρ ξίφος μέγα κουλεὸν αἰὲν ᾠορτο (« [le couteau] qui était toujours suspendu au fourreau de son épée », *Il.*, III, 272 = XIX, 252). Le parallèle est signalé par Fantuzzi dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 265.

Dans ce discours de Pandare, décrocher l'arme du clou est le geste qui sanctionne le départ pour la guerre. Si Amphitryon fait le même geste dans l'*Idylle XXIV*, celui-ci est manifestement perverti. Amphitryon ne part pas en guerre, et encore moins de son propre chef : il est contraint par la situation de faire le geste du départ pour la guerre, mais dans un contexte tout à fait hors norme, alors qu'il est quasi nu, dans sa chambre, auprès de sa femme, au milieu de la nuit. Le fait qu'Amphitryon décroche l'arme du clou, dans un geste qui déroge au schéma des scènes typiques, se comprend alors comme l'acte qui entérine l'entrée en guerre forcée du guerrier rentré chez lui.

C'est ensuite l'arc d'Ulysse qui est décroché de son clou. Le geste est très différent de celui de Pandare à beaucoup d'égards. L'arme est restée au palais durant la guerre de Troie, et c'est Pénélope qui la décroche, en vue de préparer le concours qui opposent les prétendants pour sa main (*Od.*, XXI, 51-54) :

Ἡ δ' ἄρ' ἐφ' ὑψηλῆς σανίδος βῆ· ἔνθα δὲ χηλοὶ  
ἔστασαν, ἐν δ' ἄρα τῆσι θυώδεα εἴματ' ἔκειτο.  
Ἐνθεν ὀρεξαμένη ἀπὸ πασσάλου αἶνυτο τόξον  
αὐτῷ γωρυτῷ, ὅς οἱ περὶ κειτο φαεινός.

Elle marcha alors sur un haut plancher ; là, étaient placés les coffres ; et puis, dans ces coffres, il y avait des vêtements parfumés. De là, s'étant tendue vers lui, elle prit l'arc du clou, avec l'étui qui, brillant, l'entourait.

Il n'est pas question de guerre avec cet arc que Pénélope enlève du clou auquel Ulysse l'a laissé, mais l'acte qu'accomplit Pénélope à ce moment-là est néanmoins crucial pour le déroulement du massacre qui commence à la fin du chant.

Dans l'*Idylle XXIV*, donc, les vers 42-43, avec l'arme décrochée du clou, opèrent la synthèse entre les deux propos, complémentaires, que développe la scène : l'irruption de la guerre iliadique dans un contexte odysseén traduit l'irruption de la violence guerrière dans le palais en paix. Ce que l'on ignore est le rôle qu'Amphitryon va précisément être amené à jouer dans la suite du récit. La victoire d'Héraclès, en effet, est toujours en suspens. La porte est donc toujours ouverte, en principe, pour que celui qui décroche son épée du clou soit un acteur du combat contre les envoyés d'Héra.

### **III.3. Vers 46-53. L'appel aux serviteurs**

Au vers 46, la lumière divine s'éteint subitement. Amphitryon s'adresse alors aux serviteurs (vers 47), pour qu'ils apportent du feu et ouvrent la porte (vers 48-49). Une femme relaie l'appel (vers 50-51) et tout le monde se presse, les esclaves apportant des torches (vers 52-53) :

Ἀμφιλαφῆς δ' ἄρα παστὰς ἐνεπλήσθη πάλιν ὄρφνας,  
δμῶας δὴ τότε ἄυσεν ὕπνον βαρὺν ἐκφυσῶντας·  
“Οἴσετε πῦρ ὅτι θᾶσσον ἀπ' ἐσχαρεῶνος ἐλόντες,  
δμῶες ἐμοί, στιβαροὺς δὲ θυρᾶν ἀνακόψατ' ὀχῆας.”  
“Ἄνστατε, δμῶες ταλασίφρονες· αὐτὸς ἀντεῖ”, [50]  
ἦ ῥα γυνὰ Φοίνισσα μύλαις ἐπι κοῖτον ἔχουσα.  
Οἱ δ' αἴψα προγένοντο λύχνοις ἅμα δαιομένοισι  
δμῶες· ἐνεπλήσθη δὲ δόμος σπεύδοντος ἐκάστου.

Et l'obscurité emplit alors de nouveau la vaste chambre. Il appela alors à grands cris ses esclaves qui exhalaient un lourd sommeil : « Apportez du feu le plus vite possible après l'avoir pris au foyer, mes esclaves, et soulevez les lourds leviers de la porte ». « Levez-vous, esclaves à l'âme courageuse : le maître nous appelle », dit alors une Phénicienne couchant près des meules. Et aussitôt les esclaves se montrèrent avec des lampes allumées : et, chacun se hâtant, la maison s'emplit.

#### **III.3.i. Vers 46. Amphitryon hors-jeu**

À peine Amphitryon a-t-il pris son épée que la lumière disparaît. Y a-t-il un rapport de cause à effet entre ces deux événements ? Lorsque l'obscurité regagne le palais, aucune explication n'est donnée au phénomène, alors même qu'il est important à au moins deux égards.

Il est important, d'abord, parce qu'il conditionne en grande partie la suite des événements jusqu'au vers 54 : il faut de la lumière. Ce qu'Amphitryon demande en premier à ses esclaves est du feu (vers 48), et c'est effectivement avec des torches que ceux-ci rejoignent leur maître (vers 52). Le phénomène d'extinction de la lumière est peut-être encore plus important, ensuite, parce qu'il suggère que l'essentiel est passé. Zeus illumine le palais précisément au moment où les serpents parviennent à faible distance des enfants, juste après qu'il a fait se réveiller les enfants (ou de façon concomitante) : on a donc des raisons de penser que le φάος apparu au vers 22 avait vocation à illuminer le combat. Par conséquent, il semble que la disparition de la lumière signifie qu'il a pris fin.

C'est l'hypothèse que l'on retient habituellement pour la raison que j'ai avancée, mais j'ajouterai un autre argument en ce sens, qui permet en outre de mettre en évidence une seconde conclusion que l'on peut tirer de l'extinction de la lumière. Cet argument est fourni par le parallèle avec la scène de l'*Odyssée* dans laquelle Ulysse et Télémaque rassemblent les armes, parallèle qui est constamment entretenu dès lors qu'il est question du φάος fourni par Zeus.

Dans les deux poèmes, un φάος procuré par un dieu (vers 22, cf. *Od.*, XIX, 34) saisit d'étonnement un personnage (vers 38-39, cf. *Od.*, XIX, 36-40), alors que cette lumière assiste dans une tâche décisive (le combat contre les serpents, cf. la préparation des armes). En ce qui concerne l'extinction de la lumière dans l'*Odyssée*, on peut noter qu'elle n'est pas dite, mais qu'il n'est plus question de la lampe portée par la déesse une fois que les armes ont été préparées, et, surtout, que Télémaque regagne même sa chambre « avec des torches brillantes » (δαίδων ὑπο λαμπομενάων, *Od.*, XIX, 48). Une fois passé le moment crucial, la lumière n'est plus fournie que par des moyens humains.

Dans la mesure où le parallèle est étroitement entretenu dans l'*Idylle XXIV* avec ce moment de la préparation du massacre des prétendants, le fait que la lumière ne soit plus fournie que par des torches ordinaires après l'accomplissement de la tâche essentielle corrobore l'hypothèse selon laquelle le vers 46 sanctionne la fin du combat. En outre, le parallèle attire ici l'attention sur le fait que la lumière s'éteint *au beau milieu de la préparation* d'Amphitryon au combat. Il vient tout juste de prendre son épée, et l'on ne sait même pas s'il est sorti de la chambre que le φάος disparaît et que le personnage doit, quant à lui, trouver de la lumière par ses propres moyens. Depuis le vers 34, toute l'attention est attirée vers la réaction d'Amphitryon, des prières d'Alcmène à l'armement hâtif du héros, *alors que l'issue du combat a été laissée en suspens au vers 33*. Jusqu'ici, il était possible qu'Amphitryon joue un rôle important. Au vers 46, cela n'est plus : la clarté ne lui a pas laissé le temps de se préparer, indiquant que la tâche à laquelle il est occupé n'est que secondaire.

L'*Idylle XXIV* a franchement ouvert la porte à ce que l'épisode des serpents se passe autrement que ne le raconte Pindare, et ce à deux reprises. Les vers 23-26a jouent essentiellement sur cette possibilité : ils laissent entendre qu'Iphiclès peut jouer un rôle de premier plan, avant de refermer très vite cette possibilité<sup>247</sup>. Avec les vers 34-45, tandis que l'on ignore encore si Héraclès l'a emporté, Amphitryon prend de fait une place de premier plan,

---

<sup>247</sup> Voir le commentaire aux vers 23-26a, pp. 115-118.

en tant que guerrier. Il la perd brutalement au vers 46. En cela, le vers 46 est comparable au vers 26a : il consiste en quelque chose qui s'apparente à une chute, chute qui a ceci de très remarquable qu'il advient finalement très exactement ce que l'on attendait au départ – avant d'être conduit sur une fausse piste finalement brusquement démentie. Tout se passe au bout du compte comme cela s'est toujours passé : ni Iphiclès ni Amphitryon ne jouent de rôle majeur auprès d'Héraclès dans son combat contre les envoyés d'Héra.

### **III.3.ii. Vers 47-49. L'appel aux esclaves**

En intradiégétique, cependant, rien n'est encore joué. Amphitryon est toujours comme en pleine guerre, criant des ordres aux esclaves (δμῶας δὴ τότε ἄσεν, vers 47a) à la manière d'Agamemnon criant ses ordres aux Troyens et aux Achéens (*Il.*, III, 81-83) :

Αὐτὰρ ὁ μακρὸν ἄσεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων·  
ἴσχεσθ' Ἀργεῖοι, μὴ βάλλετε κοῦροι Ἀχαιῶν·  
στεῦται γάρ τι ἔπος ἐρέειν κορυθαίολος Ἴκτωρ.

Alors Agamemnon, le seigneur des hommes, poussa un grand cri : « Arrêtez-vous, Argiens, ne vous élancez pas, enfants des Achéens ! Hector qui agite la crinière de son casque se montre prêt à dire une parole. »

La différence majeure est qu'Amphitryon n'a personne d'autre à qui adresser ses commandements de chef de guerre qu'à des serviteurs domestiques (δμῶας), et le vers 47 souligne cet écart entre le mode d'expression guerrier qui est celui d'Amphitryon (ἄσεν) et la situation domestique, en principe paisible, dans laquelle elle est adressée. Non seulement, en effet, les destinataires des ordres sont des δμῶες, mais ils sont aussi qualifiés par le participe ἐκφυσῶντας (« exhalant »), dont le complément, ὕπνον βαρύν (« un lourd sommeil »), est inattendu par rapport aux emplois dont le verbe fait généralement l'objet. Chez Eschyle, par exemple, c'est du μένος (« force ») que l'on exhale ; chez Aristophane, du πόλεμον (« guerre ») ; chez Héronidas, du αἷμα (« sang »)<sup>248</sup>. Le « lourd sommeil » exhalé par les serviteurs d'Amphitryon est bien paisible en comparaison de ce que laisserait attendre un ἐκφυσῶντας : cette expression ὕπνον βαρύν ἐκφυσῶντας, par son étrangeté, rend sensible le hiatus qu'il y a entre la réalité des destinataires des ordres d'Amphitryon, qui sont des

<sup>248</sup> A., *Pr.*, 720 ; Ar., *Pax*, 610 ; Herod., II, 72.

domestiques ensommeillés<sup>249</sup>, et le comportement du locuteur, qui est celui d'un guerrier agissant comme tel dans un environnement qui y est en principe parfaitement impropre.

Le vers 48 fonctionne différemment, car il condense dans la seule formule “οἴσετε πῦρ ὅτι θᾶσσον” (vers 48a) tout le paradoxe du comportement qu'Amphitryon est contraint d'adopter. Il s'exprime en effet à la fois comme quelqu'un qui adresse des ordres à des domestiques – dans l'*Odyssée* – et comme quelqu'un qui adresse des ordres à des guerriers – dans l'*Iliade*.

Le οἴσετε [...] ὅτι θᾶσσον, d'une part, est propre à rappeler les instructions que donne Euryclée aux servantes lorsqu'il s'agit d'arranger le palais au chant XX : [...] ταὶ δὲ μεθ' ὕδωρ | ἔρχεσθε κρήνηνδε καὶ οἴσετε θᾶσσον ἰοῦσαι (« et vous, allez chercher de l'eau à la fontaine, et vous en rapporterez en y allant au plus vite », *Od.*, XX, 153b-154)<sup>250</sup>. Et, d'autre part, le οἴσετε πῦρ, surtout dans le contexte d'un discours introduit par un verbe tel que αὔω, est quant à lui susceptible de rappeler les ordres adressés par Hector aux Troyens, afin de brûler les nefes achéennes : [...] Τρωσὶν δ' ἐκέλευεν· | οἴσετε πῦρ, ἅμα δ' αὐτοὶ ἀολλέες ὄρνυτ' ἀυτήν· (« et il commanda aux Troyens : “apportez du feu, et en même temps, vous-mêmes, en masse, faites s'élever le cri de guerre” », *Il.*, XV, 717b-718).

Au vers 48, le feu reste un feu « domestique » (comme l'eau d'Euryclée) au sens où il s'agit de s'éclairer, non de s'en servir comme *instrument* d'un geste guerrier, mais il s'agit tout de même d'un feu « guerrier » (comme celui d'Hector), dans la mesure où il doit être l'*adjuvant* d'un combat. Le “οἴσετε πῦρ ὅτι θᾶσσον” opère ainsi la conjonction extraordinaire entre deux mondes, domestique et guerrier, comme d'ailleurs le “οἴσε” de l'*Odyssée*, XXII, 106, premier mot du discours d'Ulysse à Télémaque dans lequel il lui demande, au milieu du massacre, d'apporter de nouvelles armes.

Le οἴσε de l'*Odyssée*, XXII, 106 opère peut-être d'ailleurs comme un fil, très ténu ici, qui continue de lier les événements qui bouleversent le palais d'Amphitryon et ceux qui mettent à feu et à sang celui d'Ulysse. Le parallèle est en tout cas rappelé de manière bien plus marquée au vers 49a, lorsqu'Amphitryon demande à ses esclaves d'ouvrir la porte : “στιβαροὺς δὲ θυρᾶν ἀνακόψατ' ὀχῆας” (« et soulevez les lourds leviers de la porte », vers 49b).

---

<sup>249</sup> On comprend parfois que l'expression dénote concrètement un ronflement (voir par exemple Cholmeley [1901] p. 350 *ad* vers 47 ; Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 423 *ad* vers 47 ; Dover [1971] p. 256 *ad* vers 47 ; White [1979] p. 50 *ad* vers 47 ; voir aussi *LSJ s.v.* ἐκφυσῶ).

<sup>250</sup> Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] n. 79 p. 208 signale ce parallèle.

Cette proposition ressemble, d'un certain point de vue, à celles des vers 11-12, 15 et 28b-29<sup>251</sup>. Pour peu que l'on cherche à comprendre ce qu'il se passe concrètement, en effet, on n'y parvient pas. Gow en particulier a fait cette démarche : le savant s'interroge longuement sur ce que veut dire Amphitryon lorsqu'il ordonne aux esclaves de « [soulever] les lourds leviers de la porte »<sup>252</sup>. Il passe en revue diverses hypothèses : Amphitryon leur demande (a) d'ouvrir la porte du palais pour laisser entrer les voisins (*i.e.* aller chercher de l'aide), (b) d'ouvrir la porte de sa chambre dans laquelle il est enfermé<sup>253</sup>, ou encore (c) d'ouvrir les portes derrière lesquelles les esclaves sont enfermés pendant la nuit (auquel cas il s'adresse à quelques esclaves de confiance qui, eux, ne sont pas enfermés). Il étudie aussi (d) la possibilité qu'offre une conjecture de Blass, ἀνεκόψατ[ο] (« il souleva »)<sup>254</sup> : Amphitryon ouvre lui-même la porte de sa chambre pour sortir secourir les enfants qui semblent se trouver dans une autre pièce<sup>255</sup>.

Toutes ces hypothèses formulées par Gow montrent bien, en définitive, que l'on n'a pas de quoi comprendre la situation dans ses détails, ni ce que réclame Amphitryon précisément<sup>256</sup> : on ne sait ni où est Amphitryon, ni où sont les esclaves auxquels il s'adresse, ni de quelle porte il s'agit, de sorte que l'on a de quoi être conduit à penser – comme aux vers 11-12, 15 et 28b-29 – que le propos du vers est ailleurs que dans ce qu'il dénote à proprement parler.

Or l'expression “στιβαροὺς δὲ θυρᾶν ἀνακόψατ' ὀχῆας” est particulièrement proche de celle par laquelle l'aède dit que Pénélope ouvre la porte du θάλαμος lorsqu'elle va chercher l'arc d'Ulysse en vue du concours (*Od.*, XXI, 46-50) :

Αὐτίκ' ἄρ' ἦ γ' ἰμάντα θοῶς ἀπέλυσε κορώνης,

<sup>251</sup> Voir le commentaire à ces vers, respectivement pp. 96-97; pp. 103-105; pp. 121-124.

<sup>252</sup> Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 pp. 423-424 *ad* vers 49.

<sup>253</sup> Gow part en effet du principe que les portes du θάλαμος s'ouvrent de l'intérieur comme de l'extérieur (voir *Od.*, I, 441 où Euryclyée ferme la porte de la chambre de Télémaque en sortant et II, 5 où Télémaque quitte sa chambre le lendemain) mais que l'on peut y être enfermé (voir *Il.*, IX, 475, où Phoenix doit enfoncer la porte pour sortir).

<sup>254</sup> La conjecture (adoptée par Legrand [1925] p. 172 ; Edmonds [1938<sup>3</sup>] p. 290 ; Gallavotti [1993<sup>3</sup>] p. 188) implique de clore le discours d'Amphitryon après δμῶες ἐμοί au vers 48.

<sup>255</sup> Le commentateur ne l'admet qu'après avoir discuté le sens de παστάς (vers 46) (Gow [1952<sup>2</sup>] t. p. 423 *ad* vers 46).

<sup>256</sup> Gow juge finalement que l'hypothèse selon laquelle Amphitryon demande à des esclaves de confiance de libérer les autres est la plus convaincante, dans la mesure où, pour les deux premières hypothèses, il est prématuré qu'Amphitryon aille chercher l'aide des voisins avant de savoir ce qui se passe, et où il est étrange que le maître de maison soit enfermé chez lui. Concernant la troisième hypothèse, Gow l'écarte car la seule occurrence de ἀνακόπτω chez Homère dans ce sens est ἀνεκόπτεν en *Od.*, XXI, 47 (voir le texte ci-dessus), où le verbe est à l'actif et non au moyen. Il ajoute que ἀνακόπτω signifie « ouvrir une porte de l'extérieur » non de l'intérieur.

ἐν δὲ κληῖδ' ἦκε, θυρέων δ' ἀνέκοπτεν ὄχῃας  
ἄντα τιτυσκομένη. Τὰ δ' ἀνέβραχεν ἠὔτε ταῦρος  
βοσκοόμενος λειμῶνι· τόσ' ἔβραχε καλὰ θύρετρα  
πληγέντα κληῖδι, πετάσθησαν δέ οἱ ὄκα. [50]

Aussitôt, [Pénélope] détacha la courroie de l'anneau, passa dedans la clef et souleva les leviers des battants en cherchant à les atteindre de face. La porte mugit comme un taureau paissant dans un pré : les beaux châssis mugirent tout autant lorsqu'ils furent atteints par la clef, et ils s'ouvrirent tout de suite.

Ce sont les vers qui précèdent immédiatement le moment où Pénélope décroche l'arc. Entre les vers 42-43 et le vers 49, en dépit de l'extinction de la lumière qui suggère que le combat est terminé, rien n'a changé dans l'attitude d'Amphitryon. Celui-ci est toujours occupé aux préparatifs du combat qu'il s'apprête à mener dans son palais, avec son arme décrochée du clou.

### **III.3.iii. Vers 50-51. L'intervention de la Phénicienne**

Les domestiques, de leur côté, réagissent à l'appel de leur maître, une femme relayant ses cris au vers 50. Il est remarquable que l'on continue d'observer dans ces vers les mêmes traits qui marquent la réaction d'Alcmène et d'Amphitryon : inclusion d'un lexique iliadique sur un fond odysseén dans un premier temps, suivi d'un écho aux chants XIX-XXI de l'*Odyssee* ensuite, thématissant le combat mené dans un palais en paix. C'est en effet un tel schéma que l'on observe aux vers 50-51 (la Phénicienne) puis aux vers 52-53 (l'affluence des domestiques dans la maison). La réaction des domestiques ne dénote pas avec celle des deux grandes figures mythologiques que sont Alcmène et Amphitryon, comme le suggère la cohérence dans les traits de composition de l'ensemble des vers 34-53.

Dans l'intervention de la Phénicienne, d'abord, on peut noter l'emploi de deux termes très connotés par leur caractère homérique : l'adjectif *ταλασίφρων*, d'une part, qui est une épithète récurrente d'Ulysse dans l'*Odyssee*<sup>257</sup>, et le verbe *ἀντέω*, d'autre part. Loin de trahir

---

<sup>257</sup> Et une fois dans l'*Iliade* (*Il.*, IV, 421). L'adjectif se trouve aussi, exceptionnellement non appliqué à Ulysse, en *Il.*, IV, 421 ([...]· ὑπό κεν ταλασίφρονά περ δέος εἶλεν, « la peur aurait pris un homme à l'âme pourtant courageuse »).



les vaines tentatives du personnage « to speak “posh” » comme on a pu les interpréter<sup>258</sup>, ces deux termes du lexique homérique employés par une domestique mettent en relief le caractère foncièrement épique de l'univers de l'*Idylle XXIV* : même le personnage de l'esclave qui dort près du moulin rappelle l'épopée homérique. La femme qui appelle les domestiques au vers 50 les façonne en domestiques d'épopée en leur attribuant l'une des épithètes d'Ulysse ou en les exhortant à se montrer *ταλασίφρονες* comme l'est Ulysse : si ce ne sont pas à proprement parler des Ulysse, ils sont d'une certaine manière fait de la même matière que lui. C'est sans doute ainsi que l'on peut rendre compte de l'emploi – étonnant de prime abord – de cette épithète appliquée aux *δμῶες* du palais d'Amphitryon.

Il n'est pas légitime, en tout cas, de considérer que l'effet du vers 50 repose sur des impropriétés de langage attribuées au personnage de la Phénicienne : au vers 50b, en effet, la proposition indique que celui-ci – tout esclave dormant près du moulin qu'il soit – appelle très précisément les choses par leur nom, même lorsqu'il s'agit de réalités iliadiques. Le verbe *ἀυτέω* exprime clairement un cri de guerre iliadique, ce qui correspond sans conteste au type de discours formulé par Amphitryon, introduit comme il l'a été par le verbe *ἄνω*<sup>259</sup> : le lexique prêté à la Phénicienne est extrêmement juste de ce point de vue, très exactement comme celui d'Alcmène décrivant le bruit qui l'inquiète (*οὐκ αἰεῖς, παίδων ὁ νεώτερος ὄσσον ἄυτεῖ*, vers 37, cf. *ἦτοι ὄγ' εὐθὺς ἄυσειν*, vers 23).

En ce qui concerne la Phénicienne, il y a quelque chose qui paraît bien plus étrange que son expression : n'est-il pas étonnant – si l'on adopte les critères de la vraisemblance – que l'esclave qui relaie l'appel d'Amphitryon soit une femme qui dort près des meules (vers 51) ? Si Amphitryon est dans le palais, cette femme est vraisemblablement assez loin de lui, mais c'est elle qui l'entend et réagit la première. N'y a-t-il pas d'autres esclaves, qui, plus proches, sont plus susceptibles d'entendre leur maître et de transmettre le message aux autres ? Une fois de plus, la recherche d'une forme de réalisme paraît vaine, tandis que l'intertextualité permet de rendre compte des précisions données, car il y a aussi des femmes qui dorment au moulin en

---

<sup>258</sup> White [1979] p. 53 *ad* vers 50 : « Humorous trait by Theocritus, who, in the epyllion, is at pains to reduce the heroic to the bourgeois. The contrast is acute: heroic *ταλασίφρονες* is accompanied by *αὐτός*, which is colloquial, occurring as it does at Aristophanes, *Clouds*, 218 and Gow-page, *Henn. Epigr.* 3672. The mixture of high-flown words (epic *ταλασίφρονες*) and colloquialisms (*αὐτός*) in the mouth of a servant is typical of Theocritus technique of characterizing rustics and members of the lower orders, as illustrated by G. Giangrande (*Quad. Urbin.* 12, 1971, p. 101): vulgar characters strive to speak “posh” (*ταλασίφρονες*), but betray themselves by intruding colloquialisms (*αὐτός*, in this case). »

<sup>259</sup> Sur ces deux verbes, voir la n. 237 p. 130.

*Odyssee*, XX, et l'une d'elle en particulier donne à Ulysse une réponse à son appel, quoiqu'indirectement.

Ulysse, en proie au doute avant le concours à l'arc, demande à Zeus deux signes : une voix et un signe du dieu. Zeus tonne alors et une femme qui travaille au moulin lui demande de débarrasser le palais d'Ulysse des prétendants<sup>260</sup>. Comme chez Théocrite, l'esclave qui travaille aux meules répond à son maître, en s'adressant à une autre personne. Dans l'*Odyssee* (*Od.*, XX, 98-121), il s'agit d'une réponse de bon augure : celle-ci manifeste le soutien de Zeus. Dans l'*Idylle XXIV*, rien ne suggère la présence de Zeus depuis que le φάος a disparu au vers 46 : ici encore sans doute, comme au vers 46, l'absence de Zeus suggère que l'intervention d'Amphitryon ne jouera pas de rôle dans le déroulement des événements. Malgré toute l'attention accordée au branle-bas de combat qui agite la maison, celui-ci n'aura pas d'incidence : le protagoniste est hors champ.

### **III.3.iv. Vers 52-53. La réponse des domestiques à l'appel**

L'appel d'Amphitryon relayé par la Phénicienne est en tout cas efficace : les serviteurs apportent des torches avec hâte aux vers 52-53. Le vers qui signale leur apparition – οἱ δ' αἴψα προγένοντο λύχνοις ἅμα δαιομένοισι – fait en partie écho à la description de la cité en guerre représentée sur le bouclier d'Achille : οἱ δὲ τάχα προγένοντο, δύο δ' ἅμ' ἔποντο νομῆες (« ils se montrèrent rapidement, et en même temps deux pâtres les suivaient », *Il.*, XVIII, 525). Ainsi, on voit toujours, chaque fois que l'attention se déplace en quelque endroit de la maison, l'*Iliade* et la guerre marquer le récit, avant que l'*Odyssee*, XIX-XXI ne thématise à nouveau le bouleversement par les préparatifs d'un combat d'un univers domestique dans lequel la paix devrait régner. Les domestiques arrivent en effet λύχνοις ἅμα δαιομένεσιν (« avec des lampes allumées », vers 52b), or la seule occurrence homérique du substantif λύχνος dans ce qui nous a été transmis se trouve lorsque l'aède mentionne la lampe que tient Athéna pour éclairer les préparatifs d'Ulysse et Télémaque : πάροιθε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη | χρύσειον λύχνον ἔχουσα φάος περικαλλὲς ἐποίει (« et devant, Pallas Athéna, avec une lampe d'or, faisait une très belle lumière », *Od.*, XIX, 33b-34). Cette fois, ce n'est pas un dieu qui fournit la lumière d'un λύχνος, ce sont les esclaves : toute assistance divine a décidément disparu au vers 46.

---

<sup>260</sup> Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 208 et Fantuzzi dans Fantuzzi et Hunter [2004] p. 266 signalent le parallèle.

#### **IV. Vers 54-63. Dans la chambre : les enfants hors de danger**

S'ouvre au vers 54 la dernière scène consacrée aux événements de la nuit, lorsque les adultes ont rejoint la chambre des enfants. On constate alors la victoire d'Héraclès sur les deux monstres (vers 54-59), avant que les parents ne s'occupent d'Iphiclès et de son frère victorieux (vers 60-63).

##### **IV.1. Vers 54-59. Héraclès victorieux des serpents**

Lorsque tout le monde arrive sur les lieux de l'attaque des serpents, ce n'est finalement que pour constater qu'Héraclès a vaincu les bêtes (vers 54-56a). Quant à l'enfant, tout à sa joie, il exhibe leurs dépouilles (vers 56b-59) :

Ἦτοι ἄρ' ὡς εἶδονθ' ὑποτίθιον Ἡρακλῆα  
θῆρε δύω χεῖρεσσιν ἀπριξ ἀπαλαῖσιν ἔχοντα, [55]  
συμπλήγηδην ἰάχησαν· ὃ δ' ἐς πατέρ' Ἀμφιτρύωνα  
έρπετὰ δεικανάασκεν, ἐπάλλετο δ' ὑψόθι χαίρων  
κουροσύνα, γέλασας δὲ πάρος κατέθηκε ποδοῖν  
πατρὸς ἐοῦ θανάτῳ κεκαρωμένα δεινὰ πέλωρα.

Alors, quand ils virent le nourrisson Héraclès tenant solidement les deux bêtes de ses mains délicates, ils poussèrent des cris en applaudissant ; et il montrait sans cesse les reptiles à son père Amphitryon, et sautait en l'air avec la joie de la jeunesse, et, en riant, il déposa aux pieds de son père les terribles monstres engourdis par la mort.

Les vers 54-59 sont avant tout marqués par une très forte insistance sur la jeunesse d'Héraclès. Ce thème, néanmoins, n'est pas traité de la même manière aux vers 54-56a et aux vers 56b-59, le point de vue adopté étant légèrement différent dans les deux passages. Le premier est en effet centré sur les adultes découvrant un tableau inouï et à peine croyable, tandis que le second est centré sur Héraclès lui-même.

##### **IV.1.i. Vers 54-56a. Le spectacle offert aux adultes : un *adunaton***

La première chose que voient les adultes en entrant dans la chambre au vers 54 est un Héraclès nourrisson (ὑποτίθιον Ἡρακλῆα, vers 54), qui s'avère – au vers suivant – tenir dans ses mains les deux bêtes qui l'ont attaqué (θῆρε δύω χεῖρεσσιν ἀπριξ ἀπαλαῖσιν ἔχοντα,

vers 55). Et il les tient très fermement, ἀπρίξ : l’adverbe est un dérivé de πρίω, « scier »<sup>261</sup>, de sorte qu’il évoque « l’image d’une cohésion telle que la scie n’en pourrait venir à bout »<sup>262</sup>. Cette étreinte si solidement maintenue rappelle nettement les « mains dont on ne peut s’échapper » avec lesquelles l’Héraclès de la *Néméenne I* étouffe les deux monstres (ἀφύκτοις χερσίν, Pi., *N. I*, 45). L’enfant est doué d’une force extraordinaire dans les deux poèmes.

Mais Théocrite ajoute un élément par rapport à son prédécesseur : si l’étreinte ne peut pas être défaite, les mains, elles, sont qualifiées au moyen de l’adjectif ἀπαλός (χείρεσσιν ἀπρίξ ἀπαλαῖσιν). Elles sont « tendres, délicates ». De telles mains, on n’attendrait pas grand exploit *a priori*, et ce d’autant moins qu’il y a un précédent de « mains délicates » dans la poésie homérique, en *Odyssée*, XXI, 150-151 (χεῖρας [...] ἀπαλάς)<sup>263</sup> : ce sont les mains de Liodès qui, lors du concours, ne parvient pas à bander l’arc d’Ulysse.

De prime abord, des mains qualifiées par l’adjectif ἀπαλός sont donc des mains dont on attendrait sans doute à ce qu’elles soient non seulement délicates, mais aussi faibles : délicatesse et force, sans être strictement des antonymes, s’opposent dans une certaine mesure, surtout lorsque l’on a à l’esprit les χεῖρας ἀπαλάς de Liodès, trop faibles pour mener à bien la tâche que l’homme s’est donnée. Ainsi, il y a un paradoxe à décrire les mains du vainqueur des deux monstres comme étant « délicates », et l’expression χείρεσσιν ἀπρίξ ἀπαλαῖσιν est oxymorique. Le tableau que l’on a sous les yeux en entrant dans la chambre des enfants relève presque de l’impossible : Héraclès est un nourrisson, mais il est le vainqueur de deux bêtes ; ses mains sont délicates, mais, refermées, forment une entrave impossible à défaire. L’oxymore χείρεσσιν ἀπρίξ ἀπαλαῖσιν donne le spectacle offert par Héraclès comme un *adunaton*.

La fin de la proposition συμπλήγδην ἰάχησαν (vers 56a) met vraisemblablement en jeu le même ressort, bien qu’un problème de texte empêche de l’affirmer. Au vers 56, les manuscrits présentent la leçon συμπλήγδην ἰάχησαν, tandis que l’on lit dans le papyrus d’Antinoé ἐκπλήγδην ἰάχησαν. Le texte transmis par les manuscrits paraît si étrange que presque toutes les éditions postérieures à la publication du papyrus privilégient ἐκπλήγδην<sup>264</sup>.

---

<sup>261</sup> Voir le *DELG* s.v. πρίω.

<sup>262</sup> Bailly s.v. ἀπρίξ.

<sup>263</sup> La référence est signalée par Gutzwiller [1981] p. 55.

<sup>264</sup> Postérieurement à la découverte du papyrus d’Antinoé, seul Edmonds [1938<sup>3</sup>], à ma connaissance, adopte la leçon συμπλήγδην (mss) (la leçon ἐκπλήγδην du papyrus lui est préférée par Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1 ; Gow [1952] ; Dover [1971] ; White [1979] ; Gallavotti [1993<sup>3</sup>]).

La gêne que provoque la leçon des manuscrits (συμπλήγηδην) vient de ce que l’adverbe – par ailleurs tout à fait inconnu – semble connoter la joie, ce qui entre apparemment en contradiction avec le contexte. Le verbe *ιάχω*, en effet, signifie « crier », et s’emploie en particulier pour désigner un cri de guerre dans la poésie homérique (σμερδαλέα *ιάχων*, « poussant un cri terrible »), ou un cri de peur ou de douleur – rien en tout cas qui soit associé à la joie. Pourtant, l’adverbe συμπλήγηδην paraît dénoter des applaudissements : il est formé à partir de *πλήσσω*, « frapper », et LSJ *s.v.* ce mot donnent la traduction *with clapping of hands*.

On voit formulée assez clairement, dans l’édition de Legrand, la gêne suscitée par un paradoxal συμπλήγηδην *ιάχησαν* (« ils poussèrent des cris [suscités par le combat ou une émotion pénible] en applaudissant »). Le savant traduit en effet l’expression par « ils applaudirent et poussèrent de grands cris », mais ajoute en note : « Le sens de συμπλήγηδην est douteux. On peut songer à traduire : “Ils furent bouleversés et poussèrent des cris ; mais lui...” »<sup>265</sup>. Il apparaît bien que Legrand tente, d’une certaine manière, de résoudre le paradoxe en proposant dans sa note un sens tout à fait différent (et qui, sans autre explication, paraît arbitraire) pour l’adverbe.

Dans ces conditions, il paraît naturel que la leçon *ἐκπλήγηδην* ait été bien accueillie à la publication du papyrus. L’adverbe *ἐκπλήγηδην*, qui n’est attesté ailleurs que deux fois, est en effet glossé par *ἐκπληκτικῶς* dans la *Souda*,<sup>266</sup> un adverbe bien mieux connu qui signifie « terriblement » : pour le sens, *ἐκπλήγηδην* *ιάχησαν* (« ils poussèrent un terrible cri ») ne présente aucune difficulté, les deux termes suggérant une attitude qui paraît d’emblée cohérente.

Pour ma part, je privilégierai néanmoins la leçon des manuscrits, en faveur de laquelle j’avancerai trois types d’arguments. D’abord, pour les raisons que je viens d’exposer, συμπλήγηδην *ιάχησαν* apparaît nettement comme la *lectio difficilior*, de sorte qu’elle mérite *a priori* une attention particulière. Or, ensuite, la difficulté que représente cette leçon tient à une forme de contradiction entre les émotions que connotent respectivement les termes συμπλήγηδην (joie) et *ιάχησαν* (cri de guerre, de peur, de douleur, etc.), forme de contradiction que l’on trouve déjà chez Pindare et que Théocrite a tout à fait pu retenir et intégrer dans l’*Idylle XXIV* (Pi., *N. I*, 55-59) :

---

<sup>265</sup> Legrand [1925] n. 2 p. 172.

<sup>266</sup> *Souda s.v.* *ἐκπλήγηδην* (ε 579). Pour la troisième occurrence connue, voir Σ (c) *ad* Pi., *O. VIII*, 8 (= une citation de l’*Odyssée* qui témoigne de la *vl.* *ἐκπλήγηδην* à la leçon *ἐμπλήγηδην*, « avec stupeur, follement », en *Od.*, *XX*, 132).

Ἔστα δὲ θάμβει δυσφόρῳ [55]

τερπνῷ τε μιχθείς. εἶδε γὰρ ἐκνόμιον

λῆμιά τε καὶ δύναμιν

υἱοῦ· παλίγλωσσον δέ οἱ ἀθάνατοι

ἀγγέλων ῥῆσιν θέσαν.

[Amphitryon] se figea dans une stupeur difficilement supportable et mêlée de joie.

Il vit en effet le courage hors-norme et la force de son fils : les immortels ont rendu mensongère la parole des messagers.

Chez Pindare, la vue du spectacle de la victoire d'Héraclès et des qualités exceptionnelles que celle-ci suppose émeut profondément Amphitryon, en proie à des émotions violentes et mêlées, la stupeur (θάμβει, Pi., *N. I.*, 55) et la joie (τερπνῷ, Pi., *N. I.*, 56). Le συμπλήγδην ἰάχησαν (« ils poussèrent des cris en applaudissant ») théocritéen ne semble pas dire quelque chose de foncièrement différent. L'expression théocritéenne est moins explicite, dans la mesure où il n'y a pas d'équivalent au μιχθείς de Pindare (le mélange des émotions n'est pas caractérisé comme tel), et aussi dans la mesure où le champ sémantique des termes employés est déplacé du registre des émotions à leurs manifestations (il « manque » une étape entre la vue du spectacle et les réactions physiques : les émotions qui sous-tendent ces dernières), mais – dans les deux cas – c'est bien un état émotionnel intense et mêlé que disent les deux poèmes.

Théocrite, en revanche, va plus loin que Pindare dans la *Néméenne I*, car, dans l'*Idylle XXIV*, les réactions physiques que suscite la scène chez ses témoins paraissent effectivement contradictoires, ou du moins inconciliables. Si l'on imagine aisément que l'on puisse être stupéfait d'étonnement tout en ressentant un certain plaisir, il est plus difficile de se représenter la scène théocritéenne : à quoi des personnes qui applaudissent en poussant le type de cri exprimé par ἰάχω ressemblent-elles ? L'on a finalement affaire ici à une scène qui présente la même difficulté que le vers 10 : elle est irreprésentable<sup>267</sup>.

Le troisième argument qu'enfin je proposerai en faveur de la leçon συμπλήγδην ἰάχησαν repose précisément sur cet effet d'étrangeté absolue suscité par l'expression, parce que cela suggère une grande cohérence entre le spectacle – inimaginable avant d'avoir été vu – et ce qu'il provoque chez ses témoins – une réaction inimaginable avant qu'elle ne se soit produite. La description du désordre presque invraisemblable qui affecte les témoins contribue à signifier le caractère inouï de la scène qui est décrite aux vers 53-54.

---

<sup>267</sup> Voir le commentaire au vers 10 pp. 90-91.

#### IV.1.ii. Vers 56b-59. La joie enfantine du fils de Zeus

Il en va tout autrement d'Héraclès qui n'est que joie pour sa part, une « joie enfantine » (χαίρων | κουροσύνα, vers 57-58). Plus de lexique guerrier iliadique ni rien de terrible ici, avant le vers 59 du moins. Le comportement d'Héraclès ressemble tout à fait à celui d'un petit garçon ordinaire, content d'avoir fait quelque chose de somme toute banal. Il est en effet occupé à montrer à son père (vers 56b) ce qui fait l'objet de sa satisfaction, et ce avec beaucoup d'insistance (l'itératif δεικανάσκειν, vers 57) : on imagine sans peine n'importe quel enfant dans cette attitude, content de son jouet ou d'une quelconque découverte. L'attitude d'Héraclès est exactement à l'opposé de celle des adultes qui viennent d'entrer dans la pièce.

Bien que ce soient les serpents qu'il vient de tuer qu'Héraclès traite comme de simples jouets, le terme même qui les désigne au vers 50, έρπετά, les prive de tout caractère effrayant. On est en effet bien loin des dragons couleur de smalt (vers 14) ou des monstres apparentés à un Typhon (vers 18-19) : έρπετά peut désigner des reptiles, comme c'est le cas ici, mais le terme réfère plus largement aux animaux qui marchent sur quatre pattes<sup>268</sup>. Il pourrait être question d'à peu près n'importe quels animaux terrestres ici, jusqu'aux plus inoffensifs. Jusqu'au vers 58 inclus, tout paraît ainsi lisse, voire léger : Héraclès rit même au vers 58 (γελάσας). Le contraste avec les vers qui précèdent (vers 54-56a) est très frappant. On passe d'un coup des témoins sous le choc d'un spectacle saisissant et inouï à la satisfaction joyeuse et rieuse d'un enfant. Lorsque le point de vue se déplace des adultes à Héraclès, l'événement perd soudain tout ce qu'il avait de prodigieux.

On retrouve à nouveau une caractéristique des vers 1-10 : une chose qui est parfaitement extraordinaire aux yeux d'un public extérieur (le lecteur aux vers 1-10 ; les adultes mis en scène dans le poème aux vers 54-56a) est tout à fait ordinaire pour le protagoniste. Vu de l'intérieur – c'est-à-dire d'Héraclès –, jouer avec les dépouilles des terribles instruments du meurtre commandité par Héra est tout aussi insignifiant que de dormir dans un bouclier par exemple. Pour le héros qui vient de se révéler, l'événement n'en est pas un. L'inconscience de cet événement qui est prêtée à Héraclès le sur-héroïse, pour ainsi dire : pour lui, tout cela n'est rien.

C'est pourtant bien un exploit remarquable qu'il vient d'accomplir, exploit qui le situe dans la lignée de son père divin, comme l'ont suggéré les vers 17-20, qui apparentent les deux serpents monstrueux au monstre Typhée vaincu par Zeus dans la *Théogonie*<sup>269</sup>. Le vers 59 le

---

<sup>268</sup> LSJ s.v. έρπετόν.

<sup>269</sup> Voir le commentaire aux vers 17-22 pp. 106-111.

rappelle, au moment où les simples animaux (έρπετά, vers 57) redeviennent ce qu'ils sont : de « terribles monstres engourdis par la mort ». Ce sont effectivement les cadavres des monstres héritiers de Typhée avec lesquels joue à présent Héraclès après les avoir tués. Les « jouets » sont effectivement non seulement des corps morts (θανάτω κεκαρωμένα), mais aussi de « terribles monstres » (δεινὰ πέλωρα), tout comme l'était Typhée lorsqu'il a été terrassé par Zeus (Hés., *Th.*, 855b-858) :

[...] · ἀμφὶ δὲ πάσας [855]  
 ἔπρεσε θεσπεσίας κεφαλὰς δεινοῦ πελώρου.  
 αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ μιν δάμασε πληγῆσιν ἰμάσσας,  
 ἤριπε γυιωθεῖς, στονάχιζε δὲ γαῖα πελώρη·

Et il incendia tout autour toutes les têtes prodigieuses du terrible monstre. Alors, comme il le dompta, l'ayant frappé de ses coups, [Typhée] s'effondra, estropié, et la terrible terre gémissait.

Les vers 54-59 présentent ainsi une même scène sous différents angles, de sorte à ce qu'elle donne toute sa mesure. Aux vers 54-56a, l'attention est portée sur ceux qui entrent dans la pièce. La scène est alors présentée comme de façon objective, de manière très factuelle en tout cas, quoique pleine d'*adunata* : le spectacle lui-même comme les réactions qu'elle provoque chez ses témoins sont, de fait, des choses impossibles. Héraclès a accompli un exploit inenvisageable. Puis l'attention se tourne vers lui aux vers 56b-59. Dans un premier temps (vers 56b-58), c'est une scène parfaitement banale qui est décrite – mais dont on sait qu'elle est inouïe : le héros qui vient de se révéler n'a aucune conscience de ce qu'il a fait.

La figure de l'*adunaton* est ainsi répétée à l'échelle des vers 54-58 : est-il possible, en effet, que les vers 54-56a et les vers 56b-58 décrivent la même scène ? Cela ne le serait pas si son protagoniste n'était pas Héraclès. Et enfin, dans un second temps, le vers 59 livre une forme de commentaire : au moyen de l'écho à la victoire de Zeus sur Typhée, le narrateur remet l'exploit en perspective dans l'histoire du monde. Le premier exploit d'Héraclès marque le début d'une nouvelle étape de celle-ci.

#### **IV.2. Vers 60-63. La rupture entre les deux frères**

Les vers 60-63 concluent l'épisode de la nuit. Les parents ont retrouvé leurs esprits et s'occupent des enfants, Alcmène d'Iphiclès (vers 60-61) et Amphitryon d'Héraclès (vers 62-63) :



Ἀλκμήνα μὲν ἔπειτα ποτὶ σφέτερον βάλε κόλπον [60]

ξηρὸν ὑπαὶ δείους ἀκράχολον Ἴφικλῆα·

Ἀμφιτρύων δὲ τὸν ἄλλον ὑπ' ἀμνείαν θέτο γλαῖναν

παῖδα, πάλιν δ' ἐς λέκτρον ἰὼν ἐμνάσατο κοίτου.

Alcmène jeta ensuite contre son sein, raide de peur, l'irascible Iphiclès ; et Amphitryon posa l'autre enfant sous la couverture d'agneau et, en regagnant son lit, songea à dormir.

Tout comme aux vers 23-29, Iphiclès est exploité comme faire-valoir de son frère, de même que Démophon<sup>270</sup>. Mais cette fois, les deux comparaisons n'opèrent pas successivement, mais simultanément, dans la mesure où les vers 60-61 rapprochent les deux figures d'Iphiclès et de Démophon. L'Iphiclès des vers 60-61 ressemble en effet beaucoup au Démophon de l'*Hymne homérique à Déméter*, soigné par ses sœurs. Après que l'événement majeur a eu lieu (le combat contre les serpents ; l'épiphanie de Déméter), l'enfant est pris en charge par une femme, qui le tient contre sa poitrine (vers 60, cf. *Hymn. hom.* 2, 285b-286<sup>271</sup>), tandis qu'il est encore sous le coup de l'émotion (vers 61, cf. *Hymn. hom.* 2, 289-290<sup>272</sup>).

Comme précédemment, l'éloge implicite d'Héraclès qu'est tout cet épisode repose non seulement sur le fait que sa réaction à lui n'est pas celle d'un bébé ordinaire dans la situation où il se trouve, contrairement aux deux autres enfants, mais aussi et surtout sur le fait que ces derniers sont néanmoins des êtres exceptionnels. Héraclès surpasse de loin les autres héros de son âge.

D'une part, en effet, Démophon n'est rien de moins que l'enfant que Déméter a plongé chaque nuit dans le feu pour le rendre immortel. Et Iphiclès, d'autre part, a constamment été décrit en personnage de héros iliadique, quoiqu'encore bébé (vers 5 ; vers 23 ; vers 26a). C'est encore le cas ici : Iphiclès est « raide de peur », ξηρὸν ὑπαὶ δείους (vers 61a), expression formée sur le γλωρὸς ὑπαὶ δείους (« vert de peur ») de l'*Iliade*<sup>273</sup>. Lorsqu'Iphiclès a peur, sa peur est rapprochée de celle que peut ressentir un guerrier de l'*Iliade* au combat, même si ce n'est pas tout à fait la même, puisque, si l'on est « vert » de peur dans l'*Iliade*, Iphiclès est, quant à lui, « sec » de peur. La substitution de ξηρός à γλωρός – de même d'ailleurs que l'épithète

<sup>270</sup> Voir le commentaire aux vers 23-33 p. 116 (Iphiclès) et pp. 118-121 (Démophon).

<sup>271</sup> Voir le texte pp. 127-128.

<sup>272</sup> Voir le texte p. 121.

<sup>273</sup> *Il.*, X, 376 (Dolon) et XV, 4 (les Troyens). Chaque fois, le rapprochement avec l'*Iliade* renvoie plus spécifiquement à la Dolonie, c'est-à-dire au combat nocturne.

ἀκράχολος – est assez énigmatique, dans la mesure où ξηρός (« sec, desséché, flétri, maigre ») ne semble pas avoir de connotations particulières. L'on peut cependant au moins noter la récurrence des rapprochements d'Iphiclès, surtout lorsqu'il se montre moins fort que son frère, avec l'*Iliade*.

L'essentiel est en effet le contraste entre le tableau des vers 60-61 et celui des vers 62-63. D'un côté, les émotions d'Iphiclès soigné par sa mère ; de l'autre, Héraclès simplement recouché par son père. Aucune agitation aux vers 62-63. Si l'on a souvent interprété l'attitude d'Amphitryon dans le sens d'une réduction des personnages à des gens ordinaires<sup>274</sup>, une attention plus grande au jeu sur l'opposition entre ordinaire et extraordinaire dans l'épisode des serpents invite au contraire à considérer les vers 62-63 comme le moment qui consomme la rupture entre Iphiclès et Héraclès, c'est-à-dire entre un enfant extraordinaire – une sorte de Démophon qui tient déjà du guerrier iliadique – et un autre, qui est extraordinaire *au-delà de toute mesure* – dont l'exploit en fait l'héritier de Zeus.

Ce qui a retenu l'attention aux vers 62-63 est le fait qu'Amphitryon va se recoucher, juste après avoir remis Héraclès au lit. Il semble ne s'être rien passé. Le fonctionnement des vers 60-63 est très proche de celui des vers 54-59 : l'ensemble du passage repose en effet sur le contraste entre l'émoi et le calme. Du côté d'Héraclès, tout est paisible : à dix mois, il vient de l'emporter sur des monstres, mais son père n'a même pas à l'apaiser ; il n'a rien d'autre à faire que de le border et de retourner lui-même dormir. Les tout derniers mots de l'épisode disent bien ce calme : ἐμνάσατο κοίτου (« il songea au sommeil », vers 63b) est une expression que l'on trouve dans l'*Odyssée* sous la forme μνησαίατο κοίτου, lorsque les chefs phéaciens font des libations à Hermès avant d'aller se coucher (*Od.*, VII, 137)<sup>275</sup>. Comme à la fin d'une journée paisible, il ne s'agit plus que de dormir.

Plus précisément, ici, il s'agit plutôt de retourner dormir. Comme l'a noté Hunter, « the events of the miraculous night (vv. 1–63) are framed by the movements “towards bed” of the

---

<sup>274</sup> Voir par exemple l'introduction p.11 pour Legrand [1898] p. 185 ; p. 17 pour Horstmann [1976] p. 68 ; Effe [1978] p. 57 ; Gutzwiller [1981] p. 18.

<sup>275</sup> Cf. κοίτου τε μνήσαντο καὶ ὕπνου δῶρον ἔλοντο (« ils songèrent à dormir et reçurent le don du sommeil », *Od.*, XVI, 480) et ἀλλ' ὅτε δὴ κοίτοιο καὶ ὕπνου μμνήσκοντο (« lorsqu'ils songèrent au sommeil et l'eurent à l'esprit », *Od.*, XX, 138). Ces parallèles sont signalés par Gutzwiller [1981] p. 18 et par Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] n. 79 p. 208 respectivement.

babies and, at the end, of Amphitryon »<sup>276</sup>. Les vers 60-63 referment ainsi l'épisode comme il s'est ouvert, par une scène de coucher. Mais, entre les deux (vers 1-10 et vers 60-63), tout a changé : Héraclès s'est révélé, et cela se traduit, dans cette dernière scène d'intimité familiale, par la réorganisation des relations entre les individus. L'événement est en effet loin d'être « ignoré »<sup>277</sup>. Les deux enfants ne sont plus maternés ensemble par leur mère : seul Iphiclès reste aux bras d'Alcmène. La place d'Héraclès est désormais aux côtés d'Amphitryon, à qui il revient dès lors de le prendre en charge (vers 62-63 et vers 103 ss.). L'épisode se clôt ainsi par un retour à la vie quotidienne, mais une vie quotidienne qui s'est réajustée après les événements de la nuit.

---

<sup>276</sup> Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 204.

<sup>277</sup> Voir Effe [1978] p. 57 qui parle d'un « banalen Ausklang, der das außergewöhnliche Ereignis wie eine lästige Störung der nächtlichen Ruhe erscheinen läßt und es so gleichsam ignoriert ».

## CONCLUSION

### I. Idylle XXIV, 1-63 : la révélation d'un héros

#### I.1. La mise en œuvre d'effets de familiarité

La première conclusion que cette analyse de la version théocritéenne de l'épisode des serpents m'amène à formuler concerne le rôle majeur qu'y jouent les « effets de familiarité ». Sur ces derniers, repose l'impression que le poème met en scène des « gens ordinaires de la société hellénistique » ou « transpose l'héroïque dans le “normal” »<sup>278</sup>, impression qui sous-tend en grande partie la littérature savante moderne sur l'œuvre, mais que je me suis efforcée de dépasser. Il ne s'agit pas, cependant, de nier que l'effet du poème tient énormément à son aptitude à créer l'impression que l'univers de l'*Idylle XXIV* est, à certains égards, très proche du nôtre : cet aspect est au contraire fondamental.

À certains égards, en effet, l'environnement dans lequel grandit Héraclès semble nous être familier. Sa dimension « héroïque » n'est pas ostensiblement affichée comme elle l'est chez Pindare, qui annonce d'emblée que, pour sa part, il « [s]'attache assidûment à Héraclès quant à l'extrême grandeur de ses hauts-faits » (Pi., *N. I.*, 33-34). Bien au contraire, la version théocritéenne de l'épisode rejette strictement tout éloge explicite du héros, que celui-ci repose sur sa généalogie, sur son premier exploit ou sur sa carrière à venir. Elle focalise même l'attention sur ce qui est, de prime abord, non seulement *le moins propre à suggérer l'héroïsme*, mais aussi, à l'inverse, *le plus propre à suggérer une familiarité avec le public*, à savoir l'environnement domestique dans lequel se déroule l'épisode. C'est également dans un environnement domestique que Pindare situe les événements, mais Théocrite lui donne davantage d'ampleur et, surtout, le caractérise de deux manières qui concourent à lui donner sa coloration familière.

Chez Théocrite, d'une part, le palais thébain est un lieu d'intimité familiale, ce qu'il n'est pas chez Pindare. Dans l'ode, en effet, les événements ont beau se dérouler dans le *thalamos* (Pi., *N. I.*, 42), lieu intime s'il en est, la chambre est saturée de public, entre les femmes qui assistent Alcmène (Pi., *N. I.*, 48-49) et les hommes armés qui accourent avec Amphitryon

---

<sup>278</sup> Pour ces expressions de Gutzwiller [1981] et de Horstmann [1976] respectivement, voir l'introduction de ce chapitre, pp. 61-67.

(Pi., *N. I*, 51). C'est tout le contraire dans l'*Idylle XXIV* : la scène de coucher des enfants (vers 1-10) et la scène du réveil des parents (vers 34-41) se déroulent véritablement dans la plus stricte intimité de la famille et du couple. Dans l'*Idylle XXIV*, l'environnement dans lequel évoluent les personnages tient alors, de prime abord, davantage du foyer familial à tout un chacun que du palais de la Thèbes mythique. Cette première impression est en outre d'autant plus légitime que Théocrite situe l'épisode dans un contexte d'intimité *quotidienne* : aux vers 1-10, Alcmène berce ses enfants en leur souhaitant bonne nuit, comme on imagine aisément qu'elle le fait chaque soir. Cette soirée est supposée ne rien avoir de spécial : ce n'est pas le jour de la naissance d'un fils de Zeus (*cf.* Pi., *N. I*, 33-36), mais un soir ordinaire pour la mère de deux jeunes enfants, un soir que l'on imagine sans peine ressembler à celui de nombreuses mères de jeunes enfants.

D'autre part, en effet, la seconde caractéristique de l'environnement domestique dépeint aux vers 1-63 est sa dimension féminine : la manière dont le personnage d'Alcmène est exploité contribue en effet largement à l'élaboration des effets de familiarité. Ce personnage est d'abord non seulement très présent, mais il est aussi le support des scènes d'intimité : c'est autour de lui que s'organisent les vers 1-10 et 34-45, dans la mesure où Alcmène est l'actrice principale ou l'instigatrice de ces scènes ainsi que leur seul personnage parlant. On la voit, ensuite, tenir des rôles spécifiquement et typiquement féminins, puisqu'elle apparaît tantôt en mère (vers 1-10 ; 60-61) tantôt en épouse (34-41). Le versant maternel du rôle d'Alcmène est en outre d'autant plus souligné que ses enfants présentent des comportements qui nous sont familiers, contrairement à l'Héraclès de Pindare. Alors que celui-ci redresse la tête pour se battre dès sa naissance (Pi., *N. I*, 43), les enfants d'Alcmène, ont, chez Théocrite, besoin de leur mère, qui prend soin d'eux (vers 1-10) et les reconforte quand le besoin s'en fait sentir (vers 60-61). L'un d'eux pleure et crie quand il a peur (vers 23-26a ; 61) ; l'autre montre à son père, en riant, les animaux qu'il vient d'attraper (vers 55b-59)<sup>279</sup>. Dans l'*Idylle XXIV*, enfin, est même retiré au personnage d'Alcmène l'acte de bravoure qu'il accomplit chez Pindare, ce qui est un enjeu important pour la représentation du personnage : cela a beaucoup contribué à l'impression qu'Alcmène est caractérisée par sa « normalité ». Le palais thébain a donc ceci de familier aussi qu'il est organisé autour d'une femme qui joue des rôles de femme – la mère attentionnée de deux bébés surtout – sans accomplir aucun exploit.

---

<sup>279</sup> Pour une analyse du poème en tant qu'il met en scène un Héraclès enfant spécifiquement, voir Cusset [1999b] : selon le savant, l'enfant est certes « humanisé » par rapport à la manière dont il est représenté chez Pindare, mais il est aussi toujours, comme chez Pindare, conçu à l'image du héros qu'il devient en tant qu'adulte (c'est « l'enfance perdue d'Héraclès »).

## **I.2. Du familier au très étrange : le quotidien épique d'une famille extraordinaire**

Pourtant, dire cela ne suffit pas à rendre compte de l'univers de l'*Idylle XXIV*. Les effets de familiarité qui se dégagent des vers 1-63 sont en effet particulièrement notables parce qu'ils sont exploités de sorte à mettre en évidence, paradoxalement, toute l'étrangeté du monde dans lequel Héraclès évolue lorsque les serpents font irruption dans le palais.

Dans quel genre de famille, en effet, couche-t-on les enfants dans un bouclier « iliadique » ? Dans quel genre de famille la berceuse d'une mère peut-elle être qualifiée de μῦθος ? Dans quel genre de famille un bébé qui a peur crie-t-il comme un guerrier de l'épopée archaïque sur le champ de bataille ? Ce que montre l'*Idylle XXIV* aux vers 1-63 n'est en rien une famille ordinaire ; c'est une famille de personnages d'épopée. Les bébés, en effet, bien que dépeints avec tout leur caractère enfantin, n'en sont pas moins des guerriers « iliadiques » en devenir. À dix mois, ils dorment déjà comme dorment les guerriers achéens dans la plaine de Troie, quoique de manière adaptée à leur âge. À l'approche du danger, Iphiclès crie et fuit, ce qui est une réaction de bébé, mais il le fait de manière iliadique pour ainsi dire ; il n'agit pas comme n'importe quel bébé, loin s'en faut. Et pour cause : si leur père est un guerrier « iliadique » victorieux rentré chez lui, leur mère profère quant à elle des μῦθοι pour les endormir et les berce avec un geste de guerrier des *Sept*, geste d'intimidation guerrière accompli avec le bouclier qui constitue à la fois le butin remporté par son mari et le berceau de ses fils.

Tous les gestes et toutes les habitudes de cette famille ont quelque chose de familier lorsqu'ils sont superficiellement décrits : les vers 1-63 décrivent le bouleversement par un événement inattendu de la vie quotidienne de cette famille. Mais rien n'est accompli de manière ordinaire par aucun de ses membres : la description de leur vie quotidienne même (vers 1-10) trahit leur nature de héros épiques. Ce sont *des héros d'épopée à la maison*, menant une vie de famille paisible mise à mal par l'attaque des monstres.

La grande originalité de la version théocritéenne de l'épisode en ce qui concerne l'utilisation du « quotidien et du bas »<sup>280</sup> ne consiste donc sans doute pas tant à lui avoir donné une ampleur qu'il n'a pas chez Pindare qu'à en avoir fait la pierre angulaire d'un déplacement du point de vue.

Pindare nous situe hors de l'épisode : celui-ci est un « antique récit », dont fait l'objet le « fils de Zeus » caractérisé par « l'extrême grandeur de ses hauts-faits ». Les premiers vers du récit le placent d'emblée dans un monde mythique, grand, héroïque, étranger. Théocrite,

---

<sup>280</sup> Pour cette expression de Zanker [1983], voir l'introduction de ce chapitre p. 51.

quant à lui, nous situe *dans* l'épisode, pour ainsi dire. Son narrateur ne dit jamais que l'on est dans un monde différent du nôtre : aux vers 1-3, il laisse même croire tout à fait à la familiarité des héros qu'il mentionne sans signaler leurs liens avec Zeus et dont il met en scène des actions banales. Dès le vers 4, leur étrangeté apparaît, et peu à peu trahit leur nature de héros d'épopée, mais le narrateur n'en dit rien, il ne commente rien, entretenant ainsi l'effet de familiarité et développant en même temps l'effet d'étrangeté : plus les actes qui sont banals pour les personnages s'avèrent être extraordinaires pour nous, plus l'écart se creuse entre *la norme* de ces personnages et la nôtre, plus ces derniers apparaissent dans leur grandeur.

Théocrite, en déplaçant le point de vue, donne toute leur dimension à ces personnages, car, au lieu de la dire, il nous la fait voir, petit morceau de vie par petit morceau de vie. Ainsi, il apparaît que la famille d'Héraclès n'est pas seulement extraordinaire par les hauts-faits accomplis : elle est extraordinaire par son quotidien même.

### **I.3. De la famille extraordinaire à l'enfant inouï**

Toutefois, ce qui fait l'objet des vers 1-63 n'est pas la vie quotidienne de cette famille, entrevue seulement aux vers 1-10, mais les événements qui la bouleversent, une nuit.

Dans un premier temps, la violence du bouleversement que provoque l'attaque des serpents se manifeste aux vers 34-45. Celle-ci est en effet présentée comme un événement hors-norme par le biais de la réaction des parents : il contraint ces derniers, pour y répondre, à rompre tous les schémas de l'épopée homérique. Tandis que le discours d'Alcmène et le lever d'Amphitryon suggèrent les scènes de lever de l'*Odyssée*, le schéma de la scène typique est recomposé et l'équipement du guerrier est réduit au strict minimum : la prise de l'épée. Ni scène de lever de l'*Odyssée*, ni scène d'armement de l'*Iliade*, les vers 41-45 traduisent non seulement la précipitation d'Amphitryon, mais caractérisent également la situation à laquelle il est confronté comme une situation épique inédite : l'épopée homérique ne fournit pas de précédent à la crise à laquelle Amphitryon doit répondre.

Même les chants XIX-XXI de l'*Odyssée*, avec lesquels l'attaque des serpents est mise en parallèle, ne fournissent en réalité qu'un parallèle très partiel. Les allusions répétées à l'*Odyssée*, XIX-XXI permettent en effet de caractériser l'attaque des serpents – les monstres introduisent la guerre dans le palais en paix –, mais l'écart entre les deux situations est également rendu sensible. L'essentiel des allusions à la fin de l'*Odyssée* est concentré, pêle-mêle, aux vers 34-53 : vers 38-39, *cf. Od.*, XIX, 35-40 ; vers 42-43, *cf. Od.*, XXI, 51-54 ; vers 48, *cf. Od.*, XX, 153b-154 et XXII, 106 ; vers 49, *cf. Od.*, XXI, 46-50 ; vers 51, *cf. Od.*,

XX, 98-121 ; vers 52, cf. *Od.*, XIX, 33b-34. Toutes les phases de la préparation du massacre des prétendants et du massacre lui-même sont ici mêlées et les allusions se succèdent très rapidement : dans l'*Idylle XXIV*, l'événement n'est pas préparé ; il est subi, dans la surprise, l'urgence, la précipitation, voire la confusion.

Mais l'événement le plus hors-norme de la nuit n'est pas l'attaque des serpents, en réalité : c'est, dans un second temps, la révélation de la nature d'Héraclès (vers 54-59) qui apparaît comme le véritable événement de la nuit, celui qui conduit à une reconfiguration de la famille (vers 60-63). Cette fois, la réaction des parents (vers 56a) ne consiste pas en une adaptation des schémas homériques à la situation : c'est par un *adunaton* parfaitement inédit que les adultes répondent au spectacle qu'ils découvrent et qui est lui aussi un *adunaton* inédit. Ce qu'ils voient, en effet, n'est pas seulement un petit Héraclès victorieux de deux monstres, tués « de ses mains délicates » (vers 54-55). C'est aussi un être qui n'a aucune conscience de ce qu'il vient d'accomplir (vers 56b-59). L'événement qui a mis à mal rien de moins que tous les codes de l'épopée homérique est pour lui un non-événement : c'est un jeu banal. Héraclès apparaît alors comme le personnage de l'impossible, non seulement pour nous, mais aussi en intradiégétique. Aux yeux des héros mêmes, il se révèle comme un être inouï.

Il apparaît alors que, si la victoire elle-même n'est pas racontée, c'est qu'elle n'est pas au centre du propos, car ce n'est pas elle qui, en soi, révèle Héraclès, ou du moins pas pleinement. C'est tout d'abord à nous que le poème révèle le héros, indirectement, par l'aperçu qui est donné de la vie quotidienne de sa famille (vers 1-10). Ce quotidien lui-même est en effet tout à fait inconcevable pour nous, comme le manifeste tout particulièrement le vers 10 : il ne nous est pas possible de nous figurer Alcmène berçant les enfants comme un guerrier des *Sept* fait tournoyer son bouclier. Un geste qui est en soi d'une banalité remarquable est, dans cette famille, accompli d'une manière incroyable, et c'est dans cette famille que le héros grandit. C'est ensuite aux yeux de cette famille que le héros se révèle (vers 54-59). Le constat de sa victoire, une victoire impossible (vers 54-55), n'est qu'une première étape de cette seconde révélation : c'est l'inconscience absolue de l'enfant jouant avec les corps des monstres qui révèle le héros dans toute son inconcevabilité à sa famille (vers 56b-59) et qui sanctionne la rupture entre les deux bébés héros, Iphiclès, l'enfant « iliadique », d'une part, et Héraclès, l'enfant « impossible », d'autre part (vers 60-63). Ainsi, si la victoire est le prérequis du second temps de la révélation d'Héraclès, le récit de la fin du combat, en soi, n'est pas nécessaire au propos.



#### **I.4. Héraclès super héros : la surenchère sur « l'interprétation traditionnelle » de l'épisode**

L'*Idylle XXIV* propose donc en premier lieu une version de l'épisode dont l'essentiel consiste à « sur-héroïser » Héraclès : il s'avère n'être pas seulement un être exceptionnel à nos yeux, mais même un être incroyable aux yeux des héros, qui sont eux-mêmes des êtres incroyables pour nous. Avec une telle analyse, je rejoins en partie celle de Effe, l'une des rares à ne pas conclure à une « banalisation » du mythe :

Einmal entsteht so der Eindruck, als sei das heroische Geschehen weniger erzählens- und bemerkenswert als die Umgebung, in der es sich abspielt; zum anderen läßt das realistisch ausgemalte Ambiente die heroische Tat selbst unwillkürlich als unglaubwürdig erscheinen.

Le savant poursuit, un peu plus loin :

Damit signalisiert der Autor die innere Unglaubwürdigkeit des Mythos und ironisiert dessen traditionelles Verständnis.<sup>281</sup>

Le savant insiste sur l'*Unglaubwürdigkeit* du mythe, tel qu'il est raconté par Théocrite. C'est sur ce point que je le rejoins en partie : l'interprétation que je propose consiste en effet à montrer que le fait de produire des effets de familiarité dans le récit de l'épisode héroïque aboutit à rendre ce récit *incroyable*, ou, si l'on veut « invraisemblable ». Il est montré, en tout cas, comme relevant d'un champ qui est tout à fait en dehors à la fois de notre expérience du réel et des traditions poétiques.

Il convient en revanche de revenir sur le rapport de l'*Idylle XXIV* à « l'interprétation traditionnelle » de l'épisode (c'est-à-dire ses interprétations pindariques) et sur la notion d'ironie. L'ironie serait, selon Effe, portée sur cette interprétation « traditionnelle » et reposerait sur un contraste entre des traits de réalisme contemporain et des traits d'héroïsme traditionnel<sup>282</sup>. Ayant déplacé la grille de lecture que fournissent les notions d'opposition et de contraste, mon analyse conduit à une conclusion bien différente. Il n'y a pas opposition et, par conséquent, pas de contraste non plus entre des données de différentes natures : il y a au contraire création d'une *norme héroïque*, qui est définie par l'écart entre ce qui nous est familier

---

<sup>281</sup> Effe [1978] p. 56 et p. 57.

<sup>282</sup> Pour l'importance de la perception d'un tel contraste dans la littérature savante moderne de l'*Idylle XXIV*, voir l'introduction de ce chapitre.

et ce qui est familier aux héros ; cette norme héroïque permet ensuite de donner toute la mesure d'Héraclès, par l'écart entre cette norme héroïque elle-même et sa « norme » à lui (l'attaque des serpents provoque une crise pour un héros tel qu'Amphitryon, mais elle est un non-événement pour celui qui n'est qu'un bébé).

Si l'on confronte alors la version théocritéenne de l'épisode à celle qu'en propose Pindare, il n'y a pas, dans ces conditions, une « ironie » portée sur « l'interprétation traditionnelle » qui conduit à une « destruction de la tradition » comme le conclut Effe<sup>283</sup>, mais, au contraire, une *surenchère* sur l'interprétation pindarique de l'épisode. Alors que cette dernière consiste à illustrer la valeur d'Héraclès par le récit d'un haut-fait, la version de l'*Idylle XXIV* va plus loin en faisant sortir le héros du champ de l'imaginé : Théocrite fait voir combien Héraclès sort non seulement du cadre qui est celui de notre condition d'humains ordinaires, mais aussi de celui des autres héros. En d'autres termes, cette version de l'épisode *renchérit sur l'éloge* pindarique du héros : si son effet premier est la sur-héroïsation d'Héraclès, alors son corollaire est bien l'éloge, qui est très exactement le propos pindarique, mais renouvelé et rehaussé.

Ainsi, si une forme d'ironie – ou plutôt de jeu – intervient dans le poème, c'est sans doute à cet endroit-là précisément. D'une part, en effet, il est sans doute légitime de considérer que, de la sur-héroïsation, émerge une drôle de figure (dans les deux sens de « drôle », à la fois étrange et amusante) : Théocrite crée un héros hyperbolique, une sorte d'Héraclès à l'héroïsme hypertrophié, à la limite, peut-être, du grotesque. Du prodige au monstre, il n'y a qu'un pas. Mais, dans ce cas, il n'y a pas d'ironie portée sur la tradition : il y a plutôt un jeu qui consiste à créer, en poussant le plus loin possible « l'interprétation traditionnelle », la figure innovante d'un Héraclès « super héros » défiant encore plus les limites de l'imagination. La dimension drôlatique de la figure élaborée est alors un effet second de sa sur-héroïsation, qui consiste en un développement outré du propos encomiastique traditionnel. D'autre part, et j'insisterai davantage sur ce point par la suite, il y a très vraisemblablement aussi une forme de jeu dans l'élaboration même du renouvellement, radical, de l'expression du propos encomiastique.

---

<sup>283</sup> « Die Destruktion der Tradition » est le titre de l'article de Effe dont je discute ici les conclusions sur l'*Idylle XXIV*.

## II. Un récit encomiastique et ludique

### II.1. L'Idylle XXIV dans la lignée de l'hymne archaïque

Revenons d'abord à l'éloge du héros précisément, car le propos encomiastique du poème n'est pas seulement rendu sensible par le biais des effets que permet la mise en place d'une norme héroïque. Il est aussi formalisé par la filiation que le poème manifeste avec l'hymne archaïque. Le poème, en effet, adapte en quelque sorte le récit pindarique à une forme et à un fonctionnement hymniques, qui, quoique détournés, sont très présents.

On a vu que l'*Idylle XXIV* est structurellement très proche des *Hymnes homériques*, tant par son ouverture que par ce que l'on peut encore observer de son envoi. On a vu aussi combien les vers 1-63 doivent à l'*Hymne homérique à Déméter*. Les éléments que je retiens principalement de ce parallèle, à l'issue de mon commentaire, sont les suivants : **(1)** la lumière envahissant la pièce (vers 22b) opère le premier rapprochement entre les événements nocturnes qui se déroulent au palais d'Amphitryon et ceux qui se déroulent au palais de Céléé. **(2)** Les vers 30-31 invitent à comparer les deux enfants ὀψίγονοι, Héraclès et Démophon, de sorte qu'apparaît la supériorité d'Héraclès sur le bébé de l'hymne homérique. **(3)** Les vers 35-39 suggèrent un précédent à la paralysie d'Alcmène provoquée par la lumière divine : la sidération de Métanire causée par la lumière issue de Déméter. **(4)** Aux vers 60-61, l'attitude d'Alcmène est cette fois rapprochée de celle des sœurs de Démophon, et la réaction d'Iphiclès, sous le coup de l'émotion, de celle du bébé que ses sœurs essaient de calmer.

L'ensemble de ce réseau d'allusions et de rapprochements établit une parenté entre les personnages et les événements des deux épisodes : il situe en effet le palais inondé de lumière divine de l'*Idylle XXIV* dans la lignée de celui de l'hymne ; Alcmène dans la lignée de Métanire et des trois filles ; Iphiclès dans la lignée de Démophon ; Héraclès dans la lignée de Démophon aussi, même si c'est pour mieux le distinguer. On a donc, dans l'*Idylle XXIV*, un récit qui se donne comme héritier de l'hymne, non seulement formellement, mais aussi en ce qui concerne la caractérisation de l'épisode raconté : le récit pindarique est ainsi en quelque sorte rendu « hymnique » par le procédé qui consiste à établir un lien étroit entre les événements et leurs acteurs d'une part et les événements et les acteurs d'un épisode domestique de l'*Hymne homérique à Déméter* d'autre part.

Hunter va plus loin dans l'interprétation du parallèle établi avec l'hymne homérique. Selon lui, ce parallèle concourt, avec les allusions aux chants XIX-XX de l'*Odyssee*, à révéler un plan de Zeus :

In both the *Homeric Hymn to Demeter* and these books of the *Odyssey*, disorder and confusion are eventually revealed as part of a plan sanctioned by Zeus for the establishment of a new moral order. In Theocritus 24, therefore, intertextual allusion confirms the coherence to be found in the narrative itself.<sup>284</sup>

Le rapprochement que j'ai suggéré avec l'*Hymne homérique à Apollon* corrobore cette lecture. Celle que j'ai proposée des vers 17-22 et 30-31 consiste en effet à montrer que l'acte accompli par Héraclès en luttant contre les dragons est présenté comme l'acte fondateur de sa carrière de héros civilisateur, et que, ce faisant, le héros est inscrit dans la lignée de Zeus et d'Apollon en tant que continuateur de leur action de stabilisation, d'organisation et de civilisation du monde. Dans l'*Idylle XXIV*, Héraclès et son exploit font partie du plan de Zeus, et c'est en particulier la relation très étroite que le poème entretient avec l'hymne archaïque qui le signifie.

Le parallèle avec l'*Hymne homérique à Apollon* en particulier incite en outre à relire le poème comme une sorte de double de cet hymne, recomposé en l'honneur d'Héraclès : non seulement le héros apparaît comme une sorte de double du dieu – « tard né » du fait d'Héra, tueur de dragon, fils de Zeus et continuateur de son action –, mais le fonctionnement même du discours encomiastique de l'hymne est aussi « redoublé » dans l'*Idylle XXIV*. L'épisode du dragon de l'hymne et l'épisode des serpents du poème de Théocrite invitent en effet à situer le dieu et le héros, respectivement, dans la lignée de Zeus par le biais d'une comparaison avec l'épisode de Typhée dans la *Théogonie*.

Si Blaise a montré que, juste avant le récit du combat d'Apollon contre le dragon, le développement sur Typhon (*Hymn. hom.* 3, 305-355) – réécriture de l'épisode de Typhée « sur un mode mineur » – a pour effet de montrer que « les deux dieux agissent de manière identique, mais dans deux sphères différentes »<sup>285</sup>, on peut montrer que l'*Idylle XXIV* mobilise l'épisode de Typhée de façon comparable. Le schéma des vers 17-22 – juste avant que le combat ne soit entamé – répète en effet le schéma de la *Théogonie*, 822-868, suggérant ainsi qu'Héraclès, après

---

<sup>284</sup> Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 208.

<sup>285</sup> Blaise [1997] pp. 5-6.

Apollon, opère suivant le mouvement entamé par le père des dieux et des hommes, mais en tant que héros dans un monde dont la survie n'est plus en péril.

C'est donc ainsi aussi que se développe et se formalise le discours encomiastique sur le héros : l'épisode des serpents « redouble » l'épisode de Typhon, de sorte que, à la fois, l'*Idylle XXIV* signale l'enjeu que représente, à l'échelle de l'histoire du monde, le premier combat d'Héraclès contre les envoyés d'Héra, et se présente comme une réécriture d'hymne archaïque.

Une telle réécriture, toutefois, manifeste tout autant sa filiation avec sa source que la singularité qu'elle entretient vis-à-vis d'elle. Les écarts que le poème affiche dès les premiers vers avec l'*Hymne homérique à Héraclès* sont éloquents de ce point de vue. La substitution, en particulier, d'un ποκ[ά] à l'ἀείσομαι traditionnel est très significative : contrairement à ce que l'aède de l'hymne se propose de faire, le narrateur de l'*Idylle XXIV* développe avant toute chose un *récit*. Il raconte une histoire, et l'éloge est un effet du traitement particulier dont fait l'objet cette histoire. Il est toujours indirect dans le poème de Théocrite, alors qu'il est le propos premier de l'aède, dont les récits étaient et illustrent le discours encomiastique. En cela, Théocrite détourne tout à fait les sources hymniques qui structurent pourtant très solidement l'*Idylle XXIV* et le récit de l'épisode des serpents.

## **II.2. Suspense et jeu sur les attentes, entre récit nouveau et épisode célèbre**

Que le narrateur de Théocrite s'attache avant toute chose à raconter une histoire aux vers 1-63 ressort bien plus nettement de la comparaison à laquelle le poème invite à procéder avec les sources pindariques et en particulier avec la *Néméenne I*. De la *Néméenne I*, 33-72, en effet, l'*Idylle XXIX*, 1-102 retient assez strictement le schéma narratif<sup>286</sup>, mais elle en développe amplement les épisodes, et surtout, s'en écarte beaucoup dans le détail. Comme l'a noté Cusset, « cette absence d'intertextualité libère la créativité du poète alexandrin qui recompose véritablement le mythe à sa façon »<sup>287</sup>. Aux vers 1-63, l'innovation la plus frappante de la « recomposition » théocritéenne est sans doute le travail sur les effets de familiarité, qui permet de renouveler très largement la manière dont s'exprime le propos encomiastique sur le héros. Mais un autre trait caractéristique de la version théocritéenne est particulièrement notable : celui-ci consiste en un jeu sur la démarche même de réécriture de l'épisode. S'instaure en effet, dès les premiers vers du poème, un jeu sur le statut du récit théocritéen par rapport à sa source.

---

<sup>286</sup> Voir le tableau donné en introduction de ce chapitre p. 42.

<sup>287</sup> Cusset [1999a] p. 357.

D'une part, le poème fait sortir le récit du cadre de l'éloge traditionnel aux vers 1-3 : il ne dit pas son projet, ne présente ni le héros, ni sa mère par les liens privilégiés qu'ils ont avec Zeus, et tait le fait que l'histoire qui commence est l'« antique récit » déjà raconté par Pindare. Ces silences élaborent comme une fiction selon laquelle on serait dans le temps « d'avant le κλέος », d'avant qu'Héraclès ne se soit révélé et n'ait déjà été chanté<sup>288</sup> : le poème peut ainsi faire émerger la figure d'un héros à partir de ce qui paraît être une simple histoire mettant en scène un bébé. Cette entrée immédiate dans le récit, dépourvue du cadre qui entoure traditionnellement le propos encomiastique, offre la possibilité de faire se manifester le héros comme de lui-même, notamment grâce à l'élaboration d'un suspense. Celui-ci, sensible aux vers 1-33 surtout, consiste à faire monter peu à peu en intensité l'appréhension du danger qui plane sur les enfants.

Théocrite, d'abord, ajoute la scène des vers 1-10 au schéma pindarique. Il s'agit *a priori* d'une scène paisible. Des vers 1-5 se dégage en effet une sérénité certaine : les héros vivent leur quotidien de héros. Les cinq premiers vers correspondent en quelque sorte au degré zéro du suspense. Mais l'on franchit un premier palier aux vers 6-10 : les gestes apotropaïques qui accompagnent le coucher des enfants suggèrent l'appréhension d'un danger, bien que celui-ci soit encore tout à fait indéfini à ce moment-là. La berceuse rappelle en outre que le sommeil est en soi un état de vulnérabilité, et, précisément, les enfants s'endorment au vers 10b. Non seulement un danger plane, mais les enfants y sont aussi à présent vulnérables. Comme dans le conte étudié par Propp, le récit est alors prêt à accueillir l'agresseur.

Un nouveau palier est ensuite franchi aux vers 11-16. Que la menace est imminente se confirme. Le danger approche, s'insinuant discrètement dans le palais en pleine nuit, et il prend forme : il s'incarne dans de terrifiants monstres de cauchemars. Il ne s'agit pas de n'importe quel cauchemar, mais d'un cauchemar qui semble entièrement issu des vers 1-10. Les dragons ressemblent en effet aux effrayants motifs de smalt dont on peut imaginer qu'ils décorent le bouclier-berceau comme ils décorent le bouclier d'Agamemnon dans l'*Iliade* ou celui d'Héraclès dans le *Bouclier*. Dans la nuit, ils ont comme pris vie, et ce pour dévorer le bébé, précisément le type de menace que l'on adresse aux enfants qui ne veulent pas dormir.

Toutefois les serpents s'avèrent ne pas être le fruit de l'imagination du bébé Héraclès endormi, mais bien les instruments de la vengeance d'Héra aux vers 17-22. Un nouveau palier

---

<sup>288</sup> Pour l'application de cette expression de Hunter à l'*Idylle XXIV*, voir le commentaire aux vers 1-3 pp. 74-79.

est atteint : les serpents sont « réels » et prennent une dimension chthonienne tandis qu'ils continuent d'approcher, s'apparentant ainsi aux autres monstres chthoniens de la *Théogonie* suscités par Héra contre Héraclès. L'intervention de Zeus, aux vers 21-22, confirme le caractère chthonien des agresseurs et le danger qu'ils représentent, dans la mesure où le schéma narratif du passage est mis en parallèle avec celui de l'épisode de Typhée, mais elle suggère aussi la possibilité d'une issue favorable. Le face-à-face commence enfin aux vers 23-33, après la fuite d'Iphiclès (vers 23-26a). Héraclès semble autant en bonne posture (vers 26b-29) que ses agresseurs semblent mis en difficulté (vers 31-33), mais l'issue du combat est laissée en suspens.

Pourtant, chacun sait que l'épisode est en réalité très célèbre : il ne devrait pas y avoir de raisons de douter qu'Héraclès l'emporte, bien que l'attention se tourne vers les parents au vers 34, avant que la victoire de l'enfant ne soit explicitée. C'est là qu'intervient un autre type de suspense, qui relève plus précisément d'un jeu sur la connaissance qu'a le public des versions pindariques de l'épisode. Le narrateur, en effet, trompe à plusieurs reprises les attentes du lecteur qui connaît les sources pindariques du récit théocritéen. Plus précisément, le narrateur feint de tromper ces attentes : en d'autres termes, il les trompe deux fois coup sur coup, suggérant qu'il va raconter autre chose que ce à quoi le public s'attend, pour renouer finalement brusquement avec l'histoire que celui-ci connaît. Le coup de force consiste à faire du « connu de tous » une sorte de chute.

On observe ce procédé à trois moments du récit, chacun étant marqué par une innovation théocritéenne. Il est mis en œuvre une première fois au vers 1a et repose sur l'âge prêté à Héraclès. Celui-ci étant bébé, il semble que l'on a toutes les raisons de penser que le poème va relater le premier exploit du héros, mais il a dix mois ici, alors qu'il vient seulement de naître chez Pindare, dans les deux versions (Pi., *N. I*, 35-36 et Péan 20, 14). L'âge du héros laisse alors penser que, peut-être, l'objet du poème est un autre épisode de l'enfance d'Héraclès, postérieur à l'attaque des serpents. L'incertitude n'est levée qu'au vers 13 : il s'agit bien du combat contre les serpents. On retrouve le même procédé une deuxième fois aux vers 23-26a, puis une dernière fois aux vers 34-46. Dans ces deux cas, il s'agit de conduire le lecteur à formuler l'hypothèse qu'un autre qu'Héraclès – Iphiclès puis Amphitryon – peut mener le combat, ou au moins y participer, avant que, là encore, on ne renoue brusquement avec la version traditionnelle de l'épisode, selon laquelle Héraclès vainc seul les monstres. Aux vers 23-25, en effet, tout laisse penser qu'Iphiclès – dont la réaction à l'attaque du serpent n'est pas mentionnée par Pindare – s'apprête à combattre. Puis le vers 26a invalide soudainement l'hypothèse que l'épisode peut

se dérouler autrement que ce à quoi l'on s'attend. De la même manière, le fait que la victoire ne soit pas annoncée avant que la réaction des parents ne soit décrite laisse penser qu'Amphitryon peut arriver sur les lieux avant la fin du combat. Il n'en est rien : la disparition soudaine de la lumière au vers 46 signale qu'il est trop tard pour qu'Amphitryon assiste l'enfant.

Il apparaît ainsi combien la relation que le poème entretient avec sa source et celle qu'il instaure avec son lecteur sont fondamentales dans la mise en œuvre des effets qui lui sont propres. Si propos encomiastique il y a – un propos traditionnel –, il y a aussi essentiellement un très fort intérêt pour l'acte de narration en soi comme pour l'acte de réécriture en soi, notamment en tant qu'ils permettent de créer et de développer ces relations de jeu avec la source, et de connivence avec le lecteur.

### **II.3. Le détournement des traditions mobilisées**

On observe en effet un jeu incessant dans la mise en œuvre du récit, jeu qui se déploie dans le détournement des sources et des traditions retravaillées. Il se manifeste d'abord dans le détournement de l'hymne archaïque, dès le vers 1a. L'*Idylle XXIV* se présente en effet comme une sorte d'hymne à Héraclès, mais ce poème ne chante pas le puissant héros connu de tous, celui qui a accompli « de nombreux actes de fier orgueil » : il raconte la révélation en « super héros » d'un bébé encore inconnu bercé par sa mère. Le jeu est également très présent, ensuite, dans le détournement des sources pindariques. Dans ce cas, le détournement consiste à créer du suspense et des effets de chute en feignant de relater une simple histoire qui ressemble à un conte tout en assumant, en même temps, d'être en train de réécrire un épisode mythologique célèbre. Mais il y a encore une autre source qui, enfin, fait l'objet de détournements constants aux vers 1-63, à savoir l'épopée homérique.

Celle-ci est exploitée de sorte à élaborer des représentations qui ne s'y prêtent pas du tout *a priori* : la vie quotidienne d'un bébé et de sa famille (vers 1-10), la réaction de peur d'un bébé (vers 23-26a), celle d'une femme qui réveille son mari au milieu de la nuit (vers 34-40), *etc.* Tout cet univers domestique qui tourne autour de jeunes enfants et de leur mère est composé de données issues de l'épopée homérique en particulier. Pourtant, il n'y a pas de contradiction, mais un paradoxe qui se résout ainsi : c'est par le procédé même qui consiste à composer un contexte domestique, familial et intime au moyen de données épiques qui permet la création d'un quotidien épique, transfigurant les effets de familiarité en effets d'étrangeté. Ce type de



composition est au service de l'éloge du héros qui s'en dégage et fait en même temps l'objet d'un jeu reposant sur le détournement des codes de l'épopée.

Prenons l'exemple de la scène qui se déroule dans la chambre des parents. Le poème nous invite à lire cette scène par rapport aux scènes de lever odysseïennes. Or nous savons que, quand on se lève dans l'*Odyssee*, on s'habille et on prend ses armes : on ne sort pas tout nu de sa chambre, en courant, avec seulement son épée. Il y a donc là une transgression des codes de l'épopée homérique. Celle-ci permet d'une part de signifier qu'il se passe quelque chose de très grave et de continuer de caractériser les personnages comme des héros d'épopée homérique : Amphitryon réagit en héros homérique confronté à une situation inédite dans l'épopée homérique. Mais, d'autre part, la transgression en soi est plaisante : *la démarche* qui consiste à créer une telle scène, qui est on ne peut plus représentative de l'effet très déroutant de « familiarité étrangère », est sûrement amusante à observer. Le jeu avec la source est dans le défi que représente l'élaboration d'une telle scène : le personnage d'Amphitryon est à la fois plein d'effets de familiarité et pleinement héroïque. La scène pourrait être parfaitement banale, si seulement le personnage n'était pas ce qu'il est, et si seulement la situation n'était pas ce qu'elle est, c'est-à-dire si l'on remplace le héros par un « bourgeois » et les monstres par un « chat »<sup>289</sup>, ce que le poème n'invite absolument pas à faire, bien au contraire. Il y a sans doute une forme de malice de la part du poète à montrer comment on remplit un tel défi, de même qu'un plaisir amusé du lecteur à voir le poème soutenir la gageure.

Finalement, le jeu sur les sources homériques tel que je le décris est très proche de l'*Ironie* telle que la définit Horstmann : l'on a affaire, suivant ces deux interprétations, à un effet qui prête à sourire non en raison de la caractérisation des situations et des personnages, mais par le procédé même de caractérisation (traitement superficiellement à contre-emploi des sources épiques), un effet qui nécessite la complicité du lecteur pour opérer<sup>290</sup>.

Ce qui néanmoins distingue les deux analyses tient, ici encore, à la place accordée au contraste entre héroïque et bourgeois, traditionnel et contemporain. Si, selon le savant, l'*Ironie* émerge de la démarche d'embourgeoisement des héros (Amphitryon surtout), j'espère avoir montré que l'effet émane bien plutôt de la création d'un univers qui est à la fois sur-caractérisé comme étant un monde « héroïque traditionnel » et composé pour être parfaitement inouï. Le

---

<sup>289</sup> Je fais allusion à l'interprétation de Legrand [1898] et [1925] (voir l'introduction de ce chapitre p. 54 avec la n. 95).

<sup>290</sup> Pour l'analyse de Horstmann [1976], voir l'introduction de ce chapitre pp. 61-67.

jeu est dans cette gageure elle-même comme dans sa mise en œuvre, un détournement systématique de choses qui sont bien connues. Il ne s'agit pas seulement en effet de l'« héroïsme traditionnel » tel qu'on l'entend quand on pense aux héros homériques ou à l'Héraclès de Pindare. La démarche de détournement est beaucoup plus globale et ne concerne pas seulement les sources poétiques du poème, mais plus largement le « connu » issu de sphères différentes :

- On observe d'abord une forme de détournement de l'expérience domestique et familiale du public pour créer la toile de fond du poème, qui s'avère profondément épique.

- L'épopée homérique offre le matériau qui permet l'élaboration de cette toile de fond, et l'on peut considérer qu'il y a là une première forme de détournement de cette source. Mais elle est détournée de manière particulièrement frappante et intéressante dans la scène qui se passe dans la chambre des parents. Dans cette scène, en effet, un héros désormais « odysseén » (d'après les références à l'*Odyssee* dans cette scène), un héros rentré d'une guerre « iliadique » (d'après la caractérisation du bouclier des vers 4-5), est contraint de se comporter de manière « mi-odysseenne mi-iliadique », c'est-à-dire ni odysseenne ni iliadique, mais en héros homérique répondant à une situation inédite.

- Le poème est en outre truffé de détails concrets, parfois à la limite du discours scientifique, qui s'avèrent défier l'expérience pratique : la description du ciel nocturne (vers 11-12) ; la précision de l'endroit par lequel entrent les serpents dans le palais (vers 15b) ; la production du venin des monstres (vers 28b-29a) ; l'opération qui met en jeu les leviers d'une porte (vers 59). Si l'on ne parvient jamais à faire coïncider tout à fait ces notations avec des observations que l'on pourrait réellement faire ou avec des situations que l'on pourrait précisément se figurer, l'on observe que, pour la plupart (le vers 15b fait exception), ces précisions sont des quasi-citations de l'épopée : à la frontière entre ce qui est potentiellement de l'ordre de l'expérience et ce qui est de l'ordre du travail de la tradition épique, elles déroutent, parce qu'elles déjouent tous les « modes de lecture »<sup>291</sup> qu'elles semblent mettre en place, de sorte à entretenir la « familiarité étrangère » qui caractérise l'univers du poème. Les sources épiques sont là aussi détournées de concert avec ce qui est de l'ordre de l'observable par tout un chacun.

---

<sup>291</sup> Cf. Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 207 à propos des niveaux de langue mêlés dans les discours directs du poème : « Such phenomena both gesture towards and openly reject “realism” as a dominant mode of reading ».

- Au bout du compte, le jeu sur les sources pindariques formalise la nature de la série de détournements que l'on observe : il s'agit de créer, à partir de ce que chacun est supposé connaître, quelque chose de tout à fait inédit qui, en même temps, doit être reconnu comme déjà connu pour que le jeu sur les attentes puisse opérer. Par le biais du traitement qui est proposé des sources pindariques, apparaît le rapport, aussi complexe que ludique, qu'entretient le poème avec les traditions mobilisées. Apparaît aussi plus nettement le rôle du public : une partie des effets du poème sont potentiels, et doivent être actualisés par le public. Sans attentes de sa part, attentes conditionnées par la connaissance des traditions mobilisées, celles-ci ne peuvent pas être déroutées par un poème qui met finalement tout en œuvre pour le faire.

## **Chapitre 2. *Idylle XV* : l'épopée comique des femmes à la fête d'Adonis**

## TRADUCTION

### LES SYRACUSAINES

GORGO. — Praxinoa est-elle à l'intérieur ?

PRAXINOA. — Chère Gorgô, comme cela fait longtemps ! Entre. Une surprise que tu sois venue précisément maintenant ! Vois à lui donner un siège, Eunoa ; mets-y aussi un coussin.

GORGO. — C'est très bien.

PRAXINOA. — Assieds-toi.

GORGO. — Oh, la créature insensée ! À peine, pour venir chez vous, [v. 5] Praxinoa, ai-je réchappé de la nombreuse foule, et des nombreux quadriges : partout des bottes, partout des hommes en chlamyde ! et la route, interminable : et toi, tu t'exiles toujours plus loin !

PRAXINOA. — Cela, c'est cet étourdi-là ! Il est venu jusqu'au bout du monde prendre un trou, non une maison, pour que nous ne soyons pas voisines [v. 10] l'une de l'autre, pour chercher querelle, la méchante chose malveillante, toujours le même.

GORGO. — Ne parle pas ainsi de ton mari Dinôn, mon amie, alors que le petit est ici : vois, femme, comme il te regarde. Sois tranquille, Zôpyriôn, doux enfant : elle ne parle pas de papa.

PRAXINOA. — Il comprend, le bébé, par la souveraine !

GORGO. — Il est beau, ton papa.

PRAXINOA. — [v. 15] Ce papa-là<sup>292</sup>, vraiment, tout récemment – nous disons bien *tout récemment* – alors qu'il allait acheter toutes sortes de choses, de la lessive et du fard, à la boutique, il est arrivé avec du sel, l'homme de treize coudées !

GORGO. — Le mien aussi est ainsi : une calamité pour l'argent que Diocleidas ! Il a pris hier pour sept drachmes de cochonneries, une espèce de charpie de vieilles besaces, [v. 20] cinq toisons, rien que de la saleté, du travail sur du travail. Mais va, prends ton vêtement et ton étole. Allons chez le roi, l'opulent Ptolémée, pour y contempler Adonis : j'entends dire que c'est quelque chose de beau que prépare la reine.

PRAXINOA. — Chez celui qui est prospère, tout est prospère.

GORGO. — [v. 25] Ce que tu as vu, comme tu l'as vu, tu pourrais en parler à celui qui ne l'a pas vu. Il est peut-être l'heure d'y aller.

PRAXINOA. — Pour les oisifs, c'est toujours une fête. Eunoa, enlève le fil et repose-le au

---

<sup>292</sup> Pour le texte des vers 15-16, voir le commentaire pp. 222-223 avec l'annexe II.2.

milieu, terrible nonchalante : les belettes recherchent les couches moelleuses. Remue-toi donc : apporte l'eau plus vite ! Il me faut d'abord de l'eau [v. 30] et, elle, elle m'apporte du savon. Donne quand même. Eh bien, pas beaucoup, insatiable<sup>293</sup> ! Verse l'eau. Malheureuse, pourquoi arroses-tu ma tunique ? Cesse enfin ! Ainsi que les dieux l'ont décidé, je suis lavée. La clef du grand coffre, où est-elle ? Apporte-la ici.

GORGOS. — Praxinoa, vraiment, cette robe plissée te [v. 35] va très bien ; dis-moi, à combien t'est-elle revenue après le tissage ?

PRAXINOAS. — Ne m'en parle pas, Gorgô ! plus de deux mines d'argent pur ; et j'ai ajouté mon âme aussi à ces travaux.

GORGOS. — Mais assurément, à mon avis, il en est sorti quelque chose ; cela, tu peux le dire.

PRAXINOAS. — Apporte-moi mon vêtement et mon chapeau ; arrange-le convenablement. [v. 40] Je ne t'emmènerai pas, mon enfant. Mormô, le cheval mord ! Pleure tout ce que tu veux, mais il ne faut pas que tu deviennes boiteux. Allons-y ! Phrygia, prends le petit et joue avec lui, appelle le chien à l'intérieur, ferme la porte d'entrée. Dieux, quelle foule ! Comment et quand faut-il passer à travers cette misère ? [v. 45] Des fourmis, sans nombre et sans mesure ! Vraiment, ils sont nombreux, Ptolémée, les beaux travaux que tu as faits depuis que ton père est parmi les immortels ! Aucun malfaisant ne fait du tort au passant en s'insinuant comme un Égyptien, comme s'y amusaient autrefois des hommes pétris de fourberie, [v. 50] au même niveau les uns que les autres, mauvaises plaisanteries, tous des originaux<sup>294</sup> ! Douce Gorgô, qu'allons-nous devenir ? Ce sont les chevaux de guerre du roi ! Cher homme, ne m'écrase pas ! L'alezan s'est cabré tout droit : vois comme il est sauvage ! Eunoa, hardie comme un chien, ne vas-tu pas te sauver ? Il va épuiser son guide. [v. 55] Je suis bien contente que le bébé reste à l'intérieur.

GORGOS. — Sois tranquille, Praxinoa : et déjà nous sommes dépassées, ils sont allés à leur poste.

PRAXINOAS. — Je suis moi-même en train de me ressaisir, maintenant. Le cheval et le froid serpent, je les crains par-dessus tout depuis l'enfance. Pressons : une foule nombreuse nous submerge.

GORGOS. — [v. 60] De retour du palais, ma mère ?

---

<sup>293</sup> Malgré le problème métrique que présente cette leçon, je traduis ici l'adjectif ἄπληστε, que transmettent tous les manuscrits ainsi que le papyrus d'Antinoé, plutôt que λαστρί, qui est une conjecture de Schwartz adoptée par Gow.

<sup>294</sup> Pour la fin du vers 50, voir l'annexe II.4. Contrairement à Gow, qui adopte la conjecture de Warton, πάντες ἀραῖοι (« tous maudits »), j'adopte la leçon des manuscrits, πάντες ἐρῖοί (« tous des originaux »).

LA VIEILLE DAME. — Oui, mes enfants.

GORGO. — Et alors, est-il facile d’y entrer ?

LA VIEILLE DAME. — A Troie, c’est en s’efforçant de le faire que les Achéens y sont allés, mes enfants, les plus belles de toutes : par l’effort, assurément, on vient à bout de tout.

GORGO. — La vieille dame est partie, après avoir rendu des oracles.

PRAXINOA. — Les femmes savent tout, même comment Zeus a épousé Héra.

GORGO. — [v. 65] Regarde, Praxinoa, tout l’attroupement qu’il y a autour des portes !

PRAXINOA. — Prodigieux ! Gorgô, donne-moi la main ; toi aussi, Eunoa, prends celle d’Eutyichis. Veille à ne pas t’égarer loin d’elle. Entrons toutes ensemble ; tiens-toi solidement à nous, Eunoa. Hélas, malheureuse ! Mon petit voile d’été est maintenant déchiré en deux, Gorgô ! [v. 70] Au nom de Zeus, si par hasard tu étais heureux, homme, gare à mon étole !

L’ETRANGER. — Cela ne dépend pas de moi, mais je vais prendre garde.

PRAXINOA. — C’est une foule compacte<sup>295</sup> ! Ils se précipitent comme des porcs.

L’ETRANGER. — Sois tranquille, femme : nous sommes dans des circonstances favorables.

PRAXINOA. — Et en cette heure et ensuite, cher homme, puisses-tu être dans des circonstances favorables, [v. 75] puisque tu nous protèges ! Un homme obligeant et compatissant ! On écrase notre Eunoa ; allons, faiblarde que tu es, force ! Très bien : « toutes à l’intérieur », dit celui qui a enfermé la jeune mariée.

GORGO. — Praxinoa, avance par ici. Examine d’abord les tapisseries, comme elles sont fines et plaisantes : on dirait des robes de déesses !

PRAXINOA. — [v. 80] Auguste Athéna, quelles ouvrières les ont exécutées, quels peintres ont tracé ces traits exacts ! Comme ils sont vrais et comme leurs mouvements sont vrais, dotés d’âme, non brodés ! Une chose habile que l’être humain ! Quant à lui, comme il est admirable, à reposer sur un lit d’argent, [v. 85] laissant pendre de ses tempes sa première barbe, Adonis le trois fois aimé, qui même au bord de l’Achéron est aimé !

UN AUTRE ETRANGER. — Cessez, malheureuses, de jaser sans fin, tourterelles ; elles vont m’écorder les oreilles en ouvrant continuellement les voyelles !

PRAXINOA. — Holà, d’où vient cet individu ? Que t’importe si nous sommes jaseuses ? [v. 90] Donne des ordres quand tu acquies ; tu donnes des ordres à des Syracusaines ! Pour que tu saches ceci aussi, nous sommes originellement Corinthiennes comme l’était aussi Bellérophon. Nous bavardons dans la langue du Péloponnèse, et parler dorien est permis, je

---

<sup>295</sup> Pour la fin du vers 72, voir l’annexe II.6. J’adopte la leçon ὄχλος ἀθρόος, transmise par la majorité des manuscrits, et non celle des papyrus, ὄχλος ἀλαθέως (« une foule, vraiment »), comme le fait Gow.

pense, aux Doriens. Puisses-tu ne pas faire naître, Mélitôdes, l'homme qui serait notre maître, [v. 95] sauf un ! Je ne m'en fais pas. Ne ratisse pas du vide pour moi.

GORGO. — Silence, Praxinoa : la fille de l'Argienne va chanter Adonis, la savante chanteuse, celle qui a remporté le prix du chant funèbre l'année dernière aussi. Elle va faire entendre quelque chose de beau, je le sais très bien ; elle s'éclaircit déjà la voix.

LA CHANTEUSE. — [v. 100] Souveraine, qui as aimé Golges et l'Idalion, et le haut Eryx, Aphrodite qui joues avec l'or, quel Adonis, vraiment, que celui que les Heures aux pieds délicats ont ramené de l'intarissable Achéron le douzième mois, les chères Heures, les plus lentes parmi les bienheureux ; mais, dignes d'être désirées, [v. 105] elles viennent toujours porteuses d'un don pour les mortels. Cypris, fille de Dionè, toi, tu as rendu Bérénice – selon le récit que font les hommes – de mortelle immortelle, en distillant l'ambroisie dans la poitrine de cette femme ; et c'est en cherchant à te plaire à toi, toi qui as de nombreux noms et de nombreux temples, [v. 110] que la fille de Bérénice, semblable à Hélène, Arsinoé, nourrit Adonis de toutes les belles richesses. Près de lui, on trouve des fruits de saison, tous ceux que portent les cimes des arbres, et, près de lui, d'élégants jardins conservés dans de petites corbeilles d'argent, des vases d'or contenant du parfum de Syrie, [v. 115] et des mets, tous ceux que les femmes travaillent à faire sur des plateaux en mêlant des fleurs de toutes sortes à la farine blanche, et tous ceux qui sont faits de doux miel, et ceux qui sont dans l'huile liquide. Toutes les espèces ailées et rampantes sont ici près de lui. Et sont érigées des tonnelles vertes chargées de tendre aneth ; [v. 120] les garçons Amours volent au-dessus, tels des rossignols qui s'envolent sur une branche depuis une branche, faisant l'essai, sur un arbre, de leurs ailes qui ont poussé. Oh, de l'ébène ! oh, de l'or ! oh, des aigles d'ivoire blanc qui transportent le garçon, l'échanson, de Zeus le Cronide, [v. 125] et des couvertures pourpres au-dessus, plus moelleuses que le sommeil ! La Milésienne dira, ainsi que le pâtre de Samos : « une couche est dressée pour le bel Adonis, grâce à nous ! ». Lui, Cypris le possède, et, elle, Adonis aux bras de roses. Le fiancé a dix-huit ou dix-neuf ans ; [v. 130] son baiser ne pique pas : il est encore roux autour des lèvres. Maintenant, que Cypris se réjouisse d'avoir son époux ; au point du jour, nous, en même temps que la rosée, toutes ensemble, nous le porterons dehors, vers le flot écumant, sur le bord de mer, et, après avoir dénoué nos cheveux et ayant laissé aller le pli de notre vêtement, de notre poitrine apparaissant, jusqu'à nos chevilles, [v. 135] nous entamerons des chants mélodieux. Tu vas, cher Adonis, et ici-même et dans l'Achéron, tout à fait unique, comme on le dit, parmi les demi-dieux. Cela n'est arrivé ni à Agamemnon, ni au grand Ajax, le héros au profond ressentiment, ni à Hector, le fils d'Hécube, l'aîné de ses vingt enfants, [v. 140] à Patrocle, à Pyrrhos revenu de Troie, ni aux Lapithes et descendants de Deucalion, plus anciens encore, aux Pélopidés ainsi qu'aux



Pélages, les plus puissants d'Argos. Sois favorable, cher Adonis, et pour l'année prochaine : et maintenant tu es venu à nous qui sommes bienveillantes, Adonis, et, quand tu seras revenu, tu seras là en ami.

GORGO. — [v. 145] Praxinoa, c'est ce qu'il y a de plus habile que cette femme : heureuse pour tout ce qu'elle sait, tout à fait heureuse pour avoir la voix douce ! Et il est l'heure, cependant, de rentrer. Diocleidas n'a pas dîné : mon mari n'est rien qu'un vinaigre, et que tu ne t'approches pas de lui quand il a faim ! Salut, Adonis aimé, et reviens vers les hommes, qui s'en réjouissent !

## STRUCTURE DU POÈME

- Vers 1-43. À la maison
  - Vers 1-20. Accueil de Gorgô par Praxinoa
    - Vers 1-3. Arrivée de Gorgô
    - Vers 4-7. Récit du trajet : l'expédition périlleuse
    - Vers 8-14. Critique des maris : la maison des confins
    - Vers 15-20. Critique des maris : les mauvais achats
  - Vers 21-43. Préparatifs du départ
    - Vers 21-26. Invitation à sortir
    - Vers 27-33. Série d'ordres : la toilette
    - Vers 34-38. La robe plissée
    - Vers 39-43. Série d'ordres : le bébé
- Vers 44-77. Dans la rue
  - Vers 44-59. En chemin : la périlleuse traversée de la ville
    - Vers 44-45. La foule sans nombre
    - Vers 46-50. Les « beaux travaux » de Ptolémée
    - Vers 51-55. Les chevaux du roi
    - Vers 56-59. Apaisement et retour de la foule
  - Vers 60-68. A l'approche du palais
    - Vers 60-64. La vieille dame : la préparation de l'assaut du palais
    - Vers 65-68. Devant les portes : à l'assaut du palais
  - Vers 69-77. L'entrée dans le palais
    - Vers 69-72a. Le vêtement déchiré
    - Vers 72b-75. Près du but
    - Vers 76-77. Passage des portes
- Vers 78-149. Au palais
  - Vers 78-95. Arrivée dans le palais
    - Vers 78-86. Les tapisseries
    - Vers 87-95. Les Syracusaines
  - Vers 96-149. Le chant de la fille de l'Argienne
    - Vers 96-99. Annonce du chant
    - Vers 100-144. Chant

- Vers 100-111. Adresses à Aphrodite
  - Vers 100-105. Première adresse à Aphrodite
  - Vers 106-111. Seconde adresse à Aphrodite
- Vers 112-135. Célébration des Adonies
  - Vers 112-130. Description des Adonies
    - Vers 112-127. Offrandes d'Arsinoé à Adonis
    - Vers 128-130. Couple formé par Aphrodite et Adonis
  - Vers 131-135. Rite du lendemain
- Vers 136-144. Adresses à Adonis
  - Vers 136-142. Première adresse à Adonis
  - Vers 143-144. Seconde adresse et adieux à Adonis
- Vers 145-149. Réplique finale

## INTRODUCTION

### I. L'Idylle XV et les souverains lagides

#### I.1. Les Adonies d'Arsinoé

L'argument du poème est très simple. Dans l'Alexandrie des années 270 avant notre ère, Gorgô rend visite à son amie Praxinoa, et l'invite à assister avec elle à la célébration des Adonies, que la reine Arsinoé organise au palais lagide<sup>296</sup>. Les deux femmes, après avoir traversé la ville, parviennent au palais, où elles admirent la magnificence des lieux et la beauté d'un chant interprété en l'honneur d'Adonis. La célébration des Adonies est donc centrale dans le poème, à tel point que ce dernier nous est parvenu sous le titre Συρακούσiai ἢ Ἀδωνιάζουσαι (*Les Syracusaines ou Les Femmes qui célèbrent les Adonies*), parfois réduit ailleurs à Ἀδωνιάζουσαι (*Les Femmes qui célèbrent les Adonies*)<sup>297</sup>.

Il paraît naturel, dans ces conditions, que l'*Idylle XV* fasse figure de document privilégié sur l'histoire des Adonies, d'autant que les témoignages sur ces fêtes sont, en tout, peu nombreux. Selon Atallah, à qui l'on doit une importante monographie sur *Adonis dans la littérature et la langue grecque*, l'*Idylle XV* est même, « dans la littérature grecque, et pour ne parler que du domaine qui nous occupe, le témoignage le plus direct et le moins fragmentaire sur le culte d'Adonis »<sup>298</sup>. C'est ainsi que le poème de Théocrite s'est naturellement imposé comme une source de choix dans les années 1960 et 1970 surtout, lorsque s'est manifesté un

---

<sup>296</sup> La notice de Gow situe la scène vers 272 avant notre ère (Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 265). Le poème donne suffisamment d'éléments pour situer la scène assez précisément, mais la difficulté réside dans la datation de ces points de repères (mariage d'Arsinoé II avec son frère Ptolémée II ; mort d'Arsinoé). On sait en revanche avec assurance qu'Arsinoé II et Ptolémée II ont visité Pithôm en tant que couple royal en 273/2, ce qui explique sans doute la date que propose Gow.

<sup>297</sup> Les manuscrits et le papyrus d'Antinoé transmettent le poème sous le titre Συρακούσiai ἢ Ἀδωνιάζουσαι (*Les Syracusaines ou Les Femmes célèbrant les Adonies*), et le papyrus ajoute : Γοργὼ καὶ Πραξινοῖα Δωριίδι (*Gorgô et Praxinoa la Dorienne*). Ailleurs, le poème est aussi mentionné sous le titre Συρακούσiai ἢ Ἀδωνιάζουσαι chez Syrianos (*Commentaire au Περὶ ἰδεῶν d'Hermogène*, V<sup>ème</sup> siècle), dans le *Commentaire au Περὶ ἰδεῶν d'Hermogène* anonyme, et dans les scholies anciennes à Théocrite ; sous le titre Ἀδωνιάζουσαι seul chez Jean le Rhéteur (*Commentaire au Περὶ ἰδεῶν d'Hermogène*, XI<sup>ème</sup> siècle), chez Grégoire Pardus (*De dialectis*, XI<sup>ème</sup> siècle), chez Eustathe (*Commentaire à l'Iliade*, XII<sup>ème</sup> siècle), et dans les scholies à Aristophane (édition aldine). L'*Idylle XV* n'apparaît qu'une fois sous le titre Συρακούσiai seul, en Σ (c) *ad Id. XIV*, 39-42.

<sup>298</sup> Atallah [1966] p. 106.

intérêt notable pour Adonis et pour son culte<sup>299</sup>. La valeur de l'*Idylle XV* pour l'historien du culte réside en outre dans le fait qu'il s'agit du seul témoignage sur les Adonies d'Arsinoé, et que ces dernières s'avèrent très singulières par comparaison avec les Adonies athéniennes, qui sont de loin les mieux documentées<sup>300</sup>.

Sur les Adonies que représente l'*Idylle XV*, le dialogue, tout d'abord, donne des éléments de contexte. On apprend en premier lieu qu'elles sont organisées par la reine Arsinoé II, à l'intérieur même du palais lagide (vers 22-24a). On apprend plus loin que la célébration inclut au moins un chant, interprété et – semble-t-il – composé<sup>301</sup> par une femme, la « fille de l'Argienne », chanteuse qui est donnée comme étant une spécialiste du chant funèbre (vers 96-99).

Ces deux passages du dialogue (vers 22-24a et vers 96-99) permettent déjà de formuler quelques remarques. La première porte sur l'identité des acteurs de la célébration : les Adonies de l'*Idylle XV* sont une fête essentiellement féminine (Arsinoé, la chanteuse), comme le sont les Adonies athéniennes. Citons, par exemple, la réplique du *proboulos* de la *Lysistrata* d'Aristophane : il s'agit de l'une des sources les plus développées sur les fêtes athéniennes. Le magistrat réproouve le comportement des femmes pendant la fête, d'autant que, cette année-là, les hommes préparent pendant ce temps, à l'Assemblée, l'expédition de Sicile (Ar., *Lys.*, 387-398) :

ἄρ' ἐξέλαμψε τῶν γυναικῶν ἡ τρυφή  
χῶ τυμπανισμὸς χοὶ πυκνοὶ Σαβάζιοι,  
ὅ τ' Ἀδωνιασμὸς οὗτος οὐπὶ τῶν τεγῶν,  
οὗ 'γὼ ποτ' ὦν ἤκουον ἐν τήκκλησίᾳ; [390]  
ἔλεγεν ὁ μὴ ὄρασι μὲν Δημόστρατος

---

<sup>299</sup> C'est en particulier le cas chez Atallah [1966] et Will [1975], qui ont proposé des études générales sur le sujet, de même que la monographie de Detienne [2007<sup>3</sup>], dont l'approche est cependant nettement différente (mythologique, non historique). Cet ouvrage fait peu de place au poème de Théocrite, ce que regrette d'ailleurs Lévêque [1972] dans son compte-rendu de Detienne [2007<sup>3</sup>]. D'autres études portent plus spécifiquement sur les Adonies de l'Athènes classique (voir Weill [1966] et [1970]) ou sur celles de Byblos (voir Seyrig [1972] ; Soyez [1977]). On observe un regain d'intérêt pour les Adonies athéniennes dans les années 2000-2010, comme l'illustre l'importante monographie de Reitzammer [2016].

<sup>300</sup> Mis à part le poème de Théocrite, un fragment de Sappho (Sapph., fr. 140a L.-P. ; voir le texte p. 294) et un passage de Lucien (*De dea Syria*, 6), toutes les sources dont on dispose sur les Adonies informent en effet sur les fêtes athéniennes uniquement.

<sup>301</sup> Gorgô fait l'éloge de l'habileté et du savoir de la chanteuse (vers 145-146).

πλεῖν εἰς Σικελίαν, ἡ γυνὴ δ' ὄρχουμένη  
 “αἰαῖ Ἄδωνιν” φησὶν, ὁ δὲ Δημόστρατος  
 ἔλεγεν ὀπλίτας καταλέγειν Ζακυνθίων·  
 ἡ δ' ὑποπεπωκυῖ' ἡ γυνὴ ‘πὶ τοῦ τέγους [395]  
 “κόπτεσθ' Ἄδωνιν” φησὶν· ὁ δ' ἐβιάζετο,  
 ὁ θεοῖσιν ἐχθρὸς καὶ μιαρὸς Χολοζύγης.  
 τοιαῦτ' ἀπ' αὐτῶν ἐστὶν ἀκολαστάσματα.

A-t-il donc éclaté, le laisser-aller des femmes, et le tambourinement, les « Sabazios »<sup>302</sup> incessants, cette lamentation pour Adonis proférée sur les toits, que moi j'entendais un jour alors que j'étais à l'Assemblée ? Démocrate (à la malheure !) disait de naviguer vers la Sicile, et sa femme, en dansant : « hélas, hélas, Adonis ! », dit-elle. Démocrate disait d'enrôler des hoplites de Zante, et elle, sa femme enivrée, sur le toit : “pleurez Adonis !”, dit-elle. Lui s'emportait, ce Cholozygès, ennemi des dieux et immonde. Tels sont débordements qu'elles produisent.

La réplique du magistrat permet également de mettre en évidence un second élément de continuité entre les Adonies athéniennes et les Adonies de l'*Idylle XV* : la fête est essentiellement funèbre, et accompagnée de chants féminins. Dans *Lysistrata*, les femmes chantent un ἄδωνιασμός (Ar., *Lys.*, 389), c'est-à-dire une « lamentation pour Adonis », et pleurent la mort du jeune dieu (Ar., *Lys.*, 393 et 396), comme le faisaient déjà les femmes de la Lesbos archaïque, d'après un fragment de Sappho (fr. 140a L.-P.)<sup>303</sup>. Dans la représentation des Adonies de l'*Idylle XV*, l'élément central est un chant<sup>304</sup>, consacré à Adonis (vers 96b) et attribué à une femme (vers 97). Il est en outre donné comme chant funèbre, dans la mesure où il s'agit de la spécialité de la chanteuse (vers 98).

L'extrait de *Lysistrata* permet, d'autre part, de mettre en évidence les différences, très importantes, entre les Adonies athéniennes et les Adonies de l'*Idylle XV*. Il apparaît clairement,

<sup>302</sup> Sabazios est un dieu phrygien, parfois identifié à Dionysos.

<sup>303</sup> Pour les fragments 140a et 168 L.-P. de Sappho (ὦ τὸν Ἄδωνιν, fr. 168 L.-P.) comme étant les premiers documents grecs à faire allusion au culte d'Adonis, tous types de documents confondus, voir Weill [1966] p. 672 et Atallah [1966] p. 93.

<sup>304</sup> Non seulement il occupe près d'un tiers du poème (quarante-quatre vers dans un poème qui en compte cent quarante-neuf) et presque l'entièreté de la scène qui se passe au palais (quarante-quatre vers sur soixante-et-onze), mais il est aussi mis en valeur par le cadre que forment autour de lui les répliques élogieuses de Gorgô (vers 96-99 et 145-149).

en premier lieu, que la célébration de l'*Idylle XV* est très policée par rapport à l'image des Adonies que donne la comédie d'Aristophane. S'il faut bien entendu tenir compte du fait que la comédie grossit le trait, il semble néanmoins que les Adonies étaient effectivement – habituellement – l'occasion pour les femmes de jouir d'une liberté inhabituelle. Detienne parle même de deux fêtes qui « font contraste comme Carême et Mardi gras » lorsqu'il procède ainsi à une comparaison entre Adonies et Thesmophories pour les opposer de façon systématique<sup>305</sup>. Dans le poème de Théocrite, pas de danses, pas de femmes ivres, ni de femmes sur les toits. Cette présence des femmes sur les toits de leurs maisons est pourtant très caractéristique et bien documentée, en particulier par la céramique<sup>306</sup>.

C'est que, dans l'*Idylle XV*, la fête se passe au palais lagide, loin des maisons des femmes qui assistent à la fête : celles-ci, d'ailleurs, ne sont plus que spectatrices des Adonies dans l'*Idylle XV* ; elles n'y jouent aucun rôle actif. On en arrive ainsi à la seconde différence avec les Adonies athéniennes. Les Adonies de l'*Idylle XV* sont organisées par la reine, c'est-à-dire par le pouvoir, à la cour même, tandis qu'à Athènes, la fête était privée et organisée directement par les Athéniennes, en dehors de tout cadre politique<sup>307</sup>. On explique habituellement, comme il paraît naturel de le faire, la grande modération des Adonies de l'*Idylle XV* par la « récupération » des fêtes d'Adonis par le pouvoir royal.

Sur le détail de la célébration des Adonies d'Arsinoé, le poème est beaucoup moins clair. Seule l'occasion de la fête, sa raison d'être officielle, apparaît explicitement. D'après le chant, en effet, Arsinoé témoigne de la sorte sa reconnaissance à Aphrodite pour la faveur que celle-ci a accordée à sa mère, Bérénice I<sup>ère</sup> (vers 106-111) : c'est en dernier lieu la divinisation de Bérénice qui est à l'origine des Adonies d'Arsinoé<sup>308</sup>.

Pour le reste, extrêmement peu d'éléments sont livrés. Du dialogue on déduit la présence de superbes tapisseries : leur qualité et leur beauté frappent immédiatement les personnages (vers 78-86), mais l'on ignore tout à fait où elles se trouvent, c'est-à-dire l'endroit du palais où le public est invité à assister à la célébration. Gow, qui a tenté de reconstituer – autant qu'il est possible de le faire – l'environnement dans lequel se trouvent Gorgô et Praxinoa, ne parvient à aucune conclusion sûre : devant le manque d'éléments sur lesquels appuyer ses hypothèses, il

---

<sup>305</sup> Detienne [2007<sup>3</sup>] p. 119. Pour l'opposition entre les deux fêtes, voir pp. 116 et suivantes.

<sup>306</sup> Voir Weill [1966].

<sup>307</sup> Σ *ad Ar., Lys.*, 389, lignes 4-5.

<sup>308</sup> Rappelons qu'en effet, Bérénice I<sup>ère</sup> – épouse de Ptolémée I<sup>er</sup> et mère d'Arsinoé II et de Ptolémée II – est alors divinisée depuis peu. Sur l'élaboration du culte des *Theoi Sôteres*, voir Caneva [2016].

envisage que, peut-être, la scène se passe dans une cour ou dans un jardin, car la pratique qui consiste à étendre des tapisseries sur les murs extérieurs des bâtiments ou sur des arbres est attestée<sup>309</sup>.

Le savant émet alors l'hypothèse que les tonnelles dont il est question dans le chant (vers 120-121a) sont sous les yeux du public, dans un jardin du palais. Le chant propose en effet une longue description de « toutes les belles richesses » (vers 111) qu'offre la reine à Adonis et du couple que forme ce dernier avec Aphrodite (vers 112-131), de sorte que l'on peut s'interroger sur le statut de ces descriptions : le chant décrit-il un tableau, une mise en scène, que le public peut voir, ou non ? Il est impossible de trancher : les débats pour savoir si « toutes les espèces ailées et rampantes » sont des viandes ou des gâteaux (vers 118), ou pour savoir si les amants sont étendus sur la même couche ou sur des couches différentes (vers 128-130), montrent que ces questions, qui portent sur les référents – supposés réels – de la description, sont insolubles<sup>310</sup>. Il en va de même pour le rituel décrit aux vers 132-135 : les femmes vont-elles effectivement mettre un Adonis à l'eau le lendemain ?

Ce n'est pas seulement en effet la description des lieux qui échappe à toute tentative de reconstitution, c'est aussi, en réalité, tout le déroulement de la fête<sup>311</sup>. Rien ne permet de savoir si le rituel a vocation à être effectivement réalisé le lendemain, comme rien ne permet de savoir dans quel contexte s'inscrit la performance de la chanteuse : une remarque de Praxinoa laisse penser que le chant est intégré dans un *agôn* (vers 98), mais aucun élément n'était par la suite cette hypothèse, ni ne l'infirmait plus<sup>312</sup>. Le lecteur sait simplement que la chanteuse a, l'année dernière aussi, remporté une victoire ; il ignore tout à fait le contexte de cette victoire.

S'il s'avère que ces questions – qui portent non seulement sur les référents des objets mentionnés dans le chant, mais aussi sur ceux de l'ensemble du poème – ne donnent pas de résultats satisfaisants, l'attention qui leur a été accordée permet en revanche de bien dégager un présupposé qui est largement partagé, et qu'illustre la conclusion d'Atallah sur la valeur

---

<sup>309</sup> Gow [1938] p. 200.

<sup>310</sup> Voir par exemple Gow [1938] pp. 193 ss. Voir aussi Helmbold [1951a], qui prend position dans ce débat en intervenant directement sur le texte : pour résoudre des difficultés liées aux tentatives de reconstitution du « tableau » décrit par le chant et de la célébration des Adonies, le savant propose de déplacer le vers 127, qui pose problème, et de supprimer le vers 142, qui gêne l'organisation du chant en strophes, que Helmbold tente aussi de dégager du chant dans le même article.

<sup>311</sup> Voir cependant Glotz [1920] et Will [1975].

<sup>312</sup> Sur cette question, voir Gow [1938] pp. 201-202.



documentaire de l'*Idylle XV* dans le cadre d'une recherche sur l'histoire des Adonies :

Que cette description [*i.e.* celle de la célébration] entre dans le cadre d'une poésie aulique à la gloire des Ptolémées, cela ne semble pas faire de doute. Quelle valeur documentaire aurait, dans ces conditions, l'*Idylle* de Théocrite ? Le poète a voulu faire œuvre d'art avant tout. Peu préoccupé de préciser à ses contemporains le déroulement d'une cérémonie religieuse que tous devaient bien connaître, il était amené à insister sur certains aspects de la fête où se déployait le faste de la reine, pour laisser dans l'ombre, par exemple, les rites de deuil. Sans prétendre être complète, cette œuvre ne déforme certainement pas la réalité et nous n'avons aucune raison de douter qu'à l'époque de Théocrite, les fêtes d'Adonis à Alexandrie ne se passaient de la façon que décrit l'*Idylle*.<sup>313</sup>

Le savant estime que le poème est une source aussi fiable que peut l'être une œuvre dont le propos n'est pas d'informer sur l'événement qu'il met en scène : le caractère allusif de l'*Idylle XV* s'explique par le fait que la description des Adonies n'est pas son propos, mais Théocrite « ne déforme certainement pas la réalité ». On n'en sait pourtant rien, car les Adonies d'Arsinoé, ni d'ailleurs les Adonies de l'Égypte hellénistique, ne sont ni documentées ni même attestées par ailleurs<sup>314</sup> : c'est avant tout l'effet de réel produit par le poème que met en évidence la réception de la description des Adonies.

Or il est important de garder à l'esprit que l'historicité des Adonies d'Arsinoé est une hypothèse, si vraisemblable qu'elle soit, et que, par conséquent, la position la plus raisonnable – lorsque l'on s'intéresse à l'*Idylle XV*, ou plus généralement à la poésie de Théocrite – est sans doute celle qui consiste à se garder de lire l'*Idylle XV* à la lumière de cette hypothèse. La démarche qui consiste à postuler l'historicité des Adonies et éclairer par elle le poème s'est en effet avérée plus préjudiciable que fructueuse pour l'étude du poème, car elle a finalement conduit à *ne pas* étudier le poème. Tant que celui-ci est conçu comme document sur les Adonies, l'on ne s'intéresse pas au poème en tant que tel : il ne s'agit que d'en tirer çà et là des informations sur les Adonies d'Arsinoé. Et l'article de Gow montre que cette approche n'a pas

---

<sup>313</sup> Atallah [1966] p. 134.

<sup>314</sup> Pour le P. Petrie 3.142 associé à l'*Idylle XV* dans le cadre d'une recherche sur les Adonies, voir Glotz [1920] ; cf. Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 pp. 262-264 ; Atallah [1966] pp. 136-140 et Perpillou-Thomas [1993]. Il s'agit d'un papyrus du Fayoum antérieur à 250 avant notre ère (à peu près contemporain des Adonies de Théocrite donc), qui consiste en un fragment de livre de compte tenu par des particuliers. Il mentionne, entre autres choses, l'achat d'une « couronne pour Adonis » (lignes 19-20).

été cantonnée aux travaux des historiens du culte<sup>315</sup>.

Mais lire l'*Idylle XV* comme une source documentaire n'est cependant pas la seule impasse à laquelle on est conduit lorsque l'on se fonde sur le présupposé de l'historicité des Adonies d'Arsinoé. C'est surtout le chant qui a en fait les frais, car ce présupposé a créé des conditions qui ont paru légitimer un jugement esthétique porté sur lui, et largement partagé jusqu'aux années 1980. Le chant, en effet, a paru mauvais, de sorte que Gow a émis l'hypothèse qu'il devait s'agir d'une parodie des chants que l'on pouvait entendre dans ce type de célébrations, voire d'une parodie d'un chant précis<sup>316</sup>. Cette hypothèse a connu un certain succès, alors même qu'elle est très problématique. Hunter a signalé et discuté le problème<sup>317</sup> : on ignore absolument ce que pouvaient être les chants parodiés, puisque les fêtes ptoléméennes d'Adonis ne sont pas autrement connues que par l'*Idylle XV* elle-même. Comment, dans ces conditions, étudier le chant en tant que parodie, si l'on ignore tout de ce qu'il parodie<sup>318</sup> ? Sans le présupposé de l'historicité de la célébration, on ne pourrait pas passer de « mauvais » à « parodique ». Si l'hypothèse de Gow permet d'exprimer un jugement esthétique au moyen d'une notion qui relève à proprement parler de la critique, elle n'apporte en définitive rien à la simple opinion subjective qui la sous-tend ; elle ne fait que lui donner un vernis critique en substituant un lexique technique (« parodie ») à un lexique péjoratif (« so long, so tedious, and so dull »<sup>319</sup> par exemple).

## **I.2. Propagande lagide et poésie de cour**

Mais si l'hypothèse de la parodie a pu être formulée par Gow et reprise par la suite, c'est sans doute que le chant contribue beaucoup à l'effet de réel suscité par l'ensemble du poème. C'est en effet vraisemblablement parce qu'il « fait vrai » qu'il a été possible de lui supposer des modèles historiques (des chants en l'honneur d'Adonis commandités par les souverains à l'occasion d'Adonies organisées au palais). Si l'on manque assurément de données pour le

---

<sup>315</sup> C'est sans doute plus frappant encore chez Helmbold [1951a] (voir ci-dessus, n. 310 p. 182).

<sup>316</sup> Gow [1938] p. 202. Reinach [1907] avait auparavant tenté d'identifier la chanteuse de l'*Idylle XV*.

<sup>317</sup> Hunter [1996] pp. 124-129.

<sup>318</sup> Voir récemment l'analyse du chant par Lambert [2001] pp. 94-98. Le savant se propose de montrer qu'il s'agit d'une parodie. Cela est possible, selon lui, à condition de considérer qu'il ne s'agit pas d'une parodie d'un genre, mais du contenu d'un genre : « the hymn is framed by generic markers; the content is markedly different and this is were, I believe, the parody lies. Intertextuality, I think, is the key to tuning in to the hymn's tone; for Theocritus seems to use in the Adonis hymn language which resonates suggestively with Gorgo's and Praxinoa's conversation » (Lambert [2001] pp. 93-94).

<sup>319</sup> Helmbold [1951a] p. 17.

comparer à d'autres chants liés au culte d'Adonis dans l'Alexandrie hellénistique, on dispose au contraire d'informations suffisantes sur la politique et sur la propagande lagide de l'époque pour l'étudier en tant qu'œuvre de propagande précisément, commanditée par la reine : c'est en effet ainsi qu'il est présenté dans l'*Idylle XV*. Or, en tant que tel, le chant est très vraisemblable : il est parfaitement cohérent avec la propagande que met en place le couple royal à ce moment de l'histoire de la dynastie lagide. On peut en donner un aperçu rapide en trois points.

Le thème majeur du chant, d'abord, est la victoire d'Adonis sur la mort : au début du chant, Adonis revient de l'Achéron (vers 112-113) ; à la fin du chant, on attend son retour l'année suivante (vers 143-144), juste après avoir loué sa capacité à revenir d'entre les morts qui fait de lui un être exceptionnel (vers 136-142). La figure d'Adonis permet donc à la chanteuse de traiter un thème majeur pour les Lagides à cette période : le couple royal a récemment fait de ses parents des dieux immortels – ce que le chant ne manque pas de rappeler explicitement (vers 106-108) – et il prépare vraisemblablement sa propre divinisation<sup>320</sup>.

La figure principale, ensuite, n'est pas tant Adonis qu'Aphrodite, comme le suggèrent les vers d'ouverture : c'est à elle que s'adresse directement et en premier lieu la chanteuse (vers 100-110). Or Aphrodite jouit d'une place privilégiée dans le panthéon lagide, à tel point que la reine est elle-même rapidement, dans l'histoire de la dynastie, « associée » à la déesse, « association » qui paraît s'être développée surtout à partir du règne d'Arsinoé II<sup>321</sup>. On voit bien comme la seconde adresse à Aphrodite (vers 106-110) établit des liens entre la déesse et les deux reines, Bérénice et Arsinoé. Cette adresse à Aphrodite, en effet, ne mentionne pas seulement toutes ensemble Aphrodite, Bérénice et Arsinoé. Les vers 106-108 affirment aussi la bienveillance toute particulière d'Aphrodite à l'égard de Bérénice, c'est-à-dire à l'égard de la première des reines lagides. Puis les vers 109-111 suggèrent que cet événement est fondateur d'une alliance durable entre la reine et la déesse au fil des générations. Pour un bienfait accordé à la mère, la fille témoigne sa piété et sa reconnaissance : c'est une relation de réciprocité vouée à se perpétuer de génération en génération que met en place le chant commandité par Arsinoé.

Le couple formé par Aphrodite et Adonis, enfin, apparaît – du point de vue qui nous

---

<sup>320</sup> Le culte des *Theoi Adelphoi* a en effet été instauré dans le courant des années 270 (voir Carney [2013] n. 104 p. 165 pour les différentes hypothèses sur la date exacte de l'instauration du culte, avec les références). Pour le développement de ce culte et ses enjeux, voir Caneva [2016] pp. 163-173. Philotera, la sœur de Ptolémée et d'Arsinoé, a elle aussi été divinisée au cours de la même période (Carney [2013]).

<sup>321</sup> Pour une bibliographie sur l'association entre Arsinoé et Aphrodite et sur l'association entre les reines hellénistiques en général et la déesse, voir Caneva [2014] n. 55 pp. 36-36.

occupe – comme un biais commode pour traiter le thème de l’amour conjugal partagé : ce dernier est largement développé par la propagande lagide, car la réciprocité du sentiment amoureux au sein du couple royal est présentée comme garant de la perpétuation de la dynastie et de la légitimité des souverains<sup>322</sup>. Dans l’*Idylle XV*, Adonis est en premier lieu « le trois fois aimé, qui même au bord de l’Achéron est aimé » (ὁ τριφίλητος Ἄδωνις, ὁ κὶν Ἀχέροντι φιληθείς, vers 86), et il est remarquable qu’Adonis n’apparaisse pas tant dans le chant comme un aimé, mais comme un *fiancé* (ὁ γαμβρός, vers 129) et comme un *époux* (τὸν αὐτᾶς [...] ἄνδρα, vers 131).

Plus discrètement peut-être, le chant nomme une autre figure mise en avant par le pouvoir de sorte à promouvoir cette valeur. Il s’agit d’Hélène, à laquelle Arsinoé est explicitement comparée de façon à affirmer leur ressemblance : ἡ Βερενικεία θυγάτηρ Ἑλένα εἰκυῖα | Ἀρσινόα (vers 110-111a). La comparaison est de prime abord assez difficile à comprendre : on a pensé à un éloge de la beauté de la reine, mais souvent aussi noté que la comparaison « n’était peut-être pas des plus heureuses »<sup>323</sup>, voire « a dangerous one » parce que « Arsinoe was no beauty and that Helen was (a) unfaithfull and (b) the cause of a dire and destructive conflict »<sup>324</sup>. Néanmoins, comme le rappelle Basta Donzelli en particulier, il y a une longue tradition de réhabilitation d’Hélène et « e propio in area dorica Elena è onorata come modello di sposa e di madre »<sup>325</sup>. En Égypte, Hélène faisait également l’objet d’un culte, et les trois figures Aphrodite, Hélène, Arsinoé sont rapprochées comme protectrices de l’amour conjugal d’une part, et des marins d’autre part<sup>326</sup>. Le chant de l’*Idylle XV* paraît donc s’inscrire parfaitement dans le discours officiel non seulement en qualifiant Arsinoé de Ἑλένα εἰκυῖα, mais aussi en faisant état de cette ressemblance au moment précisément où il donne Arsinoé comme bienfaitrice d’Adonis, le dieu aimé de la déesse bienfaitrice de sa mère.

La première étude systématique du chant en tant qu’œuvre de propagande est celle à laquelle procède Griffiths dans sa monographie de 1979, consacrée à la poésie de Théocrite en tant que poésie de cour. Il me semble que cet ouvrage a joué un grand rôle dans l’évolution du regard porté par la critique sur le chant, pour au moins trois raisons.

D’abord, Griffiths ne cherche pas à en tirer des informations pour reconstituer un

<sup>322</sup> Voir Caneva [2016] p. 142 avec les références données en notes.

<sup>323</sup> Legrand [1898] n. 4 p. 126.

<sup>324</sup> Lambert [2001] p. 99.

<sup>325</sup> Basta Donzelli [1984] p. 310.

<sup>326</sup> Basta Donzelli [1984] ; voir aussi Caneva [2014] pp. 37-43.

événement ou un contexte historique, comme on l’observe chez les historiens du culte ou chez Gow par exemple. Sa démarche consiste au contraire à rendre compte du chant à partir de ce que l’on sait du contexte historique et politique de l’époque, ainsi que du reste du corpus. Il inverse ainsi la relation entre le chant et le contexte historique qui domine alors. En procédant de la sorte, il dégage la pertinence et la cohérence du chant dans un contexte de cour, au contraire d’une approche comme celle de Gow qui a tendance, en définitive, à mettre l’accent sur ce que *ne dit pas* le chant. Le chant devient donc une œuvre riche et intéressante, à défaut d’une œuvre remarquable pour sa qualité esthétique.

L’approche de Griffiths, en effet, permet ensuite d’évacuer cette question, bien que le savant partage le jugement négatif qui fait alors consensus. Il voit dans le chant un témoignage de la manière dont le couple royal s’adresse aux Alexandrins – comment celui-ci tente de faire accepter à la population grecque son « comportement pharaonique »<sup>327</sup> : que le chant soit jugé bon ou mauvais affecte largement sa lecture de l’*Idylle XV* dans son ensemble, mais non celle du chant lui-même.

Enfin, si le savant s’intéresse surtout aux thèmes traités et aux figures mythologiques mobilisées, il note aussi l’importance des emprunts à la poésie homérique dans l’*Idylle XV* et en particulier dans le chant, mais surtout il les considère comme signifiants<sup>328</sup>. Il observe par exemple que la divinisation de Bérénice (vers 106-108) est exprimée dans des termes qui rappellent l’action de Thétis sur le corps de Patrocle au chant XIX de l’*Illiade* : selon lui, le chant contribue ainsi à rendre la divinisation des souverains acceptable pour la population grecque, en l’inscrivant dans un univers épique archaïque, de sorte à suggérer qu’il y a des précédents homériques à une telle pratique.

Griffiths a donc finalement montré que le chant est *intéressant*, et sa lecture a une grande postérité. Celle-ci, en effet, est largement admise et elle s’enrichit régulièrement d’études qui tantôt éclairent le chant par son contexte principalement, comme chez Basta Donzelli par exemple, ou qui tantôt en rendent compte par l’intertextualité avec la poésie homérique principalement, comme chez Hunter ou Foster notamment<sup>329</sup>.

---

<sup>327</sup> Voir Griffiths [1979] p. 66.

<sup>328</sup> Voir Griffiths [1979] pp. 121-123.

<sup>329</sup> Basta Donzelli [1984] ; Hunter [1996] pp. 123-137 en particulier ; Foster [2006], qui montre comment le chant élabore une Arsinoé « reine épique », à partir des figures d’Arété, de Circé et d’Hélène. Je n’ai malheureusement eu accès que trop tard à Foster [2016] pour qu’il me soit possible de tenir compte dans ce chapitre de l’analyse que le savant y propose de l’*Idylle XV*, analyse selon laquelle le poème est construit sur le modèle des scènes d’hospitalité homériques.

La monographie de Griffiths ne propose pas seulement une étude détaillée du chant comme œuvre de propagande, mais aussi de l'*Idylle XV* comme poème de cour. Celle-ci, selon lui, n'est pas adressée à un large public – contrairement au chant représenté dans le poème, qui est adressé à tous l'occasion d'une fête publique – mais aux souverains eux-mêmes et à leur entourage<sup>330</sup>. Il ne s'agit donc pas d'amadouer un public grec plus ou moins réticent, mais de plaire à des mécènes.

Griffiths est le premier à avoir mené une lecture d'envergure du poème sous cet angle, mais que celui-ci soit adressé aux souverains pour obtenir ou conserver leur faveur est une idée ancienne – elle remonte aux scholies<sup>331</sup> – qui fait consensus. Les arguments en ce sens, en effet, ne manquent pas : Gorgô et Praxinoa ne sont qu'éloge pour Arsinoé comme pour Ptolémée ; les personnages de l'*Idylle XIV* louent eux aussi le roi ; l'*Idylle XVII* est un *encômion* qui lui est directement adressé. Ajoutons que l'*Idylle XVI* est adressée à Hiéron de Syracuse, ce qui suggère que Théocrite a cherché un mécène en Sicile, avant de se tourner vers l'Égypte où il aurait trouvé de puissants protecteurs, Ptolémée II et Arsinoé II. La thèse est en soi tout à fait vraisemblable : on imagine très bien un Théocrite à la cour d'Égypte, à l'image d'un Callimaque ou d'un Apollonios de Rhodes.

Toutefois, en partant de cette idée, un risque est de penser le poème comme étant soumis à des contraintes supposées et de le lire par le prisme de celles-ci. Tenter d'expliquer, par exemple, pourquoi le chant – un hymne – ne fait aucune mention de la généalogie d'Adonis, contrairement à ce que veut l'usage, en arguant qu'il serait malvenu de le faire dans un poème de cour, car Adonis est né d'une union incestueuse et que son père a tenté de tuer sa mère, conduit à considérer que l'ouverture de l'hymne n'est somme toute, pour ainsi dire, qu'une dérobade : selon une telle lecture, en effet, parler d'Adonis ramené par les Heures n'est qu'une manière de ne pas parler de l'inceste et du meurtre – sujets qui touchent de très près le couple royal<sup>332</sup>.

---

<sup>330</sup> Voir Griffiths [1979] pp. 57-60 pour la question du public de l'œuvre.

<sup>331</sup> « C'est après qu'il est venu résider à Alexandrie que Théocrite, voulant plaire à la reine, décrit le mécontentement ainsi que la violence des hommes, une femme en train de chanter et la prodigalité de la reine rapportée par le chant » (διαγράφει δὲ ὁ Θεόκριτος ἐπιδημήσας ἐν Ἀλεξανδρείᾳ, χαριζόμενος τῇ βασιλίδι, τὸν τε σκυλμὸν καὶ βιασμὸν τῶν ἀνδρῶν καὶ ἄδουσάν τινα καὶ τὴν πολυτέλειαν τῆς Ἀρσινόης δι' ὧδῆς ἀπαγγέλλουσαν, Σ *ad* Theoc., XV, arg., lignes 14-17).

<sup>332</sup> Voir Burton [1995] pp. 134-137. Notons qu'Ager [2005] a montré que le mariage entre frère et sœur fait partie intégrante de la stratégie mise en place par Ptolémée II pour asseoir la dynastie lagide : il ne s'agirait donc

Un autre risque est de négliger le dialogue au profit du chant, dans l'idée que Gorgô et Praxinoa ne font qu'incarner une population alexandrine naïve et impressionnable. Bien qu'il se concentre ici sur la réception du chant par la critique moderne, Hunter résume très clairement la situation qui est celle de l'ensemble du poème :

It too [la complexité du cadre dans lequel le chant est inséré] advertises its claims to be a “real performance”, the song of “the Argive woman’s daughter”, and indeed critics have seen here a reference to a specific contemporary performer. Moreover, just as critical discussion of Gorgo and Praxinoa has usually assumed (without argument) that they are characters at whom we are supposed to laugh, so the standard critical approach to the Adonis-song has been a move from its alleged “mediocrity” to an explanation for this in terms of general or specific parody. Dover’s observation puts the conventional view well [= Dover [1971] p. 210]: “I should have expected Theokritos to take the opportunity of showing how well he could write a hymn, not the opportunity of showing how badly most people wrote them; but this expectation founders on the hymn we have before us.” Occasional voices of praise for the passage are heard, but on the whole it has suffered from the same distaste that some modern scholars profess to feel for the “mass entertainment” which Arsinoe provided. Even F. T. Griffiths, in an excellent discussion of Idyll 15, cannot escape from this perspective [= Griffiths [1981] p. 256]: “The rococo flamboyance of the festival epitomises bad taste, and therefore Theocritus can share a laugh with his patron by memorializing the masses’s susceptibility to such vulgarity in his own impeccably refined verse”. “Bad taste” and “vulgarity” are, however, very dangerous critical weapons. It is, of course, possible that Philadelphus regarded with aesthetic contempt his own lavish pavilion and procession which survive for us in the account of Kalixeiros (Ath. 5 196a-203b)<sup>333</sup>, but there is no evidence for such a hypothesis (and it is hard to imagine what form such evidence could take).<sup>334</sup>

Ce bilan permet de faire deux observations. D'une part, il met en évidence un présupposé qui affecte les personnages : ceux-ci prêtent à rire. Ces derniers prêtent peut-être effectivement à rire, mais il faudrait dire en quoi<sup>335</sup>. Or, d'autre part, la thèse du chant parodique

---

en aucun cas d'un sujet que le poète de cour devrait impérativement éviter (pour la réception par les Grecs d'un tel mariage, voir Carney [2013] pp. 73-74, qui discute aussi la célèbre anecdote de Sôtades).

<sup>333</sup> Pour la grande procession des *Ptolemaia* (fête isolympique instituée par Ptolémée II pour célébrer ses parents en tant que *Theoi Sôteres*) décrite par Callixène, voir Dunand [1981].

<sup>334</sup> Hunter [1996] pp. 123-124.

<sup>335</sup> Pour le « comique » de l'*Idylle XV* chez Horstmann [1976], voir ci-dessous pp. 205-206.

ou simplement mauvais et la thèse de poème de cour paraissent légitimer ce préjugé : les deux personnages sont risibles, puisqu'ils admirent le mauvais goût que déploient la chanteuse et sa commanditaire<sup>336</sup>, dans un poème qui offre aux souverains à la fois divertissement et éloge, en leur montrant leur réussite à séduire leurs sujets. Le « mauvais goût » de la célébration, en effet, selon cette thèse, n'est pas à imputer directement aux souverains : il témoigne du fait que ces derniers savent saisir et flatter les attentes d'un grand public, supposé dénué de subtilité. Il ne paraît alors pas nécessaire de se pencher davantage sur le dialogue pour montrer comment Théocrite élabore ces personnages en tant qu'ils prêtent à rire : ceux-ci sont simplement évidemment risibles.

## **II. Vie quotidienne, effet de réel et conventions génériques**

### **II.1. L'« imitation de la vie » et la tradition du mime**

Si la lecture du chant comme poème de propagande a apporté des éléments importants, la lecture de l'*Idylle XV* comme poème de cour n'éclaire quant à elle que très peu l'ensemble du poème – le chant comme le dialogue. Le dialogue, c'est-à-dire la plus grande partie du poème, fait figure de parent pauvre dans l'étude de l'*Idylle XV*. Si l'on ne s'intéresse qu'aux passages du dialogue dans lesquels Gorgô et Praxinoa livrent des informations sur les Adonies d'Arsinoé ou font l'éloge des souverains, on laisse alors en effet de côté, presque entièrement, la scène domestique (vers 1-43) et la scène de la rue (vers 44-77). Que dire, en effet, de ces deux scènes, dans lesquelles le dialogue est occupé par des sujets très quotidiens et souvent spécifiquement féminins ?

Ce que l'on en a retenu en premier lieu, c'est l'impression de « vraie vie » qui se dégage du dialogue, d'où – encore – une approche documentaire de l'œuvre, dont Lambert synthétise les différents aspects :

“It is a page torn fresh out of the book of human life. What freedom! What animation! What gaiety! What naturalness!” The rapturous response of Matthew Arnold (1910:205) to *Idyll 15* finds many echoes in the work of some modern scholars who, anxious to flesh out the lives of Greek women in antiquity, use the poem as if it were papyrological evidence; even perceptive and sophisticated scholars, like Griffiths and Burton, argue that in this poem Theocritus give us the “women’s perspective”,

---

<sup>336</sup> Burton [1995] pp. 94-117 défend au contraire l'idée selon laquelle Théocrite donne un exemple de lecture pertinente d'une œuvre d'art dans l'*Idylle XV* (vers 78-86).



as if the poet had recreated the subjective experiences of two Syracusan women at an actual religious festival in Ptolemaic Alexandria.<sup>337</sup>

Non seulement la citation d'Arnott permet à Lambert d'illustrer une réception du poème typique de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, mais ce rapide état de la question montre aussi la persistance dans la critique de l'approche « réaliste » du poème. Le poème a en effet été utilisé comme un document sur la vie quotidienne des femmes à l'époque hellénistique, lorsque de tels sujets ont commencé à susciter l'intérêt des historiens<sup>338</sup>. Comme le signale aussi Lambert, on est parfois allé plus loin, en considérant que Théocrite, mettant en scène des personnages féminins, adopte également un point de vue féminin dans l'*Idylle XV*<sup>339</sup>.

Ici encore, la réception du poème témoigne sans doute de l'efficacité de l'effet de réel qu'il crée. Mais c'est certainement le fait que l'*Idylle XV* est classée – dans le corpus hétérogène des *Idylles* – parmi les « mimes urbains »<sup>340</sup>, avec l'*Idylle II* et l'*Idylle XIV*, qui détermine en premier lieu sa réception comme une œuvre « réaliste », potentiellement documentaire. Dans sa monographie consacrée à Théocrite, Legrand ouvre ainsi son chapitre sur les mimes urbains précisément par l'exposé des attentes traditionnellement associées au mime :

---

<sup>337</sup> Lambert [2001] pp. 87-88.

<sup>338</sup> Pour illustrer cette approche, Lambert [2001] n. 1 p. 87 renvoie à Davies [1995] (qui me paraît plutôt illustrer l'approche « gender » du poème), ainsi qu'à Perpillou-Thomas [1993] pp. 65-66 (qui cette fois illustre nettement l'approche « Adonies », selon moi) et à Pomeroy [1984] pp. 94, 142, 161, 165 et 170-171 ; il renvoie dans la même note à Zanker [1987] pp. 10-18 et 50 pour une approche plus nuancée du « réalisme » du poème.

<sup>339</sup> Lambert mentionne Griffiths et Burton : il renvoie plus précisément à Griffiths [1981] et à Burton [1995] (Lambert [2001] respectivement n. 2 et n. 3 p. 88). Griffiths [1981] p. 248 rappelle à ce sujet que « the two poems [*i.e.* les *Idylles II* et *XV*] have earned Theocritus a central place in virtually all surveys of the life of Hellenistic women, along with commendation as “an intelligent and sensitive feminist” and “one of the great discoverers of woman’s soul” » (les références des citations sont respectivement Seltman [1956] p. 155 et Schneider [1967] p. 107), mais il précise que le propos de son article de 1981 est de montrer que, si les *Idylles II* et *XV* présentent effectivement des points de vue féminins, il est illusoire d'y voir la traduction d'une promotion du statut des femmes dans l'Égypte hellénistique (sur ce sujet, voir Bielman [2002]) : selon lui, il faut plutôt y voir l'influence d'Arsinoé II sur l'œuvre du poète de cour.

<sup>340</sup> En témoigne par exemple le titre de la monographie récente de Burton [1995] consacrée aux *Idylles II, XIV* et *XV* : *Theocritus' Urban Mimes. Mobility, Gender, and Patronage*. Il est en effet habituel d'opérer une distinction entre ces trois poèmes et les *Idylles* qui présentent les mêmes caractéristiques mais mettent en scène des personnages ruraux : on classe plus volontiers ceux-ci parmi les « poèmes bucoliques », quelle que soit leur forme (présence ou non d'un narrateur). Voir à ce sujet la discussion de Hutchinson [1988] pp. 200-201.

Étant donné les idées qu'on attache d'habitude à ce mot ["mime"], cela revient à dire que la représentation des mœurs contemporaines y contribue grandement à l'intérêt, si même elle n'en est pas la source principale.<sup>341</sup>

Le mime a en effet longtemps été conçu comme une peinture réaliste des mœurs d'une époque. Cette conception repose sur une définition ancienne, selon laquelle « le mime est une imitation de la vie qui embrasse ce qui est admis et ce qui ne l'est pas »<sup>342</sup>. Bien que l'on ait, au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, largement remis en question cette définition<sup>343</sup>, l'approche documentaire de l'*Idylle XV* montre que la conception du mime comme « imitation de la vie » est néanmoins tenace, sous ses différentes formes.

Il y a là, en réalité, deux problèmes. D'une part, les « mimes » de Théocrite ne relèvent pas à proprement parler du genre du mime. D'autre part, ce genre lui-même est particulièrement mal connu pour le domaine grec. À peu près tout ce que l'on en sait actuellement se trouve résumé en quelques lignes par Cunningham :

The Greek mime was a popular entertainment in which an actor or a small group portrayed a situation from everyday life in the lower levels of society, concentrating on depiction of character rather than on plot. Situations were occasionally borrowed from comedy. Indecency was frequent. Ancient writers mention a great variety of subtypes, the details of which are obscure. Some had musical accompaniment; of one such group we are told possible subjects: "sometimes women who are adulteresses and procuresses, sometimes a man drunk and going on a revel to his lover" [= Ath., XIV, 621c]. Some performers shared booths in the market-place with conjurers, dancers and the like; others played at private parties. Individual mimes could act several parts in a piece when necessary. The normal vehicle was prose and the spoken language.

A few fragments of or relating to such performances have been found in texts from Egypt dating from the second century B.C. to the fifth A.D. Only one writer is known by name, Sophron of Syracuse, of the late fifth century B.C., whose mimes were introduced to Athens by Plato. But full texts have not survived, and most of the fragments quoted by later writers were selected for grammatical interest, so that we

---

<sup>341</sup> Legrand [1898] p. 126.

<sup>342</sup> Μῖμος ἐστὶν μίμησις βίου τὰ τε συγκεχωρημένα καὶ ἀσυγχώρητα περιέχων. Cette définition, très souvent citée, se trouve chez le grammairien Diomède (IV<sup>ème</sup> siècle de notre ère).

<sup>343</sup> Les approches présentées ci-dessous, pp. 196 ss., le montrent bien.

know little of the nature of this work. However it can be said that he wrote in his native Doric dialect and in prose, and his subjects are apparently realistic.<sup>344</sup>

Il y a donc un certain nombre de traits communs, frappants, au mime et à l'*Idylle XV* : la forme dialoguée, partagée avec les genres dramatiques mieux connus<sup>345</sup> ; la situation quotidienne de l'action dramatique ; le type de personnages, caractérisés dans l'*Idylle XV* comme des « madame-tout-le-monde ». Mais, et pour s'en tenir à cette seule différence, Théocrite – dans l'*Idylle XV* comme dans les autres « mimes urbains » – compose en hexamètres : on est donc loin de la prose et de la langue parlée du mime.

Le fait qu'il y a une différence essentielle entre l'*Idylle XV* et le mime a sans doute été senti très tôt. C'est en tout cas ce que suggère la transmission des textes : l'*Idylle XV* a été conservée par d'assez nombreux manuscrits<sup>346</sup>, tandis que c'est presque tout le genre du mime qui échappe à notre connaissance<sup>347</sup>. Ne subsistent en effet que quelques fragments attribués à Sophron, et quelques autres, dont on ignore même s'il est légitime de les inclure dans les recueils de fragments de mimes<sup>348</sup>. Cette différence est aujourd'hui formalisée par la distinction entre « mimes populaires », représentés par les fragments de Sophron<sup>349</sup>, et « mimes littéraires », dont les représentants sont certaines *Idylles* de Théocrite et les *Mimiambes* d'Hérodas. L'hypothèse qui sous-tend cette distinction est que les deux poètes – qui ont peut-être vécu à Alexandrie à la même époque – ont proposé des adaptations sophistiquées du mime

---

<sup>344</sup> Rusten & Cunningham [2002<sup>3</sup>] pp. 183-184. Il s'agit de l'introduction aux *Mimiambes* d'Hérodas rédigée par Cunningham pour la deuxième édition de l'ouvrage (1993). Les fragments de Sophron et des « mimes populaires » ont été ajoutés dans la troisième édition (2002).

<sup>345</sup> Voir la définition, pour ainsi dire, que donne Hunter [2008<sup>2c</sup>] p. 650 du mime : « “mime” is a term used by modern scholars to cover a very wide range of ancient performances, from solo singing to “playlets” performed by a small group of “actors”, almost anything in fact which does not fit the classical categories of tragedy, satyr drama, and comedy ».

<sup>346</sup> Voir Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1 p. lii pour une vision d'ensemble de la transmission des *Idylles*.

<sup>347</sup> Voir Cunningham dans Rusten & Cunningham [2002<sup>3</sup>] p. 355 : « the popular mime in ancient Greece [...] was almost always subliterate (the exception is Sophron) and the subject of strong disapproval by literary critics and moralists alike. It is not surprising that few actual fragments of it have survived ».

<sup>348</sup> Voir Cunningham dans Rusten & Cunningham [2002<sup>3</sup>] p. 355 : « in fact (again excluding Sophron) no more than sixteen papyrus texts, of varying length, have been with any plausibility assigned to mimes. It is scarcely possible to assign these accurately to the various genres mentioned in ancient sources, mime, magodia, hilarodia, etc., some in prose, some in verse; and some have but a weak claim to be included at all ».

<sup>349</sup> L'œuvre de Sophron a cependant une place à part parmi les « mimes populaires » Mieux transmis que les autres, les mimes de Sophron sont réputés avoir été très admirés par Platon (voir Cunningham dans Rusten & Cunningham [2002<sup>3</sup>] pp. 287-288). Selon Hordern [2004] pp. 8-9, ils sont « essentiellement littéraires » et étaient probablement mis en scène dans des banquets.

populaire, destinées à un public plus restreint et érudit : Théocrite compose des adaptations du mime en hexamètres, Héronidas en « iambes boiteux » d’Hipponax.

On admet en outre que les « mimes urbains » de Théocrite doivent plus précisément à l’œuvre de son compatriote Sophron, et ce pour deux raisons<sup>350</sup>. La première est la répartition des œuvres en « mimes masculins » et en « mimes féminins ». Chez Théocrite, en effet, les trois « mimes urbains » présentent tantôt uniquement des personnages masculins (*Idylle XIV*), tantôt uniquement – ou presque – des personnages féminins (*Idylles II* et *XV*). Or il s’agit, d’après la *Souda*, d’une caractéristique typique des mimes de Sophron<sup>351</sup> : il est donc possible que Théocrite se soit inspiré sur ce point de la pratique propre à son prédécesseur. La seconde raison est plus contraignante, car ce sont les arguments des *Idylles II* et *XV* qui affirment clairement que ces poèmes sont adaptés de Sophron. Pour l’*Idylle II*, Théocrite lui aurait emprunté personnage ou argument<sup>352</sup>. Pour l’*Idylle XV*, il se serait plus précisément inspiré des *Spectatrices des jeux isthmiques*<sup>353</sup>.

Cette affirmation n’est pas contestée par les modernes, pour la simple raison que l’on n’est pas en mesure de juger de sa validité : seul un fragment de quelques mots est attribué à ce mime. Si l’on a parfois invité à la prudence<sup>354</sup>, il ne semble pas que l’on ait véritablement de raisons de douter des scholies sur ce point, dans la mesure où elles mentionnent une œuvre bien

---

<sup>350</sup> On pourrait citer aussi le recours à des formes dialectales considérées comme spécifiquement syracusaines, en particulier aux vers 1-3 (ἔνδοι, vers 1 ; δρίφον, vers 2 ; voire ποτίκρανον, vers 3), qui seraient susceptibles de signaler d’emblée que Théocrite inscrit l’*Idylle XV* dans la tradition du mime de Sophron (voir Hunter [2008<sup>2</sup>b] pp. 240-241). Que ces formes soient syracusaines ou qu’elles fassent écho au mime de Sophron est cependant très hypothétique.

<sup>351</sup> D’après la *Souda*, en effet, « il a écrit des mimes masculins et des mimes féminins ; ceux-ci sont en prose, en dialecte dorien » (ἔγραψε Μίμους ἀνδρείους, Μίμους γυναικείους· εἰσὶ δὲ καταλογάδην, διαλέκτῳ Δωρίδι, Suid., sigma, 893, lignes 2-3). Cette notice ne dit pas explicitement que la répartition repose sur la caractérisation des personnages : il s’agit d’une hypothèse moderne, qui repose sur les titres qui nous sont parvenus. Ceux-ci suggèrent en effet que les personnages principaux sont tantôt des hommes, tantôt des femmes.

<sup>352</sup> Respectivement Σ *ad Theoc.*, II, arg. a (personnage) et arg. b (argument). Voir les fragments attribués au mime intitulé ταὶ γυναῖκες αἱ τὰν θεὸν φαντὶ ἐξελαῖν (*Les femmes qui affirment chasser la déesse*).

<sup>353</sup> « Il a adapté ce petit poème des *Spectatrices des jeux isthmiques* de Sophron et il s’en distingue par le personnage poétique » (παρέπλασε δὲ τὸ ποιήματιον ἐκ τῶν παρὰ Σώφροσι Ἰσθμια Θεωμένων καὶ κεχωρισμένον ἐστὶ τοῦ ποιητικοῦ προσώπου, Σ *ad Theoc.*, XV, arg., lignes 7-10). Sur l’*Idylle XV* et les *Spectatrices de jeux isthmiques*, voir l’annexe II.1.

<sup>354</sup> Voir notamment Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 265, qui souligne le manque de fiabilité des scholies et estime que Théocrite ne peut pas avoir repris davantage aux *Spectatrices des jeux isthmiques* que son thème général : des personnages féminins commentant un événement religieux.

précise et où elles sont, même au-delà des commentaires à l'*Idylle XV*, constantes et cohérentes dans leur affirmation d'une dette du corpus envers l'œuvre de Sophron.

À défaut de pouvoir apprécier cette dette envers Sophron, la critique se tourne volontiers vers Hérondas. La proximité entre les deux œuvres, en effet, n'est pas seulement générique. Dès la redécouverte d'Hérondas à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>355</sup>, les savants ont rapproché les *Mimiambes* des « mimes urbains » et relevé des parallèles d'expression<sup>356</sup>, suffisamment nombreux et souvent suffisamment frappants pour qu'il paraisse raisonnable de penser que le second des deux poètes (probablement Hérondas) connaissait bien l'œuvre du premier (probablement Théocrite, donc), voire que les deux poètes se sont influencés mutuellement.

L'on s'est très rapidement concentré, en particulier, sur la comparaison de l'*Idylle XV* et du *Mimiambe IV*<sup>357</sup>. Celui-ci met en scène deux amies, qui sont au temple d'Asclépios pour y faire un sacrifice ; le temple est orné d'œuvres qu'admirent les deux femmes. Si l'on a rapproché les deux poèmes, c'est notamment parce que ceux-ci mettent en scène la réception d'œuvre d'art par des personnages féminins considérés comme « naïfs » (cf. Theoc., XV, 78-86)<sup>358</sup>. C'est en effet cet aspect qui a nourri – surtout à partir de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, la comparaison entre les deux œuvres, qui n'a pas cessé d'être enrichie par de nouvelles études<sup>359</sup>.

---

<sup>355</sup> Avant la publication en 1891 d'un papyrus du Fayoum contenant les sept premiers *Mimiambes* du recueil, Hérondas n'était connu que par de brefs fragments.

<sup>356</sup> Voir Kynaston [1892].

<sup>357</sup> Voir Legrand [1898] pp. 134-136, à la suite de Kynaston [1892].

<sup>358</sup> Voir par exemple, pour rester dans le contexte de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle Girard [1893] p. 93 : « Hérondas fait donc une peinture familière d'un sacrifice de grâces à Esculape. Il y joint – et c'est même le sujet principal – une description partielle du trésor artistique que possédait le temple de Cos, ou plutôt il s'amuse à dire les naïves impressions produites sur des spectatrices fort étrangères aux choses de l'art. Une scène analogue des Syracusaines a été rappelée plus haut. Les figures brodées sur les tapisseries qui ornent la cour de Ptolémée y provoquent de même une admiration dont l'expression est d'un effet comique ».

<sup>359</sup> Voir Luria [1963] (« Herondas' Kampf für die veristische Kunst ») ; Goldhill [1994] (« The Naive and Knowing Eye: Ekphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World ») ; Burton [1995] pp. 97-114 (dans le chapitre 3 intitulé « Ekphrasis and the Reception of Works of Art ») ; Skinner [2001] (« Ladies' Day at the Art Institute: Theocritus, Herodas, and the Gendered Gaze ») ; Zanker [2004] (*Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*). Pour une comparaison récente des deux poèmes avec une approche différente, voir Ypsilanti [2006] : la thèse que défend la savante dans cet article est que Théocrite et Hérondas se sont influencés mutuellement ; la majeure partie de l'article est consacré à une comparaison des deux poèmes considérés comme programmatiques (Theoc., VII et Herod. VIII), mais Ypsilanti émet aussi l'hypothèse d'une influence des *Caractères* de Théophraste sur les deux poètes, hypothèse qu'elle fonde sur la comparaison des caractères des personnages de l'*Idylle XV* et de ceux des *Mimimabes IV* et *VI*.

## II.2. « Imitation de la vie » et conventions

C'est que les vers 78-86 de l'*Idylle XV* ont suscité un certain intérêt de la part de la critique, non seulement pour justifier, pour ainsi dire, l'affirmation selon laquelle les deux personnages sont « naïfs » ou « manquent de goût ». Ces vers, en effet, ont été plus récemment revus avec l'idée – « now a critical commonplace » – que « the description in a written text, even a dramatic text, of the viewing of a work of art inscribes within that text an analogy – perhaps a deliberately misleading one – of the reception of the written (or heard) text itself »<sup>360</sup>.

Praxinoa souligne en particulier l'illusion de vérité, de vie, qui se dégage de l'œuvre : « comme ils sont vrais et comme leurs mouvements sont vrais, dotés d'âme, non brodés ! » (ὡς ἔτυμ' ἑστάκαντι καὶ ὡς ἔτυμ' ἐνδινεῦντι, | ἔμψυχ', οὐκ ἐνοφαντά [...], vers 82-83a). Elle soulève ainsi une question qui est particulièrement pertinente pour l'*Idylle XV* elle-même, celle de la relation complexe qu'entretient une œuvre avec le « réalisme » qui paraît, à certains égards, très bien la caractériser.

Le contexte donné à l'exclamation admirative de Praxinoa, en outre, attire particulièrement l'attention sur cette question. Frazier a ainsi noté que la réplique insiste beaucoup sur le travail des ouvriers (vers 80-83), de sorte à « poser dans le même mouvement que l'art doit imiter la nature au point de se confondre avec elle, tout en signalant, par la lourde insistance sur l'art des ouvriers, qu'il s'agit bien d'art, et non de nature »<sup>361</sup>. Hunter va plus loin, en remarquant que Gorgô, dans les vers qui précèdent, commente la qualité des tapisseries en recourant à une expression homérique, λεπτὰ καὶ ὡς χαρίεντα (« comme elles sont fines et plaisantes », vers 79 ; cf. λεπτά τε καὶ χαρίεντα, *Od.*, X, 223), employée au sujet de la toile de Circé : ce réemploi d'une expression homérique rend sensible, selon le savant, « the artifice, the mimesis, of the “naturalism” of the mime »<sup>362</sup>. Il ne s'agit donc pas de dire, cette fois, que « l'art doit imiter la nature », mais de mettre en évidence le fait que l'imitation n'est *précisément pas* une imitation de la nature, et surtout qu'elle *ne se donne pas* comme telle.

C'est cependant avant tout à l'intervention de l'homme qui querelle Gorgô et Praxinoa sur leur prononciation dorienne (vers 87-88) que les vers 78-86 sont susceptibles de préparer, en attirant l'attention sur l'illusion de vérité<sup>363</sup>. La réplique de l'inconnu, en effet, présente une

---

<sup>360</sup> Hunter [2008<sup>2</sup>a] p. 214.

<sup>361</sup> Frazier [2009b] p. 176.

<sup>362</sup> Hunter [1996] p. 119.

<sup>363</sup> Voir surtout Hunter [1996] pp. 116-123 (cf. Hunter [2008<sup>2</sup>b] pp. 233-243) et Kutzko [2007].

sorte de contradiction logique, si on l'aborde avec une approche réaliste : suivant une telle approche, en effet, le propos du badaud suppose qu'il ne s'exprime pas en dorien, contrairement aux deux Syracusaines contre lesquelles il s'impatiente. Or cette réplique présente précisément des traits doriens, tout comme le dialogue entre les deux amies – et aussi comme le chant de la « fille de l'Argienne » (vers 97). Les traits doriens des répliques de Gorgô et Praxinoa sont cohérents avec leur origine syracusaine, affirmée avec insistance par Praxinoa (vers 90-93), de sorte que la langue du poème paraît constituer un élément de réalisme, souligné par les vers 90-93. Mais la réplique de l'inconnu invalide tout à fait cette lecture. On a bien sûr envisagé que le texte a été altéré au cours de sa transmission, mais cette hypothèse est rejetée, ne serait-ce que parce que les leçons des différents manuscrits sont cohérentes. La réflexion sur la nature de l'imitation qui caractérise l'*Idylle XV* s'est donc concentrée sur ce passage<sup>364</sup>.

Helmbold<sup>365</sup> est à ma connaissance le premier à défendre clairement l'idée, en 1951, que le propos du poème ne peut pas se réduire à une simple imitation de la réalité, mais qu'il repose aussi sur des conventions qui constituent une limite à cette imitation. Non que la critique méconnaissait ou n'ait auparavant l'existence d'une convention, mais elle avait tendance à ne pas en tenir compte<sup>366</sup>. Dans une brève note aux vers 87-88, Helmbold défend le texte transmis, contre l'idée qu'il conviendrait de le retranscrire en *koinè*<sup>367</sup>, et rend compte de la contradiction que je signalais plus haut en montrant que le respect de la convention prime sur l'« imitation de la vie ».

Dans cette note, Helmbold distingue la pratique aristophanienne de la pratique théocritéenne. Dans la comédie d'Aristophane, en effet, on peut observer, le cas échéant, des

---

<sup>364</sup> Il me paraît étonnant que l'on n'ait pas développé la même réflexion à partir de l'emploi du mètre, qui présente pourtant le même paradoxe que celui du dialecte : le chant, en hexamètres, attire en effet l'attention sur le fait que la discussion banale des deux femmes est composée dans le même mètre très artificiel, et donc sur le poème en tant que composition également très artificielle (bien que Hunter [1996] p. 128 signale une différence dans le traitement de l'hexamètre, entre le dialogue et le chant ; voir les références qu'il donne n. 59 p. 128). Hutchinson [1988] p. 160 a pourtant attiré l'attention sur le statut narratif particulier du chant dans le poème : « in poem 15, the distance between the two parts is increased by the difference between them in narrative status. The song is known to be a song by the singer and the characters in the rest of the poem; the characters in the rest of the poem are unaware that their part is poetry. Thus the song occupies a special position within the dramatic world of the poem ».

<sup>365</sup> Helmbold [1951b].

<sup>366</sup> Voir par exemple Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 187 *ad* vers 88.

<sup>367</sup> Helmbold [1951b] paraît répondre à quelqu'un qui aurait soutenu cette idée, mais il ne le précise pas. Je ne connais pas de tentative de ce genre.

différences de dialecte au sein d'une même œuvre, en fonction de l'identité du locuteur, alors que l'on ne connaît pas d'exemple de ce type chez Théocrite. La langue du corpus théocritéen est hétérogène<sup>368</sup>, mais chaque poème pris individuellement est composé dans une langue homogène. Helmbold met ainsi en évidence le fait que la composition de l'*Idylle XV* repose sur une *convention* littéraire, non sur une imitation fidèle de la réalité, ce qu'il attribue à l'héritage de Sophron : « we have left the realism of the Attic stage and are spectators of the artificiality of the Sophronic, where, it is reasonable to infer, all characters spoke Syracusan »<sup>369</sup>.

Que cette dernière supposition soit vraie ou non importe somme toute assez peu. L'important est d'avoir défendu l'idée que la langue de l'*Idylle XV* n'est pas cohérente avec la réalité qu'elle fait mine de transcrire, et que, surtout, elle n'a pas vocation à l'être. W. Helmbold traite uniquement de la question de la langue du poème, mais il jette ainsi un pavé dans la mare : en dépit de l'effet de réel que produit le poème, la contrainte essentielle n'est pas celle d'une transcription fidèle de la réalité.

Hunter, notamment, a développé la réflexion sur le rapport qu'entretient l'*Idylle XV* avec l'« imitation de la vie », et en particulier sur la manière dont le dialecte permet de le penser<sup>370</sup>. Selon lui, la contradiction qui caractérise les vers 87-88 dramatise « the tension between literary artifice and the appeal to mimetic realism which lies at the heart of the literary mime of Herodas and Theocritus »<sup>371</sup>. Comme je l'ai signalé plus haut, composer le poème en dorien peut relever d'une volonté de réalisme, étant donné l'origine des personnages, mais, si l'on va au bout du raisonnement, il faudrait que les deux amies dialoguent en dorien de Syracuse, ce qui ne paraît pas être le cas<sup>372</sup>.

---

<sup>368</sup> Voir Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1 pp. lxxii-lxxx. Le savant (p. lxxii) classe comme suit les poèmes du corpus : (i) « genuine poems in Doric » : *Idd. I-VII, XI, XIV, XV, XVIII et XXVI* ; (ii) « dubious and spurious poems in Doric » : *Idd. VIII, IX, XIX-XXI, XXIII et XXVII* ; (iii) « epic poems with an admixture of Doric » : *Idd. XIII, XVI, XVII et XXIV* ; (iv) « poems in Epic and Ionic » : *Idd. XII, XXII et XXV* ; (v) « poems in Aeolic » : *Idd. XXVIII-XXXI*. Sur cette question, voir aussi Ruijgh [1984], en particulier pp. 56-58.

<sup>369</sup> Helmbold [1951b] p. 116.

<sup>370</sup> Hunter [1996] pp. 119-123 (*cf.* Hunter [2008<sup>2b</sup>] pp. 237-243 pour une version légèrement différente, souvent plus détaillée, du même texte).

<sup>371</sup> Hunter [1996] p. 120.

<sup>372</sup> On cite souvent à ce sujet l'article de Magnien consacré au « syracusain littéraire » de l'*Idylle XV* : la thèse qui y est avancée est que l'*Idylle XV* est composée en une forme littéraire du dorien de Syracuse (Magnien [1920]), mais elle n'a jamais remporté d'adhésion. Hunter [1996] p. 122 résume les raisons pour lesquelles il est impossible de mener à bien un tel projet. On est d'emblée confronté à notre ignorance du syracusain en raison du manque de sources directes : dire aujourd'hui d'une forme qu'elle est syracusaine signifie en réalité uniquement



Hunter défend même précisément l'idée que le poème n'a pas besoin d'être composé en dorien de Syracuse pour produire un effet de « réalisme mimétique ». Il s'appuie pour cela sur l'exemple de la comédie aristophanienne. Pour représenter un dialecte non attique, Aristophane ne vise pas à l'exactitude : le dialecte non attique est représenté au moyen de traits qui sont manifestement non attiques, plutôt que véritablement caractéristiques de tel ou tel dialecte<sup>373</sup>. Selon Hunter, il se passe quelque chose de comparable dans l'*Idylle XV*.

Cela échappe d'habitude à l'attention parce que l'on a tendance, quand on étudie la langue des poèmes, à comparer entre eux les différents poèmes du corpus, au lieu d'être attentif à l'effet produit dans chaque poème pris individuellement. Ainsi, selon le savant, si, pour déterminer si celle de l'*Idylle XV* est plus ou moins typique de Syracuse, on prend pour point de repère non la langue des autres poèmes du corpus, mais celui que fournit le poème lui-même – la langue qui caractérise traditionnellement la poésie hexamétrique – alors on est conduit à une conclusion très différente : Gorgô et Praxinoa s'expriment dans une langue manifestement différente de celle qui est habituellement employée dans la poésie hexamétrique. Ainsi, cette langue *paraît être* une langue quotidienne. Comme elle présente des traits doriens et que les personnages sont syracusains, cela suffit à donner une impression générale d'adéquation à la réalité ; les deux femmes *ont l'air* de parler syracusain. Hunter qualifie cette langue de « mimétiquement analogue » (« “mimetically analogous” ») à du syracusain<sup>374</sup>.

Ainsi, selon lui, la réplique du badaud met en évidence ce procédé d'« analogie mimétique » sur lequel repose l'impression que les deux femmes s'expriment « vraiment » en dorien de Syracuse. Elle met en évidence le procédé, et sape du même coup cette impression, parce qu'elle rend manifeste le fait que, précisément, le dialecte dans lequel s'exprime le

---

que cette forme est attestée chez Sophron ou Épicharme, et non qu'elle faisait partie de la langue quotidienne des Syracusains ou qu'elle était propre aux habitants de Syracuse. En outre, on est dépendant des manuscrits, dont le texte est soumis aux hasards de la transmission, et peu de formes dites syracusaines sont attestées dans les manuscrits de l'*Idylle XV* (pour la liste de ces formes, voir Hunter [2008<sup>2b</sup>] pp. 240-242). Signalons que, soixante ans après la publication de l'article de Magnien, Ruijgh [1984] avance une nouvelle hypothèse. Selon celle-ci, les *Idylles* composées en « dorien caractéristique de Théocrite » (*Idd. I-VII, X XI, XIV, XV, XVIII et XXVI*, c'est-à-dire le groupe (i) de la classification de Gow auquel est ajoutée l'*Idylle X* ; voir ci-dessus n. 368 p. 198) sont sans doute en réalité composées dans « cyrénien d'Alexandrie et d'Égypte », langue qui était « un dialecte fondé sur le cyrénien, mais assez profondément influencé par la κοινή attique » et qui était aussi « le parler normal des Doriens d'Alexandrie et d'Égypte à l'époque de Ptolémée II » (Ruijgh [1984] p. 87).

<sup>373</sup> Hunter [1996] p. 122 nuance donc les affirmations de Helmbold [1951b] sur ce point (aucun des deux savants ne donne de références pour étayer leur propos sur la représentation des dialectes non attiques dans la comédie d'Aristophane).

<sup>374</sup> Hunter [1996a] p. 123.

personnage ne coïncide pas avec celui qu'il parlerait dans la réalité.

Une autre étude particulièrement intéressante des vers 87-88, mais avec une approche différente, se trouve dans un article de Kutzko publié en 2007. L'accent, cette fois, est mis sur la rupture de l'illusion référentielle en tant qu'il s'agit d'un procédé « méta-dramatique ». La thèse que défend Kutzko, en effet, est que la rupture de l'illusion provoquée par la réplique de l'inconnu résulte de l'adaptation d'un procédé comique à une forme qui n'est pas dramatique<sup>375</sup>. Dans la comédie, d'Aristophane à Ménandre, que l'illusion dramatique soit rompue par l'interaction entre le comédien et son public est une technique récurrente ; elle est même attendue. Le mime littéraire de Théocrite et d'Héronidas est adressé à un public qui connaît bien le théâtre<sup>376</sup>, et adapte cette technique en attirant l'attention sur le caractère artificiel du dialecte chez Théocrite, ou du mètre employé chez Héronidas<sup>377</sup>. Kutzko signale aussi que cette technique est toujours employée, au théâtre comme dans le mime littéraire, à un moment de transition : un changement d'action, de ton, etc. Dans l'*Idylle XV*, la réplique de l'inconnu opère en effet la transition entre le dialogue et le chant, de sorte à mettre en évidence l'unité de la composition, l'ensemble du poème étant composé dans un même mètre et dans un même dialecte. Ainsi, selon Kutzko, le mime littéraire est « méta-dramatique » parce qu'il imite le drame.

### **III. La tradition comique et le comique**

Les travaux que j'ai signalés montrent que la dette de l'*Idylle XV*, en tant que « mime littéraire », envers la comédie est notable. Ce lien, s'il est rarement étudié et discuté, est pourtant suffisamment sensible pour que le poème soit – çà et là, généralement dans des ouvrages

---

<sup>375</sup> L'article de Kutzko [2007] vise à étayer la thèse de Stanzel [1998] pp. 153-162 : Théocrite et Héronidas ont employé des techniques dramatiques dans des œuvres qui ne le sont pas (dans le cadre de la « Kreuzung der Gattungen » hellénistique) ; leur public devait donc être composé d'auditeurs ou de lecteurs bons connaisseurs du théâtre. Kutzko [2007] propose une étude des vers 87-88 de l'*Idylle XV* et du vers 71 du *Mimiambe I*, mais aussi de Virgile, *Bucolique III*, 84-85 (Kutzko [2007] pp. 153-157).

<sup>376</sup> Voir Stanzel [1998] pp. 153-162. Voir aussi la note précédente.

<sup>377</sup> Herod., I, 69b-72 : {MH.} [...] ταῦτ' ἐγὼ ἐξ ἄλλης | γυναικὸς οὐκ ἂν ἠδέως ἐπήκουσα, | χολὴν δ' αἰδεῖν | χάλλ' ἂν ἐξεπαίδευσα | καὶ τῆς θύρης τὸν οὐδὸν ἐχθρὸν ἠγεῖσθαι (METRICHE. — [...] ces mots-là, moi, venant d'une autre femme, je n'y aurais pas volontiers prêté l'oreille ; je lui aurais appris à chanter en boitant ses phrases boiteuses et à voir le pas de ma porte comme son ennemi ! »). La rupture de l'illusion se fait ici par la mention des « phrases boiteuses », le poème étant composé dans l' « iambe boiteux » d'Hipponax.

généraux sur la littérature grecque – qualifié de « comédie »<sup>378</sup>.

Si Stanzel et, à sa suite, Kutzko ont montré que l'effet des mimes littéraires de Théocrite et d'Héronidas repose en partie sur l'adaptation de techniques comiques, la notice de Cunningham que j'ai citée plus haut<sup>379</sup> suggère quant à elle que l'argument du mime populaire est souvent adapté d'une situation comique<sup>380</sup>. Ce point me semble particulièrement intéressant pour l'*Idylle XV*, qui met en scène des « femmes qui célèbrent les Adonies ». Un tel sujet est en effet une « situation » comique. En témoigne la réplique du *proboulos* de *Lysistrata*, que j'ai citée au début de cette introduction, et à laquelle j'ajoute à présent un extrait de la *Samienne* de Ménandre (Men., *Sam.*, 38b-50a) :

[...]. ἐξ ἀγροῦ δὴ καταδραμῶν  
... ] ... γ' εἰς Ἀδώνι' αὐτὰς κατέλαβον  
συν]ηγ[μ]ένας ἐνθάδε πρὸς ἡμᾶς μετὰ τινων [40]  
ἄλλω]ν γυναικῶν. τῆς δ' ἐορτῆς παιδιὰν  
πολλή]ν ἐχούσης οἶον εἰκός, συμπαρὼν  
ἐγ]νόμην οἶμαι θεατῆς· ἀγρυπνίαν  
ὁ θ]όρυβος αὐτῶν ἐνεπόει γάρ μοι τινά.  
ἐπὶ] τὸ τέγος κήπους γὰρ ἀνέφερόν τινας, [45]  
ὠρχο]ῦντ', ἐπαννύχιζον ἐσκεδασμένοι.  
ὀκν]ῶ λέγειν τὰ λοιπ', ἴσως δ' αἰσχύνομαι  
ἀλλ'] οὐδὲν ὄφελός ἐσθ'· ὅμως αἰσχύνομαι.  
ἐκ]ύησεν ἡ παῖς· τοῦτο γὰρ φράσας λέγω  
καὶ τ]ὴν πρὸ τούτου πρᾶξι. [...] [50]

---

<sup>378</sup> L'*Idylle XV* « commence comme une comédie » (de Romilly [2011<sup>2</sup>] p. 211), voire est « ein Stück Komödie » (Albin Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*. 2, Bern-München, 1963, p. 774, cité par Horstmann [1976] p. 52).

<sup>379</sup> Pp. 192-193

<sup>380</sup> Dans l'introduction de son édition des mimes de Sophron, Hordern [2004] pp. 6-7 signale que la comédie non mythologique d'Épicharme est une source possible pour les mimes de Sophron : la ressemblance de certains titres de pièces le laisse penser, de même que certains types comiques comme celui du parasite, par exemple. Les *Spectateurs* d'Épicharme, en particulier, pourraient avoir inspiré les *Spectatrices de jeux isthmiques*. Pour la thèse selon laquelle les *Mimiambes* empruntent de façon notable à la comédie, voir en particulier Hunter [2008<sup>2a</sup>] : le savant s'interroge dans cet article sur le « réalisme » des *Mimiambes*, qu'il qualifie de « para-comédies » : ils « imitent » des situations et des types comiques, dont ils supposent une bonne connaissance de la part du public. Par ailleurs, dans le chapitre consacré à l'*Idylle XV* de sa monographie sur Théocrite, Hunter affirme l'influence de la comédie sur la poésie de Théocrite, thèse qu'il illustre au moyen de l'*Idylle XIV* (Hunter [1996] pp. 106-116, « Theocritus and Comedy »).

[...]. Comme j'étais descendu à la hâte de la campagne, donc, [...] je les ai trouvées rassemblées pour les Adonies, ici, chez nous, avec d'autres femmes. Et, la fête fournissant un grand divertissement – comme il est naturel –, moi qui était là aussi, j'en suis hélas devenu spectateur ; leur vacarme, en effet, m'empêcha de dormir, car elles ont apporté des jardins sur le toit, elles dansaient, elles faisaient la fête, dispersées ça et là. J'hésite à dire le reste : j'ai probablement honte ; mais cela ne m'est d'aucun secours ; pourtant j'ai honte. La jeune fille est tombée enceinte : en vous ayant dit cela, en effet, je dis aussi l'action qui a eu lieu auparavant.

Ces deux exemples suggèrent que « les femmes qui célèbrent les Adonies » ont été une « situation » comique prisée à Athènes, au moins de la fin du V<sup>ème</sup> siècle jusqu'à l'extrême fin du IV<sup>ème</sup> siècle<sup>381</sup>. Mais, plus que cela, les femmes aux Adonies sont un sujet de comédie, attesté pour le IV<sup>ème</sup> siècle : seul le titre des pièces nous est parvenu, mais des Ἀδωνιάζουσαι sont attribuées à Philétaïros et à Philippidès<sup>382</sup>. L'*Idylle XV* paraît ainsi s'inscrire aussi bien dans la tradition du mime que dans la tradition comique, dont elle paraît adapter une situation ou un sujet récurrents à une forme nouvelle.

À ma connaissance, seul Lambert, dans un article de 2001, tient compte de ces précédents comiques dans son étude de l'*Idylle XV*. En définitive, le savant souscrit entièrement à la « lecture parodique » du chant en l'honneur d'Adonis empruntée à Gow<sup>383</sup>, et globalement à la lecture de l'*Idylle XV* développée par Griffiths<sup>384</sup>. Mais son approche est originale : il aborde l'œuvre par la question de l'adaptation du sujet comique des Ἀδωνιάζουσαι à un nouveau contexte historique. La question à laquelle il se propose de répondre dans son article est la

---

<sup>381</sup> *Lysistrata* a été représentée en 411 (Milanezi [2002] p. xv). Pour la datation de la *Samienne*, voir Sommerstein [2013] pp. 44-46 (vraisemblablement un peu avant 315).

<sup>382</sup> Une scholie à *Lysistrata* signale que « à cause de cela [= le fait que les femmes célèbrent Adonis et portent des jardins sur les toits] certains ont intitulé à tort le drame *Femmes qui célèbrent les Adonies* » (τινὲς δὲ ἐκ τούτου τὸ δράμα Ἀδωνιαζούσας ἐπιγράφουσιν οὐ καλῶς, Σ *ad Ar., Lys.*, 389, lignes 3-4). Il me semble légitime de se demander si la tentation que l'on a pu avoir de donner à *Lysistrata* le titre Ἀδωνιάζουσαι, qui paraît tout à fait impropre, ne s'explique pas par la popularité d'un tel sujet de comédie.

<sup>383</sup> Voir la n. 318 p. 184.

<sup>384</sup> « The Theocritean hymn does indeed seem to be a parody of the kind of hymn which would have been a hit with Gorgo and Praxinoa. [...] Theocritus still finds something to parody in the banal spectacle the Adonia will or has, in all likelihood, become. He parodies the women attending; he parodies the woman performing; he implies humorous connivance with the woman organizing the imagined festival (“How clever you are! You understand just what the colonials want!”) and with other members of the royal audience, whom the poet presumably attempted to entertain » (Lambert [2001] pp. 99-100). Cf. Griffiths [1979] et [1981].

suiuante : avec quoi Théocrite peut-il faire rire des « femmes qui célèbrent les Adonies », alors que la fête de l'*Idylle XV* est si modérée ? Elle ne présente pas en effet les caractéristiques des Adonies athéniennes qui permettent de faire rire (les femmes dans la rue, ivres, etc., cf. Ar., *Lys.*, 387-398)<sup>385</sup>.

L'article de Lambert est particulièrement notable, car il met au premier plan l'héritage comique du poème, mais la thèse qui y est défendue présente plusieurs limites – outre sa dette envers des lectures qui me paraissent discutables<sup>386</sup>. Toutes deux tiennent à l'angle par lequel il aborde la question de l'héritage comique, la question qu'il soulève d'emblée étant celle du rire : en quoi les Adonies peuvent-elles encore prêter à rire des femmes ? Le premier problème est celui de la relation qui unit le rire et le genre comique : ce phénomène est-il spécifique à la comédie ? Autrement dit : est-ce que montrer que les personnages sont rendus risibles par leur admiration pour un chant « parodique » va de pair avec la reprise d'un sujet de comédie ? En quoi le fait que les personnages sont rendus risibles par leur admiration pour un chant « parodique » suscite-t-il un rire de nature proprement « comique » ? N'y a-t-il pas des « indices » de l'héritage comique plus saisissables que le rire ? Le second problème est en effet méthodologique : le « comique » – au sens de « qui provoque le rire » – est sans doute le trait le plus difficile à saisir objectivement. Il ne me paraît pas évident, ici, que montrer que le chant est « parodique » suffit à affirmer que les personnages, dont le dialogue est développé sur quatre-vingt-quinze vers avant l'entrée en scène de la chanteuse, sont risibles et « comiques », et – surtout – que cela mette en évidence l'héritage comique du poème.

Il me semble pourtant que l'on peut fonder la thèse d'une dette importante de l'*Idylle XV* envers la comédie sur des éléments plus sûrs, moins sujets à débat, que la question du rire, de sorte que la thèse que je défendrai dans mon commentaire est en effet que l'*Idylle XV* présente des traits comiques *essentiels*. Le titre Ἀδωνιάζουσαι me paraît en effet un élément

---

<sup>385</sup> L'approche de Lambert est extrêmement « genrée » (voir le titre de l'article : « Gender and Religion in Theocritus, *Idyll* 15: Prattling Tourists at the “Adonia” »). Il est fondamental pour Lambert [2001] que le poète comique qui met en scène des femmes est un *homme* qui s'adresse de façon privilégiée à un public d'*hommes* pour rire des *femmes*. En outre, le savant paraît estimer *nécessaire* que Théocrite, en inscrivant l'*Idylle XV* dans la tradition des Ἀδωνιάζουσαι comiques, hérite la même posture, d'où une difficulté supplémentaire pour le poète : comment continuer à faire rire aux dépens des femmes alors que l'on a précisément une femme pour mécène ? Selon Lambert, le fait que les Adonies soient organisées par la reine permet de la distinguer du public : on peut donc toujours faire rire « des femmes » (celles du public), la reine étant à part. C'est sur ce point que sa thèse se distingue de celle de Griffiths, selon qui Gorgô et Praxinoa ne représentent pas tant des femmes que des Grecs d'Alexandrie.

<sup>386</sup> Voir l'introduction de ce chapitre pp. 182-184 et pp. 188-190.

déterminant pour légitimer une étude du poème orientée en ce sens. Que l'*Idylle XV* nous soit parvenue avec un titre de comédies ne me paraît pas pouvoir être ignoré, que ce titre soit dû à Théocrite lui-même ou à une tradition postérieure (on retient généralement la seconde hypothèse<sup>387</sup>). Soit le poète a lui-même intitulé l'*Idylle XV* Ἀδωνιάζουσαι, et a ainsi délibérément – il ne peut pas en être autrement dans cette hypothèse – orienté la lecture de son œuvre de sorte à la donner d'emblée comme l'héritière d'une tradition comique. Soit une tradition postérieure, qui connaissait cette tradition des Ἀδωνιάζουσαι comiques, a imposé ce titre, de sorte à *marquer* la filiation qu'elle a repérée.

Le problème, toutefois, est le même qu'avec les *Spectatrices de jeux isthmiques* : le manque de sources interdit de mesurer l'ampleur de la dette et de repérer en quoi elle consiste précisément. Non seulement nous ignorons à peu près tout des Ἀδωνιάζουσαι comiques, mais le genre lui-même n'est presque plus aujourd'hui représenté autrement que par ce que nous connaissons de la comédie d'Aristophane et, dans une moindre mesure, de celle de Ménandre. Il me semble néanmoins – c'est ce que je tâcherai de montrer dans le commentaire – que l'héritage comique de l'*Idylle XV* peut être *au moins éclairé* par une comparaison avec l'*Assemblée des femmes* d'Aristophane, même si cet éclairage n'est sans doute que partiel.

Il y a deux raisons pour lesquelles considérer de l'*Assemblée des femmes* comme un point de comparaison privilégié me semble pertinent. D'une part, dans l'*Idylle XV*, Théocrite reprend de façon appuyée le motif des femmes qui se comportent en hommes (ou qui essaient de le faire), motif qui est très développé dans la pièce d'Aristophane. À partir de ce motif, qu'exploite ponctuellement Aristophane dans l'*Assemblée des femmes*, Théocrite élabore un « type » de personnages : Gorgô et Praxinoa *sont* ce type de personnages aux vers 44 à 77, de même que la chanteuse dans la scène du palais. Le motif en lui-même ne semble pas spécifique à l'*Assemblée des femmes* : on le trouve aussi, par exemple, dans la scène du procès des *Thesmophories*. Et il paraît raisonnable de penser qu'il n'est pas propre à Aristophane : d'autres poètes comiques l'ont probablement eux aussi exploité. Mais l'on a des raisons de considérer l'*Assemblée* comme une source privilégiée. D'autre part, en effet, des éléments textuels et formels invitent à une comparaison avec cette pièce précisément. Et procéder à cette comparaison s'avère fructueux, car cela permet de dégager une lecture d'ensemble de l'*Idylle XV*, qui ne laisse de côté ni la scène du palais ni les deux premières scènes, souvent négligées par la critique.

---

<sup>387</sup> Pour la discussion, voir Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1 pp. lxix-lxx.

De ce point de vue, la thèse défendue par Horstmann sur le « comique » de l'*Idylle XV* – en tant que « mime » – est tout à fait notable, car elle est fondée sur une analyse de l'ensemble du dialogue. S'il s'intéresse à l' « ironie et à l'humour chez Théocrite » dans la monographie en question (*Ironie und Humor bei Theokrit*), le savant prend parti, dans les pages consacrées à l'*Idylle XV*<sup>388</sup>, contre la thèse selon laquelle il s'agit d'une satire des mœurs, dénonçant les travers d'une époque<sup>389</sup> : une forme d'ironie est bien repérable dans le poème, mais celle-ci n'est pas de l'ordre de la satire. Selon Horstmann, le poète joue ici avant tout avec des motifs littéraires, et l'ironie, qui caractérise bien selon lui le poème, se trouve dans la conscience – partagée par le poète et par son public – qu'il s'agit d'un jeu, et donc dans la distance que le poète prend par rapport à ces motifs et que le poème rend sensible par de petites « indications » que le lecteur averti peut repérer et interpréter.

La thèse d'Horstmann est que l'ironie est perceptible dans la forme de « comique » que crée le contraste entre les personnages du mime, des personnes du quotidien, et la langue du dialogue, qui est émaillée d'expressions issues de la poésie épique ou tragique. Il y a *a priori* incompatibilité entre les deux, car – puisque personne ne s'exprime ainsi dans la réalité – des personnages de mime ne devraient pas s'exprimer ainsi non plus. Selon Horstmann, cette forme de comique affecte d'une part la langue elle-même, et les personnages d'autre part.

D'une part, la langue poétique que Horstmann qualifie d' « épico-tragique » (*episch-tragisch*) est affectée, parce que le jeu qui consiste à l'employer dans le mime montre sa « vanité » : quels que soient les usages auxquels elle est traditionnellement confinée, on peut en faire ce que l'on veut ; elle n'a donc pas de consistance en soi<sup>390</sup>. D'autre part, les personnages sont eux aussi « comiques », au même titre, dans une certaine mesure, que le sont des personnages de la comédie. Horstmann donne l'exemple de l'esclave comique auquel on fait réciter des vers tragiques, et ajoute qu'un tel procédé répond à une définition de la comédie

---

<sup>388</sup> Horstmann [1976] traite de l'*Idylle XV* pp. 19-57 (dans la deuxième partie, « Theokrits Verhältnis zu den Personen seiner Dichtung und die Bedeutung von Ironie und Humor ») et pp. 114-115 (dans la troisième partie, « Theokrits Selbstironie »). Je me concentre ici sur les pp. 19-57, et en particulier sur les pp. 50-57, dans lesquelles Horstmann se propose de répondre aux questions suivantes : « wodurch kommt in solchen Fällen die komische Wirkung zustande? Und was ist daran das "Komische"? Warum lachen wir gerade an solchen Stellen? » (p. 50).

<sup>389</sup> Thèse défendue en particulier par Motto & Clark [1971].

<sup>390</sup> « Die episch-tragischer Redenwendungen erscheinen plötzlich von dem Lebensbereich, dem sie einst angehörten, abgelöst und erweisen sich damit als übertragbar, als leblose Formeln, mit denen man beliebig spielen, die man in dem verschiedensten Zusammenhang neu einfügen kann. Das Lachen entzündet sich an einem Pathos, dessen Leere durchschaut ist, dessen Anspruch sich in Nichts aufgelöst hat; denn "Erhabenes", das so ins "Nichtige" umschlägt, ist eben "lächerlich", "komisch" » (Horstmann [1976] pp. 50-51).

que donne Aristote<sup>391</sup>. Les personnages prêtent à rire, parce que le fait de leur attribuer des expressions poétiques permet de traduire les excès de leur caractère. Mais Horstmann insiste sur le fait que ces personnages ne sont pas réductibles à ces excès risibles, car le poème montre aussi qu'ils ne sont pas dupes d'eux-mêmes (vers 64) et qu'ils ne sont pas ignares (vers 89 et suivants). En insistant sur ce point, le savant veut montrer qu'il y a aussi un jeu sur la distance que le lecteur est invité à prendre vis-à-vis des personnages, et ainsi qu'il n'y a pas une ironie « satirique » portée sur eux – ironie qui consisterait à les dénigrer sans nuances.

Ce qu'il est particulièrement important de souligner dans l'étude d'Horstmann est d'abord qu'elle montre qu'une étude plus détaillée du dialogue conduit à nuancer les présupposés les plus partagés sur la caractérisation des personnages. Horstmann montre en effet que mener un tel travail de détails permet d'aller au-delà de la simple caractérisation sociale et psychologique *a priori* des personnages, en considérant davantage l'importance de la composition du dialogue en soi par rapport à la caractérisation des personnages en tant que tels. L'analyse du dialogue que propose Horstmann montre ensuite combien le recours, qui paraît à contre-emploi, d'une langue « poétique » est susceptible de jouer un rôle majeur dans la réception et dans l'interprétation du poème.

Sur ces deux points, il me semble toutefois que l'on peut aller plus loin que ne l'a fait le savant, en revoyant la place accordée à la langue « poétique » dans la composition du dialogue. Horstmann attribue au lecteur de Théocrite les attentes liées au genre du mime : il met donc l'accent sur des attentes « réalistes » ; les personnages sont *a priori* supposés parler une langue quotidienne, familière. Or considérer l'*Idylle XV* comme un mime à proprement parler, on l'a vu, n'est pas véritablement pertinent : on pourrait, pourquoi pas, attribuer au lecteur les attentes liées à la poésie hexamétrique, puisque le poème est entièrement composé en hexamètres, plutôt qu'à celles liées au mime<sup>392</sup>. En d'autres termes, il est arbitraire de faire primer les caractéristiques du drame (mime, ou comédie), sur celles de la poésie hexamétrique : il est sans doute plus raisonnable de considérer que les deux sont également *essentiels*.

Horstmann semble en effet ne faire aucun cas du mètre de la composition, alors même que son analyse est largement fondée sur le repérage d'éléments de langue qui lui sont traditionnellement associés. Dans ces conditions, il est nécessairement conduit à sous-estimer

---

<sup>391</sup> Voir Horstmann [1976] p. 52 : le procédé illustre l' *ἀμαρτήματα* comique dont il est question en Arist., *Po.*, V, 1449a34.

<sup>392</sup> Cf. Hunter [1996] pp. 119-123 (voir ci-dessus pp. 198-200).



l'effet de la facture du dialogue, dont il ne retient que le propos général et quelques éléments de lexique, incongrus si l'on ne tient pas compte du mètre. Les « épicismes »<sup>393</sup> ne sont certes pas – pour dire les choses ainsi – à leur place dans la bouche de Gorgô et Praxinoa, mais ils le sont dans un poème qui adopte une caractéristique *essentielle* de la poésie épique.

En outre, l'idée selon laquelle les « épicismes » sont en quelque sorte vidés de leur substance par leur réemploi dans le dialogue de l'*Idylle XV* est sans doute discutable. Horstmann semble en effet les considérer comme des mots simplement équivalents à d'autres qui ont le même référent, à ceci près qu'ils relèvent d'un niveau de langue « élevé ». Je considérerai pour ma part au contraire qu'ils sont suffisamment chargés de connotations pour « importer » dans le poème un niveau de signification supplémentaire. Ainsi, quand Praxinoa dit que son mari est *πάραρος* (vers 8), celui-ci n'est pas seulement qualifié d'idiot au moyen d'un terme poétique, employé dans un sens métaphorique, qui paraît « décalé » lorsqu'il est employé par Praxinoa<sup>394</sup> : l'adjectif, que l'on trouve aussi dans ce même sens métaphorique en *Iliade*, XXIII, 603, est aussi susceptible d'associer Dinôn à un imaginaire épique, héroïque.

Il apparaît ainsi que le dialogue présente une plus grande « épaisseur », et qu'il établit des réseaux entre les « épicismes », réseaux qui eux aussi créent des effets supplémentaires : les « épicismes » ne sont pas alors des « faux pas », récurrents mais en définitive isolés ; ils sont *agencés*. Pour illustrer cela par l'exemple du mari *πάραρος*, je voudrais ainsi montrer, dans mon commentaire à ce passage, que l'effet de l'échange des vers 8-20 repose en grande partie sur l'élaboration d'une figure de mari anti épique, figure qui émerge grâce à certain traitement des traditions épiques dans l'échange sur les maris. Le potentiel « comique », au sens de « qui prête à rire »<sup>395</sup>, de l'échange n'en est que plus grand, car les deux hommes ne sont plus alors seulement des incapables dénigrés par leurs femmes, au caractère un peu fort. Ce sont des supports à la création de types de personnages potentiellement risibles : le « pas du tout un héros » en quelque sorte. Le caractère plaisant du passage, en outre, ne repose pas seulement dans ce cas sur la construction de telles figures, mais aussi sur le jeu de renversements successifs qu'opère le poème par rapport à l'épopée archaïque : je rejoins Horstmann sur l'idée qu'il y a une forme de « jeu » sur les traditions héritées, et que celui-ci est fondamental dans l'*Idylle XV*.

---

<sup>393</sup> Je recours très fréquemment à cet anglicisme dans mon commentaire. Il s'agit de désigner de façon succincte les différents emprunts à la poésie épique, comme un lexique spécifique, des formes, voire des expressions. Je qualifie ces « épicismes » d'« homérismes » lorsque l'épopée homérique est la source particulière.

<sup>394</sup> Cf. Horstmann [1976] p. 22, avec la n. 12. Je prends cet exemple, car c'est le premier exemple de « faux pas » de ce type (« die vielen "Ausrutscher" ins Pathetische ») auquel renvoie Horstmann [1976] n. 154 p. 50.

<sup>395</sup> J'entendrai toujours ailleurs « comique » au sens de « qui relève de la comédie ».

J'irai jusqu'à qualifier l'*Idylle XV* d' « épopée comique », de sorte à insister sur l'originalité de l'œuvre en tant qu'elle est le produit de la combinaison inattendue de traits qui sont traditionnellement fondamentalement épiques et comiques.

## **I. Vers 1-43. À la maison**

L'*Idylle XV* commence par une scène d'intérieur : une certaine Praxinoa reçoit chez elle son amie Gorgô. Les deux femmes discutent de tout et de rien (vers 1-20), avant que Gorgô ne propose d'aller au palais des souverains, où sont organisées les fêtes d'Adonis. Praxinoa accepte l'invitation et se prépare à sortir (vers 21-43).

### **I.1. Vers 1-20. Accueil de Gorgô par Praxinoa**

#### **I.1.i. Remarques préalables**

Au premier vers du poème, Gorgô frappe à la porte, Praxinoa la fait entrer et lui offre un siège (vers 1-3). Comme Gorgô raconte le long trajet qu'elle a dû faire pour se rendre chez son amie, qui habite loin (vers 4-7), la conversation s'engage sur le mari de Praxinoa, qui n'a pas su choisir un logement bien placé – on évoque aussi le tout jeune fils du couple (vers 8-14). Le père de l'enfant, en outre, lorsqu'il va au marché, fait de mauvais achats, comme d'ailleurs le mari de Gorgô (vers 15-20).

Un tel échange s'apparente à une conversation quotidienne informelle. La structure de cet échange, d'abord, est proche du coq-à-l'âne. Gorgô et Praxinoa glissent en effet d'un sujet à l'autre sans s'arrêter sur aucun, chaque thème appelant le suivant : du trajet au logement, du logement au mari, du mari au bébé, du bébé à son père, du père à ses achats, des achats d'un mari à ceux de l'autre, de leurs achats au budget et au travail de la matière première – le tout en l'espace de vingt vers seulement.

L'extrême rareté des particules de liaison dans cet échange, aux vers 1 à 20, accentuée, ensuite, cet effet de coq-à-l'âne. Lorsque, rarement, une particule explicite le lien logique qui unit deux propositions, il s'agit d'un simple *δέ* (vers 5 ; deux occurrences au vers 7 ; vers 15), qui ajoute de la façon la plus ordinaire une idée à l'autre sans marquer de lien logique fort entre ces idées<sup>396</sup>. Seul le *μάν* du vers 15 fait exception<sup>397</sup>. Aux vers 1-20, c'est de loin l'asyndète qui

<sup>396</sup> Sur ce *δέ* équivalent de « et » en début de proposition, voir *Greek Particles* pp. 162-163.

<sup>397</sup> Sur ce *μάν*, voir le commentaire p. 225.

prime sur la coordination. On y distingue deux types d'asyndètes analysés par Denniston, types que le savant exclut précisément des cas d' « asyndètes stylistiques » : celles-ci relèvent de la catégorie des « asyndètes formelles »<sup>398</sup>, et n'ont à ce titre aucune valeur stylistique particulière. Elles reposent sur l'évidence de la nature du lien logique qui unit les propositions entre elles.

Le premier cas d' « asyndètes formelles » qu'analyse Denniston est celui, le plus courant, dans lequel on omet un γάρ : un démonstratif cataphorique ou un autre mot (par exemples τεκμήριον δέ ou σημείον δέ) annonce le thème du propos qui est ensuite développé, et la valeur cataphorique de ce terme supplée le γάρ implicite<sup>399</sup>. C'est à ce premier cas que ressortissent les asyndètes que l'on observe au sein des répliques<sup>400</sup>. Les répliques des vers 1 à 20 sont en effet majoritairement organisées de la façon suivante : au premier vers de la réplique, avant la césure, une proposition très brève donne le thème, qui est ensuite développé dans la suite de la réplique de façon à expliquer (γάρ) l'affirmation initiale : ὦ τᾶς ἀλεμάτω ψυχᾶς au vers 4 ; ταῦθ' ὁ πάραρος τήνος au vers 8 ; χῶμὸς ταυτᾶ ἔχει au vers 18<sup>401</sup>.

Le deuxième cas d' « asyndètes formelles » que répertorie Denniston permet de rendre compte des asyndètes que l'on observe entre les répliques cette fois<sup>402</sup>. La proposition, dans ce cas, commence par un démonstratif anaphorique selon Denniston<sup>403</sup>. Effectivement, dans l'*Idylle XV*, la plupart des propositions qui ouvrent les répliques des vers 1 à 20 présentent un anaphorique qui assure le lien avec la réplique précédente : ταῦτα au vers 8 ; ταιαῦτα au vers 11 ; ταυτᾶ au vers 18.

Toujours selon l'analyse de Denniston, l'asyndète vaut dans ce cas pour un δή, un οὖν ou un τοίνυν<sup>404</sup>. Aux vers 1-20, on peut raisonnablement exclure que les asyndètes laissent entendre un δή ou un οὖν : « Tu habites très loin. - C'est en outre [δή] à cause de cet idiot-là » (pour traduire en substance les propositions des vers 7b et 8a) comme « Tu habites très loin. - C'est donc [οὖν] à cause de cet idiot-là » ne se comprennent pas en effet. On peut en revanche

---

<sup>398</sup> Voir *Greek Particles* pp. xliii-xlv.

<sup>399</sup> *Greek Particles* pp. xliii-xlv.

<sup>400</sup> Entre la proposition du vers 4a et celle des vers 4b à 5 ; entre celle du vers 8a et celle des vers 8b à 10 ; entre celle des vers 11 et 12a et celle du vers 12b ; entre celle du vers 18a et celle du vers 18b et entre celle du vers 18b et celle des vers 19-20.

<sup>401</sup> Sur la structure des répliques des vers 4-7, 8-10, 15-17 et 18-20 et sur la structure de l'ensemble formé par les vers 4-20, voir le commentaire pp. 225-228.

<sup>402</sup> Entre la réplique des vers 4-7 et celle des vers 8-10 ; entre celle des vers 8-10 et celle des vers 11-13 ; entre celle des vers 15-17 et 18-20.

<sup>403</sup> *Greek Particles* p. xlv.

<sup>404</sup> *Greek Particles* p. xlv.

aisément sous-entendre un τοίνυν, particule qui précisément s'emploie souvent dans le dialogue pour introduire la réponse de l'interlocuteur<sup>405</sup>. Ce τοίνυν présente la réponse comme découlant de la réplique du précédent locuteur, avec une valeur logique lâche (*well, well then*) : « Tu habites très loin. - Oui [τοίνυν], c'est à cause de cet idiot-là ».

L'organisation formelle de l'échange montre donc d'une part que la conversation est très peu structurée au point de vue logique – les liens logiques, explicites ou sous-entendus, sont assez lâches – et d'autre part que cette conversation repose presque exclusivement sur une forme d'évidence, évidence que suppose l'asyndète pour ne pas nuire à l'intelligibilité du dialogue. Or l'asyndète, procédé si remarquable ici, est particulièrement rare dans la littérature transmise<sup>406</sup>. S'il n'est pas possible d'en déduire que ce procédé est typique de la conversation quotidienne informelle, on peut au moins noter que le recours massif à l'asyndète distingue nettement l'échange de l'*Idylle XV* de la pratique commune à l'ensemble des œuvres auxquelles nous avons accès.

Les thèmes abordés par les deux femmes, ensuite, relèvent tous de la vie quotidienne : situation du logement, approvisionnement du foyer, gestion du budget et travaux domestiques – ces quatre thèmes fournissant aux deux femmes autant d'occasions de médire de leurs maris, incapables à leurs yeux d'assumer correctement l'administration de la maisonnée. Il ne s'agit pas seulement en effet de vie *quotidienne*, mais plus précisément d'un quotidien *domestique* : c'est par une scène de vie quotidienne *féminine* que s'ouvre l'*Idylle XV*.

Ce qui fait l'objet de l'*Idylle XV*, c'est en effet, enfin, une journée de la vie de deux femmes, que les éléments de caractérisation sociale présents aux vers 1 à 20 tendent à présenter comme des « madame tout-le-monde » de l'Alexandrie contemporaine de la composition du poème. Gorgô et Praxinoa sont manifestement des femmes libres qui vivent en ville (vers 4-8 surtout) ; on ignore leur âge, mais elles sont mariées (vers 8-20) et jeunes mères (Praxinoa du moins, d'après les vers 11-14). Elles paraissent en outre n'être ni particulièrement aisées ni particulièrement dans le besoin, dans la mesure où, d'une part, l'argent est un souci, mais où, d'autre part, elles peuvent se procurer ce dont elles ont besoin (vers 15-20) et ont des esclaves (vers 2 et 42 par exemple). Ce sont donc deux Alexandrines ordinaires, qui échangent sur des thèmes de leur vie quotidienne, domestique.

---

<sup>405</sup> Sur cet emploi de τοίνυν, voir *Greek Particles* pp. 569-570.

<sup>406</sup> « As a general rule, Greek sentences, clauses, phrases, and single words are linked by a connecting particule to what precedes. Connexion is, on the whole, not often omitted in verse, still less often in prose » (*Greek Particles* p. xliii).

Un tel échange n'est donc pas *a priori* doté d'un intérêt particulier, et pourtant il est composé en hexamètres, c'est-à-dire dans la forme la moins attendue au regard de l'usage traditionnel de ce mètre. Il y a en effet un paradoxe à adopter l'hexamètre pour la composition du dialogue qui occupe la majeure partie du poème, et ce à deux égards, si l'on adopte l'analyse du mètre que propose Aristote dans la *Poétique* : un premier paradoxe tient à la nature de l'échange et un second tient au genre auquel s'apparente le poème.

Premièrement, lorsqu'Aristote traite du mètre de la tragédie, il oppose iambe et hexamètre sur le critère de leur proximité avec la conversation courante. Selon lui, en effet, on utilise l'iambe dans ce type d'échanges, tandis que l'hexamètre, au contraire, ne s'emploie précisément qu'en dehors de la conversation ordinaire<sup>407</sup>. Or, de prime abord du moins, la conversation de Gorgô et Praxinoa relève très exactement de la conversation ordinaire – les locuteurs, les objets de la conversation, la situation dans laquelle s'inscrit le dialogue concourent en tout cas pour créer cette impression. Le poème semble ainsi élaboré en porte-à-faux entre l'effet de réel produit par ces éléments d'une part et le mètre employé d'autre part, mètre qui sape la vraisemblance de l'échange en tant qu'il paraît, par certains aspects, pris sur le vif. Le dialogue qui occupe cette scène domestique ne peut pas, finalement, relever de la conversation quotidienne informelle, puisque personne, en réalité, ne s'exprime dans la vie de tous les jours comme le font les locuteurs dans l'*Idylle XV*.

Deuxièmement, dans la partie du traité qui concerne l'épopée, Aristote précise que l'hexamètre, « mètre héroïque », est le mètre qui convient le mieux au genre épique<sup>408</sup>, car il est « le plus statique et le plus emphatique »<sup>409</sup>. Étant « le plus statique », il est tout indiqué pour la composition d'un long récit : au contraire, iambe et tétramètre sont « en mouvement », de sorte que ces deux mètres sont appropriés « l'un à la danse et l'autre à l'action »<sup>410</sup>. En tant

---

<sup>407</sup> Μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν. Σημεῖον δὲ τούτου · πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἀρμονίας (« l'iambe est en effet, parmi les mètres, le plus adapté à l'échange familial. Un indice de cela : le plus souvent en effet, nous disons des iambes dans la conversation que nous avons les uns avec les autres, mais rarement des hexamètres, seulement lorsque nous sortons de la consonance de l'échange familial », Arist., *Po.*, 1449a24-27).

<sup>408</sup> Τὸ δὲ μέτρον τὸ ἡρωϊκὸν ἀπὸ πείρας ἤρμοκεν (« le mètre héroïque s'accorde [avec le récit épique], d'après l'expérience », Arist., *Po.*, 1459b31-32).

<sup>409</sup> Τὸ γὰρ ἡρωϊκὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν (« le mètre héroïque est en effet le plus statique et le plus emphatique des mètres », Arist., *Po.*, 1459b34-35). Voir plus largement 1459b34-1460a5.

<sup>410</sup> Τὸ δὲ ἰαμβεῖον καὶ τετράμετρον κινητικὰ καὶ τὸ μὲν ὀρχηστικὸν τὸ δὲ πρακτικὸν (« et l'iambe et le tétramètre sont en mouvement, l'un concerne la danse, l'autre convient à l'action », Arist., *Po.*, 1459b37-1460a1).

qu'il est « le plus emphatique », il se prête particulièrement bien aux figures qui paraissent caractéristiques de l'épopée. Ainsi, l'*Idylle XV* paraît construite en porte-à-faux du point de vue du genre aussi : rien d'autre que son mètre ne paraît l'apparenter au genre épique tel qu'il est décrit ici par Aristote. Il s'agit en effet d'un dialogue et non d'un récit, et encore moins d'un récit long comme le sont les épopées homériques dont parle le savant. Non seulement l'effet de réel de la scène domestique est ébranlé par le mètre, mais le mètre employé invite aussi à s'interroger sur le genre auquel s'apparente le poème : quel rapport est-il susceptible d'entretenir avec l'épopée, dont il paraît être l'opposé à tous égards, et dans la tradition de laquelle, pourtant, il s'inscrit par son mètre ?

### **I.1.ii. Vers 1-3. Arrivée de Gorgô**

Les tout premiers vers livrent déjà un élément de réponse, lorsque Praxinoa accueille son amie et l'invite à s'asseoir (vers 1-3) :

{ΓΟΡΓΩ} Ἔνδοι Πραξινοά;  
 {ΠΡΑΞΙΝΟΑ} Γοργῶ φίλα, ὡς χρόνον. Ἔνδοι. [1]  
 Θαῦμ' ὅτι καὶ νῦν ἦνθες. Ὅρη δρίφον, Εὐνόα, αὐτᾶ·  
 ἔμβαλε καὶ ποτίκρανον.  
 {ΓΟ.} Ἔχει κάλλιστα.  
 {ΠΡ.} Καθίζευ.

GORGO. — Praxinoa est-elle à l'intérieur ?

PRAXINOA. — Chère Gorgô, comme cela fait longtemps ! Entre. Une surprise que tu sois venue précisément maintenant ! Vois à lui donner un siège, Eunoa ; mets-y aussi un coussin.

GORGO. — C'est très bien.

PRAXINOA. — Assieds-toi.

Ce n'est pas en soi la composition d'une scène quotidienne en hexamètres qui fait de l'*Idylle XV* un objet singulier. Les ordres qu'adresse la maîtresse de maison à sa domestique (ὄρη δρίφον, Εὐνόα, αὐτᾶ· | ἔμβαλε καὶ ποτίκρανον, vers 2b-3a) en témoignent en effet, dans la mesure où il s'agit d'une citation, approximative, de l'*Odyssée*. Lorsque Pénélope accueille Ulysse au palais, alors qu'il est encore un hôte inconnu, elle donne à Eurynomé des instructions que rappellent celles de Praxinoa à Eunoa : Εὐρυνόμη, φέρε δὴ δίφρον καὶ κῶας ἐπ' αὐτοῦ (« Eurynomé, apporte donc un siège avec une peau par-dessus », *Od.*, XIX, 97). Dans l'*Odyssée* aussi, on fait apporter un siège agrémenté d'un revêtement confortable à son hôte.

Les scènes du quotidien – un quotidien domestique et féminin en l’occurrence – sont en effet nombreuses dans l’*Odyssée* : on y fait également la lessive, de même que l’on s’y affine pour préparer une fête, autant de passages auxquels emprunte l’*Idylle XV* dans l’élaboration de la scène d’intérieur. La scène des jeunes Phéaciennes à la lessive fournit en effet à l’*Idylle XV* le ἅπαν ῥύπον du vers 20<sup>411</sup> : tandis que les compagnes de Nausicaa lavent sur la rive ῥύπα πάντα, « toutes les saletés » du linge (*Od.*, VI, 93), la laine achetée au marché par le mari de Gorgô n’est quant à elle « rien que de la saleté », ἅπαν ῥύπον, que celle-ci va devoir nettoyer. Un peu plus loin, quand Praxinoa se prépare pour aller à la fête d’Adonis, elle adresse une nouvelle série d’ordres à Eunoa (vers 22-33), qui a une certaine dette envers les consignes que donne Euryclée aux autres servantes pour préparer le festin du chant XX (*Od.*, XX, 149-156) :

“ἄγρειθ’, αἰ μὲν δῶμα κορήσατε ποιπνύσασαι  
 ῥάσσατέ τ’ ἔν τε θρόνοις· εὐποιήτοισι τάπητας [150]  
 βάλλετε πορφυρέους· αἰ δὲ σπόγγοισι τραπέζας  
 πάσας ἀμφιμάσασθε, καθήρατε δὲ κρητῆρας  
 καὶ δέπα ἀμφικύπελλα τετυγμένα· ταὶ δὲ μεθ’ ὕδωρ  
 ἔρχεσθε κρήνηνδε καὶ οἷσετε θᾶσσον ἰοῦσαι.  
 Οὐ γὰρ δὴν μνηστῆρες ἀπέσσονται μεγάροιο, [155]  
 ἀλλὰ μάλ’ ἦρι νέονται, ἐπεὶ καὶ πᾶσιν ἑορτή”

« Allons, vous, hâtez-vous de balayer le palais, aspergez-le et jetez sur les fauteuils bien ouvragés les couvertures sombres ; et vous, avec des éponges, essayez toutes les tables, et nettoyez les cratères et les coupes à deux anses faites avec art ; et vous, allez chercher de l’eau à la fontaine, et vous en rapporterez en y allant au plus vite. Les prétendants, en effet, ne seront pas longtemps loin du palais, mais ils vont venir très tôt, puisque c’est pour tous une fête. »

Les deux passages sont proches à plusieurs titres. Ils sont d’abord rapprochés par le contexte de préparation d’une fête, qui est mentionnée dans les deux poèmes : ἀεργοῖς αἰὲν ἑορτά (« pour les oisifs, c’est toujours une fête », vers 26b), et ἐπεὶ καὶ πᾶσιν ἑορτή (*Od.*, XX, 156b). Il s’agit ensuite dans les deux cas d’un discours organisé en série d’instructions adressées à des servantes, instructions parmi lesquelles le φέρε θᾶσσον ὕδωρ de l’*Idylle XV* (vers 29) condense le ταὶ δὲ μεθ’ ὕδωρ | ἔρχεσθε κρήνηνδε καὶ οἷσετε θᾶσσον ἰοῦσαι de l’*Odyssée* (*Od.*,

<sup>411</sup> La seule occurrence connue du groupe formé par le substantif ῥύπος (ou ῥύπον) et l’épithète πᾶς ou ἅπας qui soit antérieure à l’*Idylle XV* (ἅπαν ῥύπον) se trouve en effet en *Od.*, VI, 93 (ῥύπα πάντα).



XX, 153b-154).

La singularité de l'*Idylle XV* ne repose donc pas sur la peinture d'un quotidien domestique en hexamètres : l'*Odyssée* en offre de nombreux exemples, et la scène domestique de l'*Idylle XV* emprunte volontiers, ponctuellement, des éléments issus de tels passages de l'épopée homérique. De ce point de vue, ceux-ci font donc figure de précédents. Mais cela n'est juste *que* de ce point de vue, car il y a une différence essentielle entre le début de l'*Idylle XV* et les passages de l'*Odyssée* auxquels il emprunte : les scènes de vie quotidienne des personnages féminins n'y ont pas du tout le même statut.

Les trois moments de l'*Odyssée* qu'il convient sans doute de compter au nombre des sources de la scène d'intérieur occupent en effet une fonction importante dans le récit du retour d'Ulysse : au chant IV, c'est la présence de Nausicaa sur le rivage qui permet en définitive à Ulysse d'obtenir les moyens de rentrer à Ithaque ; c'est ensuite au chant XIX, à l'issue de l'entretien qu'elle a avec Ulysse mendiant – qui est assis dans le siège apporté par Eurynomé – que Pénélope lui fait part de son projet d'opposer les prétendants dans un concours ; et c'est enfin au chant XX qu'a lieu le festin pour lequel s'affairent les servantes (et qui prend fin avec le massacre des prétendants au chant XXII). Les scènes quotidiennes de l'*Odyssée* s'inscrivent dans une trame narrative plus large, qui les motive et les légitime, celle du retour d'Ulysse et du massacre des prétendants.

En revanche, dans l'*Idylle XV*, la scène domestique n'est pas motivée par une quelconque fonction narrative : ce sont les vers 22 à 24a seuls qui suscitent le départ des femmes pour le palais lagide. Le reste de l'échange qu'ont les deux femmes dans la maison (vers 1-43) est à cet égard tout à fait gratuit. Si certaines scènes de l'épopée homérique fournissent à l'*Idylle XV* un matériau – le quotidien féminin – celui-ci est privé ici de ce qui justifie sa présence dans l'*Odyssée*. Là où l'*Idylle XV* est innovante, ce n'est donc pas dans le fait qu'elle paraît mettre en hexamètres la conversation ordinaire de deux femmes, mais dans le fait que cette conversation – qui en réalité n'est ordinaire qu'en apparence – n'a aucun enjeu en elle-même : celle-ci est *en soi* l'objet du poème composé dans le mètre de l'épopée.

### **I.1.iii. Vers 4-7. Récit du trajet : l'expédition périlleuse**

L'effet qui est peut-être le plus remarquable dans le poème repose sur un jeu de décalages entre ce qui est dénoté par le dialogue (la scène de vie quotidienne), d'une part, et ce qui est connoté (des situations épiques), d'autre part. On ne décèle pas encore d'allusions à la

tradition épique aux vers 4 à 7, mais ceux-ci initient le jeu de décalages qui marque l'ensemble du dialogue. Ils fondent en outre une opposition qui s'avère fondamentale dans le poème : il s'agit de l'opposition entre l'intérieur (la maison d'abord, puis le palais) et l'extérieur (la rue).

Gorgô raconte ici son trajet en ville, dont elle mentionne deux aspects : la rue était pleine de dangers (vers 4-6), et la route particulièrement longue (vers 7) :

{ΓΟ.} ὦ Ω τᾶς ἀλεμάτω ψυχᾶς· μόλις ὕμιν ἐσώθην,  
Πραξινοᾶ, πολλῶ μὲν ὄγλω, πολλῶν δὲ τεθρίππων· [5]  
παντᾶ κρηπίδες, παντᾶ χλαμυδηφόροι ἄνδρες·  
ἅ δ' ὁδὸς ἄτροτος· τὸ δ' ἐκαστέρω αἰὲν ἀποικεῖς.

GORGO. — Oh, la créature insensée ! À peine, pour venir chez vous, Praxinoa, ai-je réchappé de la nombreuse foule, et des nombreux quadriges : partout des bottes, partout des hommes en chlamyde ! et la route, interminable : et toi, tu t'exiles toujours plus loin !

On apprend plus tard que le danger dont parle Gorgô est à relativiser : la rue est pleine de monde, car les souverains organisent une grande fête à laquelle Gorgô voudrait aller avec son amie (vers 22-23a). Elle n'a pas vraiment risqué sa vie, contrairement à ce qu'elle laisse entendre en employant le verbe ἐσώθην au vers 4. La longueur du trajet est elle aussi toute relative : certes, la maison de Praxinoa est peut-être un peu excentrée, mais les deux femmes se rendent finalement au palais à pied (vers 44-77) et font l'aller-retour en moins d'une journée (vers 147). La route parcourue par Gorgô est donc loin en réalité d'être ἄτροτος (vers 7).

Cette tendance à l'exagération est sans doute à mettre au compte de la caractérisation du personnage de Gorgô : elle en rajoute. Cependant, la réplique élabore aussi une certaine représentation de l'extérieur, qui permet de rendre compte des allusions épiques qui, aux vers 44 à 77, traversent la scène de rue. Contrairement à l'intérieur domestique (ἔνδοι, répété au début et à la fin du vers 1), l'extérieur de la maison est dans l'*Idylle XV* un univers de dangers, où l'on ne se risque pas avec un enfant (vers 41 et 55), et qui contraint le groupe des femmes qui s'y aventurent aux vers 44 à 77 à accomplir des exploits qui s'avèrent quasi homériques dans la scène de rue.

La réplique des vers 4 à 7 s'ouvre ainsi sur une exclamation qui suggère d'emblée la

gravité de la situation : ὃ τᾶς ἀλεμάτω ψυχᾶς (vers 4). L'adjectif ἀλεμάτω est une conjecture<sup>412</sup>, de sorte que l'on ne peut pas affirmer avec certitude que le récit du trajet est mis sous le signe de la déraison du personnage, comme le suggère cet adjectif. On peut en revanche noter que la structure de l'exclamation est modelée sur celle des apostrophes tragiques en ὦ ψυχή, dans lesquelles ψυχή reçoit souvent une épithète<sup>413</sup>, comme ici. Une comparaison implicite entre la situation vécue par le personnage et une épreuve telle qu'en subissent les héroïnes tragiques s'élabore ainsi.

A la lecture des vers suivants (4b-6), Gorgô semble avoir réchappé de justesse à la mort (μόλις ὑμῖν ἐσώθην, vers 4) en traversant un champ de bataille. C'est en effet la situation que connote l'ensemble de la description : une foule nombreuse et désorganisée<sup>414</sup> (πολλῶ μὲν ὄχλω, vers 5), des quadriges en nombre (πολλῶν δὲ τεθρίπων, vers 5), des hommes qui portent des bottes et des manteaux de soldats<sup>415</sup> – des soldats donc – qui l'encerclent (παντᾶ κρηπίδες, παντᾶ γλαμυδηφόροι ἄνδρες, vers 6). C'est même toute une région en guerre que semble avoir traversé Gorgô, dans la mesure où ἄτροτος et ἀποικεῖς (vers 7) suggèrent un exil dans un lieu extrêmement lointain<sup>416</sup>.

La situation que décrit Gorgô n'est en rien objectivement périlleuse<sup>417</sup>, mais elle est

<sup>412</sup> On lit ἀδεμάτω dans la majorité des manuscrits, et ἀδαμά(ν)του dans ANU. Ces deux adjectifs étant inconnus, Scaliger a conjecturé ἀλέματω, un adjectif très rarement attesté avant la période hellénistique (deux occurrences connues : Alc., fr. 70 LP, 4 ; Sapph., fr. 26 LP, 5) mais beaucoup plus fréquent à cette période. La conjecture de Scaliger est unanimement adoptée par les éditeurs modernes ; je l'adopte également. Notons que cette conjecture met l'accent sur la folie de Gorgô, alors que le scholiaste propose une interprétation de l'adjectif qui met l'accent sur la peine qu'elle a rencontrée – sens qu'il tire vraisemblablement de l'adverbe μόλις (« avec peine ») : ἀδεμάτω (KG) / ψυχῆς (cett.) · ἦγουν τῆς ἐπιπόνου. Μόλις πρὸς ὑμᾶς ἐσώθην ἀπὸ τοῦ ὄχλου καὶ τῶν ἀρμάτων (« adematô / “âme” : c'est-à-dire “âme laborieuse”. J'ai réchappé avec peine de la foule et des chars en allant chez vous », Σ *ad Theoc.*, XV, 4-5).

<sup>413</sup> Avec une épithète : E., *IT*, 882 (ὦ μελέα ψυχᾶ, « créature infortunée ») ; *Or.*, 466 (ὦ τάλαινα καρδία ψυχή τ' ἐμή, « malheureux cœur et malheureuse créature que je suis ») ; S., *Tr.*, 1260 (ὦ ψυχή σκληρά, « créature inflexible ») ; *Ph.*, 712 (ὦ μελέα ψυχᾶ). Sans épithète : E., fr. 308 Snell 1 (*cf. Ar.*, V., 756) ; *Ion*, 859.

<sup>414</sup> Voir notamment le *DELG s.v. ὄχλος* : « le sens des mots de cette famille se réfère aux notions de “mouvement, agitation” ».

<sup>415</sup> Voir LSJ *s.v. γλαμύς*.

<sup>416</sup> Voir LSJ *s.v. ἀποικέω* : on peut comprendre soit que Praxinoa vit au loin (sens II), soit que, plus précisément, elle a émigré, comme le fait plus particulièrement un colon (sens I). Aucun élément ne me semble permettre de trancher entre les deux sens possibles d' ἀποικέω, mais l'exagération sensible dans ἄτροτος est susceptible de faire entendre le verbe au sens fort, et ici hyperbolique, d' « émigrer ».

<sup>417</sup> Gow [1938] pp. 189-193 défend même la thèse selon laquelle il ne s'agit pas de soldats (voir aussi Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 268 *ad* vers 5 et 6).

*représentée* comme étant redoutable. Cette représentation de l'extérieur comme un lieu de danger mortel, par opposition à l'intérieur, est donc campée dès l'ouverture du poème par la réplique des vers 4-7, et elle est ensuite largement développée aux vers 44 à 77 de façon extrêmement cohérente.

Cette cohérence dans la représentation du monde extérieur est marquée par le lexique. Le tout premier danger que mentionne Gorgô est celui qu'incarne ὄχλος (vers 5), et ce terme précisément jalonne la scène d'extérieur : il se retrouve en effet dans le dialogue aux vers 44, 59 et 72, de sorte qu'il fonctionne comme un signal qui rappelle cette représentation du monde extérieur. Un second terme récurrent, ἵππος, consolide ce premier signal. Les chevaux sont le second danger que mentionne Gorgô (qui sont ici attelés, τεθρίππων, vers 5). Le terme ἵππος se retrouve encore deux fois dans la scène d'extérieur (vers 52 et 58), et c'est précisément le danger qu'il représente que cite Praxinoa avant de partir, certes avec une expression enfantine<sup>418</sup>, pour faire comprendre au bébé qu'elle ne l'emmènera pas (Μορμώ, δάκνει ἵππος, vers 40).

À la cohérence dans la représentation du monde extérieur répond le développement de la représentation des personnages en héros : la Gorgô-héroïne tragique traversant un champ de guerre amorce la pseudo-redéfinition des deux femmes en guerriers de l'*Iliade* qui s'opère lorsque celles-ci s'aventurent dans la rue.

#### **I.1.iv. Vers 8-14. Critique des maris : la maison des confins**

Si l'extérieur est le lieu du danger, la maison n'est pas pour autant un lieu idéal, loin s'en faut. Avant que le bébé ne retienne l'attention des deux femmes (vers 11-14), Praxinoa renchérit sur l'éloignement de sa maison, qu'elle impute à une mauvaise décision prise par son mari (vers 8-10) :

{ΠΡ.} Ταῦθ' ὁ πάραρος τήνος· ἐπ' ἔσχατα γᾶς ἔλαβ' ἐνθῶν  
 ἰλεόν, οὐκ οἴκησιν, ὅπως μὴ γείτονες ὤμες  
 ἀλλάλαις, ποτ' ἔριν, φθονερὸν κακόν, αἰὲν ὁμοῖος.  
 {ΓΟ.} Μὴ λέγε τὸν τεὸν ἄνδρα, φίλα, Δίνωνα τοιαῦτα  
 τῷ μικρῷ παρεόντος· ὄρη, γύναι, ὡς ποθορῆ τυ.  
 Θάρσει, Ζωπυρίων, γλυκερὸν τέκος· οὐ λέγει ἀπφῦν.  
 {ΠΡ.} Αἰσθάνεται τὸ βρέφος, ναὶ τὰν πότνιαν.  
 {ΓΟ.} Καλὸς ἀπφῦς.

<sup>418</sup> Voir Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 279 *ad* vers 39 s.

PRAXINOA. — Cela, c'est cet étourdi-là ! Il est venu jusqu'au bout du monde prendre un trou, non une maison, pour que nous ne soyons pas voisines l'une de l'autre, pour chercher querelle, la méchante chose malveillante, toujours le même.

GORGO. — Ne parle pas ainsi de ton mari Dinôn, mon amie, alors que le petit est ici : vois, femme, comme il te regarde. Sois tranquille, Zôpyriôn, doux enfant : elle ne parle pas de papa.

PRAXINOA. — Il comprend, le bébé, par la souveraine !

GORGO. — Il est beau, ton papa.

Comme celui de Gorgô, le propos de Praxinoa est marqué par l'exagération : on peut difficilement admettre que celle-ci habite « une tanière » (ἰλεόν, vers 9) « au bout du monde » (ἔσχατα γᾶς, vers 8), choisie par son mari par pure méchanceté (vers 9b-10). Exactement comme dans la réplique de Gorgô, les exagérations contribuent à la caractérisation du personnage, mais repose aussi sur elles une certaine *représentation* de ce qui fait l'objet du propos. Il s'agit cette fois non plus du monde extérieur, mais de l'espace domestique et de la vie conjugale, qui lui est ici associée.

On retrouve un jeu de contrastes, comparable à celui qui est sensible aux vers 4 à 7, mais c'est plus spécifiquement le contraste entre vie quotidienne et situations épiques qui se met en place à partir du vers 8. On observe en effet un premier contraste au vers 8, entre l'intention de Praxinoa, qui est clairement de dévaloriser son mari – c'est bien ce que dénote le πάραρος du début du vers – et les « épécismes » du vers, qui sont *a priori* propres à le magnifier au contraire.

La proposition qui ouvre le vers 8 (ταῦθ' ὁ πάραρος τῆνος), d'abord, concerne le mari à proprement parler. Praxinoa dénonce son défaut de bon sens par l'adjectif πάραρος, qui est rare, et principalement attesté dans l'*Iliade*<sup>419</sup>. Paradoxalement, donc, le vers « épécise » la bêtise qui

---

<sup>419</sup> Quatre occurrences dans l'*Iliade* : deux fois au sens de « cheval de volée » (LSJ s.v. παρήορος, sens I) (XVI, 471 ; 474) ; une fois au sens de « étendu à côté » (sens II) (VII, 156 ; *idem A., Pr.*, 363) ; une fois au sens de « insensé, irréfléchi » (sens III) (XXIII, 603 ; *idem Archil.*, fr. 130 W 5). Le commentaire de Monteil au vers 8 éclaire le passage du sens premier au sens métaphorique : « le mot, en Π 471 et 474, qualifie le cheval de volée, que l'élan centrifuge projette dans les virages vers l'extérieur, le laissant comme suspendu (ἀείρω) à la bride du cheval voisin. Une locution métaphorique νόον παρήορος “jeté hors de son bon sens”, attestée chez Archiloque (Bergk, 56, 5), nous met sur la voie du “dément” ici attesté » (Monteil [1968] pp. 147-148 *ad* vers 8). Mais peut-être plus que « dément », le mari est « à côté » : voir *Il.*, XXIII, 603, où παρήορος et ἀεσίφρων sont associés à un trouble de l'esprit (νόον) caractéristique de la jeunesse (νεοίη) qui n'est pas passager ([...] ἐπει οὐ τι παρήορος οὐδ' ἀεσίφρων | ἦσθα πάρος· νῦν αὖτε νόον νίκησε νεοίη, « puisque tu n'étais pas auparavant écervelé ni insensé ; aujourd'hui au contraire, ta jeunesse l'a emporté sur ta raison », Ménélas à Antiloque, après la course de chars dans laquelle le jeune homme a tenté de l'emporter sans respecter les règles, *Il.*, XXIII, 603-604).

est imputée au mari. Ce manque de discernement est ensuite illustré, à la fin du vers, par son action de choisir une maison mal placée<sup>420</sup>. L'action elle-même, d'une part, est exprimée par le segment ἔλαβ' ἐνθῶν, c'est-à-dire par une construction syntaxique qui consiste à apposer le participe aoriste de ἔρχομαι au sujet d'un verbe conjugué : c'est une construction syntaxique homérique<sup>421</sup>. L'action dont la mention justifie la dévalorisation du mari est donc elle aussi paradoxalement « épiciisée ».

L'emplacement de la maison, d'autre part, est quant à lui exprimé par le groupe prépositionnel ἐπ' ἔσχατα γᾶς, qui rappelle encore une expression épique, mais plus spécifique cette fois. Les confins de la terre sont en effet précisément l'endroit où se trouve le Tartare chez Hésiode (*Th.*, 729-731) :

ἐνθα θεοὶ Τιτῆνες ὑπὸ ζόφῳ ἠερόεντι  
κεκρύφεται βουλῆσι Διὸς νεφεληγερέταο, [730]  
χώρῳ ἐν εὐρώεντι, πελώρης ἔσχατα γαίης.

C'est là que, sous l'obscurité brumeuse, les dieux Titans sont cachés, par la volonté de Zeus assembleur de nuées, dans un lieu moisi, aux extrémités de la terre énorme.

On peut en effet raisonnablement penser que le groupe ἐπ' ἔσχατα γᾶς fait spécifiquement référence à cette description hésiodique du Tartare, de sorte qu'il contribue à accentuer la représentation négative de la maison. Le Tartare des vers 729 à 731 de la *Théogonie* n'est pas seulement situé aux confins (vers 731) ; il est aussi obscur (ζόφῳ ἠερόεντι, 729) et malsain (εὐρώεντι, 731), deux caractéristiques que connote précisément le terme ἰλεόν (vers 9), par lequel Praxinoa désigne son habitation, en lui récusant le nom de « maison » (οὐκ οἴκησιν, vers 9).

L'emploi du substantif ἰλεόν – que transmettent pourtant tous les manuscrits – constitue une difficulté, car il n'est pas intelligible au premier abord dans le contexte du vers 9. Il s'agit en effet de l'accusatif du nom εἰλεός, qui désigne une « obstruction intestinale » : la proposition « il n'a pas acheté une maison, mais une maladie » ne se comprend pas. On résout habituellement la difficulté en faisant comme si ἰλεόν était l'accusatif du nom εἰλύος

<sup>420</sup> Sur la valeur de l'asyndète du vers 8, voir le commentaire pp. 209-211.

<sup>421</sup> Elle est aussi tragique. Voir LSJ s.v. ἔρχομαι, A.IV.4.

(« tanière »), qui ressemble beaucoup à ειλεός (« obstruction intestinale »)<sup>422</sup>. Le vers devient ainsi intelligible : « il n'a pas acheté une maison, mais une tanière » (on parlerait sans doute en français d'un « trou à rats »).

Bien que ἰλέον soit indubitablement une forme de ειλεός, l'interprétation traditionnelle est très pertinente. Les substantifs ειλυός (« tanière ») et ειλεός (« obstruction intestinale »), en effet, ne sont pas seulement phonétiquement proches, ils sont aussi très proches étymologiquement, et font parfois l'objet de confusions<sup>423</sup>. Pour comprendre le vers tel qu'il est transmis, il faut donc supposer que Praxinoa fait la confusion attestée ailleurs, c'est-à-dire supposer qu'elle emploie ειλεός, « obstruction intestinale », pour ειλυός, « tanière ».

Mais si Praxinoa veut effectivement désigner une « tanière », c'est en tout cas le substantif qui désigne une « obstruction intestinale » qu'elle emploie : la limite de l'interprétation traditionnelle est que celle-ci consiste à identifier purement et simplement ειλεός à ειλυός. On perd alors l'effet produit par la confusion des deux termes, car on perd la notion de maladie qui est pourtant essentielle dans ειλεός et très cohérente avec la représentation de la maison que suggère la comparaison implicite avec le Tartare obscur et malsain : le mari est presque allé leur attraper (ἔλαβ[ε]) une maladie<sup>424</sup>. La maison de Praxinoa est en quelque sorte une « tanière-maladie des intestins » : c'est un « trou » sordide.

Aux vers 8 et 9, on observe donc deux types de décalages, qui n'opèrent pas au même plan. Le premier décalage est le paradoxe qui consiste non seulement à « épicer » le domestique, mais surtout à exploiter la langue épique précisément dans un contexte où l'intention est clairement la dévalorisation de l'objet « épicié » (le mari et la maison en l'occurrence). L'épique est ainsi investi d'une charge négative forte, permettant de mettre en relief (ce qui n'est somme toute que) les désagréments du quotidien. Le second décalage repose sur le passage du vers 8 au vers 9. Ce décalage consiste en la juxtaposition de deux lexiques *a*

---

<sup>422</sup> Cette interprétation remonte aux scholies : ἰλεός δὲ ὁ φωλεός ἀπὸ τοῦ τὰ ἔρπετὰ ἐνειλεῖσθαι ἐν αὐτῷ (Σ *ad Theoc.*, XV, 9, « *“iléos”* : c'est une tanière, d'après le fait que les reptiles s'y enroulent »).

<sup>423</sup> Voir le *DELG* s.v. ειλέω (2) et ειλύω ; voir aussi *LSJ* s.v. ειλεός et ειλυός.

<sup>424</sup> Le verbe λαμβάνω avec pour complément le nom d'une maladie, employé au sens d' « attraper une maladie », est attesté (voir *LSJ* s.v. λαμβάνω, sens A.II.3 – l'exemple proposé est *Pl., R.*, 610d) : on peut donc comprendre « il est allé au bout du monde pour y attraper une maladie ». Mais il semble que, dans les textes techniques, c'est plutôt le nom de la maladie qui est sujet de λαμβάνω, au sens de « s'emparer de, tenir » (voir *LSJ* s.v. λαμβάνω, sens B.I.1) ou au sens de « attaquer » (sens A.I.2) : dans les corpus hippocratique et aristotélicien, lorsque λαμβάνω est construit avec ειλεός, ce nom est toujours son sujet et non son complément (« la maladie s'empare de quelqu'un » ; *Hp., Aff.*, 21, 1 ; *Arist., HA*, 604a30).

*priori* incompatibles et, partant, de deux univers : en passant de ἔσχατα γᾶς (vers 8) à ἰλεόν (vers 9), on passe brutalement de l'épopée hésiodique aux textes médicaux, et du mythique au physiologique.

Ces premières remarques sur la scène domestique permettent donc de mettre en évidence une série de décalages qui ont ceci de commun qu'ils confrontent des éléments qui relèvent de la vie quotidienne d'une part et des éléments qui relèvent de la tradition épique d'autre part : une conversation qui paraît informelle, mais qui est composée en hexamètres ; un lexique épique qui est utilisé pour exprimer des réalités de la vie quotidienne, et souvent avec une intention de dévalorisation de l'objet « épiciisé » ; et finalement ce qui semble être, de prime abord, un va-et-vient entre univers épique et univers domestique familial. L'étude des vers 15 à 20 permet de montrer comment la scène d'intérieur résout finalement l'hiatus, en mettant la tradition épique au service d'une certaine représentation de la vie domestique quotidienne.

### **I.1.v. Vers 15-20. Critique des maris : les mauvais achats**

La critique des maris continue d'occuper la conversation des deux femmes aux vers 15 à 19. Elle porte ici sur l'approvisionnement de la maison et la gestion de l'argent du ménage, Praxinoa (vers 15-17), puis Gorgô (vers 18-20), racontant chacune une anecdote récente :

{ΠΡ.} ἀπφῦς μὰν τῆνός τὰ πρόαν – λέγομες δὲ πρόαν θην – [15]

πάντα, νίτρον καὶ φῦκος, ἀπὸ σκανᾶς ἀγοράσδων

ἴκτο φέρων ἄλας ἄμμιν, ἀνήρ τρισκαιδεκάπαχυς.

{ΓΟ.} χῶμὸς ταυτᾶ ἔχει· φθόρος ἀργυρίῳ Διοκλείδας·

ἐπταδράχμῳς κυνάδας, γραιᾶν ἀποτίλιματα πηρᾶν,

πέντε πόκῳς ἔλαβ' ἐχθές, ἅπαν ρύπον, ἔργον ἐπ' ἔργῳ. [20]

PRAXINOA. — Ce papa-là, vraiment, tout récemment – nous disons bien *tout récemment* – alors qu'il allait acheter toutes sortes de choses, de la lessive et du fard, à la boutique, il est arrivé avec du sel, l'homme de treize coudées !

GORGO. — Le mien aussi est ainsi : une calamité pour l'argent que Diocleidas ! Il a pris hier pour sept drachmes de cochonneries, une espèce de charpie de vieilles besaces, cinq toisons, rien que de la saleté, du travail sur du travail.

La réplique de Praxinoa (vers 15-17), qui ouvre le couple de répliques consacré aux achats, présente une difficulté. Le propos du personnage, en effet, n'est pas évident : on voit mal, de prime abord, ce que l'anecdote que raconte Praxinoa vise à montrer. Il est certes clair



que Dinôn n'a pas acheté ce qui lui était demandé<sup>425</sup>, mais l'on a des raisons de penser que l'anecdote n'est pas livrée pour elle-même, et qu'elle illustre plutôt un aspect précis de la personnalité de Dinôn<sup>426</sup>.

La réplique présente en effet, du point de vue de sa structure, une spécificité susceptible d'attirer l'attention sur l'imprécision du reproche. Du vers 1 au vers 20, plusieurs répliques sont comparables à celles-ci, dans la mesure où elles rapportent un événement : la réplique des vers 4 à 7 relate le trajet de Gorgô, celle des vers 8 à 10 l'achat de la maison de Praxinoa et de Dinôn, et celle des vers 18-20 l'achat de toisons par le mari de Gorgô. Il est remarquable que ces trois répliques répondent à un même schéma structurel : elles commencent toutes les trois par une exclamation ( $\omega\tau\iota\tau\alpha\varsigma\ \acute{\alpha}\lambda\epsilon\mu\acute{\alpha}\tau\omega\ \psi\upsilon\chi\acute{\alpha}\varsigma$ , vers 4) ou par une très brève proposition ( $\tau\alpha\upsilon\theta'$   $\acute{o}$   $\pi\acute{\alpha}\rho\alpha\rho\omicron\varsigma$   $\tau\eta\nu\omicron\varsigma$ , vers 8 ;  $\phi\theta\acute{o}\rho\omicron\varsigma$   $\acute{\alpha}\rho\gamma\upsilon\rho\acute{\iota}\omega$   $\Delta\iota\omicron\kappa\lambda\epsilon\acute{\iota}\delta\alpha\varsigma$ , vers 18), qui n'occupe qu'un hémistiche du premier vers, avant ou après la césure.

Ces trois répliques présentent un dernier point commun : cette exclamation ou brève proposition d'un demi-vers attribue chaque fois une qualité à une personne – sous la forme d'un adjectif épithète ou d'un adjectif attribut – et c'est l'illustration de cette qualité qui justifie le récit qui suit<sup>427</sup>. Aux vers 4 à 7, le récit de la route accomplie par Gorgô illustre sa déraison ( $\acute{\alpha}\lambda\epsilon\mu\acute{\alpha}\tau\omega$ , vers 4) ; aux vers 8 à 10, celui de l'achat de la maison justifie d'avoir qualifié Dinôn de  $\pi\acute{\alpha}\rho\alpha\rho\omicron\varsigma$  (vers 8) ; aux vers 18 à 20, celui de l'achat des toisons montre que Diocleidas est effectivement un  $\phi\theta\acute{o}\rho\omicron\varsigma$   $\acute{\alpha}\rho\gamma\upsilon\rho\acute{\iota}\omega$  (vers 18). Il est donc assez étonnant que la réplique des vers 15-17 ne soit pas élaborée suivant le même schéma : Dinôn ne reçoit aucun qualificatif au début de la réplique de Praxinoa, de sorte que la lecture de l'anecdote n'est pas orientée par un thème annoncé d'emblée, et que le récit de l'anecdote ne paraît pas motivé.

Cette particularité de la réplique de Praxinoa est en outre d'autant plus surprenante que les récits fonctionnent par couples. Le premier est formé par les répliques des vers 4-7 et 8-10, qui portent sur la situation de la maison de Praxinoa dans Alexandrie. Le second est composé des répliques des vers 15-17 et 18-20, et porte sur les achats effectués par les maris. On s'attend

---

<sup>425</sup> Sur le problème de texte des vers 15-16, voir l'annexe II.2.

<sup>426</sup> Les commentateurs l'ont bien vu et ont proposé quelques hypothèses, que rappelle Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 271 *ad* vers 15 ss. : (a) Dinôn est crédule (il a été abusé par le marchand, qui lui a vendu du sel en le laissant croire qu'il achetait du nitre et du fard) ; (b) il est avare (il n'a volontairement acheté que le nécessaire au lieu des produits superflus qu'elle lui demandait) ; (c) il est distrait (il a oublié ce qui lui avait été demandé et s'est donc finalement trompé dans ses achats).

<sup>427</sup> Sur les  $\gamma\acute{\alpha}\rho$  sous-entendus dans ces répliques, voir le commentaire pp. 209-211.

donc à ce que la structure du second couple réponde en tout point à celle du premier couple, ce qui n'est pas précisément le cas.

Remarquons cependant que le mari de Praxinoa reçoit tout de même un qualificatif dans la réplique des vers 15-17. Il s'agit de ἀνὴρ τρισκαιδεκάπαχυς, qui clôt la réplique dont il occupe le dernier hémistiche (vers 17b). On peut donc avancer l'idée que la réplique de Praxinoa est bien élaborée suivant le même modèle structurel que les autres répliques comparables, mais pour ainsi dire à l'envers : ce qui est ordinairement placé à l'ouverture de la réplique est ici reporté à l'extrême fin de celle-ci. Le qualificatif, qui annonce ailleurs le thème de la réplique et qui s'inscrit dans une allégation justifiée ensuite, fait au contraire ici figure de conclusion : l'anecdote permet de conclure, par induction, que Dinôn est un ἀνὴρ τρισκαιδεκάπαχυς (vers 17), expression dont il convient de tenter de comprendre le sens.

Il faut en effet préciser, dans un premier temps, que l'expression ne peut pas se comprendre au sens propre : d'une part la taille de Dinôn n'a manifestement pas grand-chose à voir avec ses achats, et, d'autre part, treize coudées équivalant environ à cinq mètres quatre-vingts<sup>428</sup>, la mesure est tout à fait invraisemblable pour la taille d'un homme. C'est donc bien dans un sens second et figuré qu'il convient de comprendre l'expression, mais de telles expressions ne sont pas connues par ailleurs<sup>429</sup>.

On peut toutefois déjà noter, dans un deuxième temps, que la grande taille est habituellement une caractéristique positive. On pense aux héros de la poésie homérique, ou aux hommes « de quatre coudées » d'Aristophane. Si en effet on ne connaît pas par ailleurs d'hommes « de treize coudées », il y a, dans la comédie d'Aristophane, plusieurs hommes « de quatre coudées »<sup>430</sup>. Dans *Les Guêpes*, la mesure de grandeur est vraisemblablement employée au sens propre. Il s'agit en effet des hommes qui servent de gardes du corps à Philocléon : ὄν πρῶτα μὲν ἔρποντ' ἐξ εὐνής τηροῦσ' ἐπὶ τοῖσι δρυφάκτοις | ἄνδρες μεγάλοι καὶ τετραπήχεις [...] (« [moi] que, d'abord, alors que je quitte ma couche, des hommes grands et hauts de quatre coudées protègent à la barre », Ar., *V.*, 552-553). C'est leur grande capacité physique qui est

---

<sup>428</sup> Pour la conversion des mesures de longueur, voir Bailly p. 2196.

<sup>429</sup> Les commentateurs estiment presque unanimement que les « treize coudées » de Dinôn dénoncent sa bêtise, sans proposer d'explication à cette interprétation (qui est déjà celle des scholiastes anciens ; voir Σ (a) *ad* vers 15-17). Seule la proposition de Monteil [1968] p. 149 *ad* vers 17 est légèrement divergente : « allusion aux dieux et aux héros, que la poésie épique décrivait comme gigantesques ; de tels adjectifs en sont venus au sens de “pas ordinaire” ».

<sup>430</sup> Τετραπήχης (« de quatre coudées ») paraît être l'adjectif habituellement employé pour dénoter la grande taille (outre les exemples aristophaniens, voir Pl., *R.*, 426d-e).

soulignée. Dans *Les Grenouilles*, les « quatre coudées » connotent la vaillance des hommes qu'a laissés – en tant que spectateurs de son théâtre – Eschyle à Euripide : σκέψαι τοίνυν οἴους αὐτοῦς παρ' ἔμοῦ παρεδέξατο πρῶτον, | εἰ γενναίους καὶ τετραπήχεις, [...] (« examine donc dans quel état il les a reçus au début, s'ils étaient nobles et hauts de quatre coudées », Ar., *Ra.*, 1013-1014). Ni la force ni la vaillance de Dinôn ne peuvent être déduites de l'anecdote du sel, dans laquelle il fait pâle figure : seul l'emploi de l'expression par antiphrase est donc envisageable dans le contexte de la réplique.

Remarquons aussi que, bien que Dinôn ne soit pas qualifié à l'ouverture de la réplique de Praxinoa, il l'est juste avant, par Gorgô, à l'extrême fin du vers 14 : καλὸς ἀπφῶς. C'est précisément à cette remarque incidente que réagit Praxinoa. La particule μάν, qui assure, au début de la réplique, la liaison avec le καλὸς ἀπφῶς du vers 14, indique en effet que l'anecdote a vocation à ajouter une nouvelle idée au propos de Gorgô, et à passer à une nouvelle étape du raisonnement que cette dernière a proposé<sup>431</sup>.

Les vers 15-17 ajoutent donc une nouvelle idée à l'idée que Dinôn est un καλὸς ἀπφῶς. Or, si l'on suit le raisonnement que je propose, l'idée qu'ajoute en définitive la réplique de Praxinoa est que Dinôn est aussi un ἀνὴρ τρισκαιδεκάπαχος. Autrement dit, Dinôn est καλὸς... καὶ μέγας : l'expression ἀνὴρ τρισκαιδεκάπαχος apparaît alors comme une chute, à la fin de la réplique, chute qui consiste en un jeu sur le καλὸς καὶ μέγας homérique<sup>432</sup>. Alors que Gorgô tâche de rassurer le bébé en lui disant qu'il « est beau [son] papa » (vers 14b), Praxinoa acquiesce par antiphrase : non seulement le père du bébé est beau, mais il est en outre grand, comme un héros de la poésie homérique, voire plus grand encore, c'est-à-dire, donc, qu'il est tout à l'opposé du héros épique. C'est un incapable : il ne parvient même pas à faire les courses correctement.

Cette hypothèse du jeu sur le καλὸς καὶ μέγας homérique est étayée par la structure des vers 8 à 17, qui, une fois mise en évidence, permet de montrer que le personnage de Dinôn est entièrement élaboré comme une figure d'anti-héros homérique. Si, dans un second temps, on élargit cette étude de la structure aux vers 4 à 20, on voit alors mieux comment cette figure d'anti-héros homérique constitue une étape dans la représentation de l'οἶκος anti-épique que

<sup>431</sup> C'est la fonction de la particule, dans son emploi progressif (limité au corpus platonicien dans les propositions affirmatives) d'après *Greek Particles* pp. 336-337.

<sup>432</sup> *Il.*, XVIII, 518 ; XXI, 108 ; *Od.*, III, 199 ; VI, 276 ; IX, 426 ; 513 ; X, 396 ; XIII, 289 ; XIV, 7 ; XV, 418 ; XVI, 158 ; XVIII, 68.

proposent en définitive les vers 1 à 20.

On observe tout d'abord que les deux couples de répliques qui font le récit d'un événement (vers 4-7 et 8-10 ; vers 15-17 et 18-20) sont organisés suivant une composition en anneaux : l'anneau extérieur est composé des deux répliques de Gorgô (vers 4-7 et vers 18-20) ; l'anneau intérieur des deux répliques de Praxinoa dans lesquelles elle médite de Dinôn (vers 8-10 et vers 15-17) ; le centre est occupé par l'échange entre les deux femmes qui porte sur Dinôn et le bébé (vers 11-14). Dinôn occupe donc l'ensemble des vers 8 à 17. Cet ensemble, en outre, est d'autant mieux mis en évidence que les qualificatifs qui lui sont attribués l'encadrent formellement : ταῦθ' ὁ πάραρος τῆνος ouvre cet ensemble (vers 8a) et ἀνὴρ τρισκαιδεκάπαχυς le clôt (vers 17b). Le rejet à la fin du vers 17 du qualificatif de Dinôn (ἀνὴρ τρισκαιδεκάπαχυς) que l'on attendrait volontiers à l'ouverture de la réplique des vers 15 à 17 permet donc de créer ce cadre autour des vers consacrés à Dinôn :

#### Structure des vers 4-20

	Référence	Locuteur	Sujet de la réplique	Affirmation à justifier / conclusion
A	Vers 4-7	Gorgô	Le trajet dangereux	Ἦ τᾶς ἀλεμάτω ψυχᾶς (vers 4)
B	Vers 8-10	Praxinoa	Dinôn aux confins de la terre	Ταῦθ' ὁ πάραρος τῆνος (vers 8a)
C	Vers 11-14	Les deux femmes	Dinôn et le bébé	
B'	Vers 15-17	Praxinoa	Dinôn au marché	Καλὸς ἀπφῶς... (vers 14b)  ... Ἀνὴρ τρισκαιδεκάπαχυς (vers 17b)
A'	Vers 18-20	Gorgô	Diocleidas, le budget, le travail	Φθόρος ἀργυρίῳ Διοκλείδας (vers 18)

L'ensemble BCB', constitué par les vers 8 à 17, est alors, selon mon hypothèse, encadré par des expressions qui renvoient à la poésie homérique : l'adjectif πάραρος, parce qu'il est effectivement homérique, et le groupe ἀνὴρ τρισκαιδεκάπαχυς, parce que, associé à καλὸς ἀπφῶς, il constitue une allusion antiphrastique à une expression homérique. L'épicisation de la figure de Dinôn telle qu'elle est élaborée dans cet ensemble y apparaît donc, toujours suivant

mon hypothèse, comme *essentielle*. C'est en effet paradoxalement par le biais de cette épécisation que le personnage du mari incapable prend toute sa dimension.

B, d'abord, s'ouvre sur la représentation d'un personnage homérique, quoique piètre héros (πάραρος). Ainsi, si Dinôn ne part pas de très haut comme héros, ce n'est tout de même pas un homme ordinaire. Mais l'anecdote racontée en B montre nettement que Dinôn n'a rien d'un héros en réalité. D'une part, en effet, ses « confins du monde » ne se trouvent pas vraiment au bout du monde, au Tartare, mais au bout d'Alexandrie ; ils n'ont rien de mythique. D'autre part, lorsque Dinôn part au bout du monde, ce n'est pas pour y accomplir un exploit, mais pour y acheter une maison. Et alors que cette tâche paraît bien ordinaire et aisée au regard des exploits homériques, Dinôn échoue à acheter une maison salubre : il a acheté une maison comme il aurait attrapé une maladie. En B, donc, l'épécisation de la figure du mari permet de donner une tout autre mesure à sa dévalorisation : ses qualités et ses capacités ne sont pas évaluées comme s'il était un homme ordinaire, mais comme s'il était un héros homérique. Au lieu alors d'être un homme ordinaire qui s'est trompé en achetant sa maison, il est un héros dont on pourrait attendre des exploits, mais qui n'en accomplit aucun, et qui ne parvient même pas à acheter une maison habitable.

L'anecdote de B', ensuite, le dévalue encore d'avantage : même lorsqu'il ne s'agit plus que d'acheter de la lessive, il échoue aussi. Par rapport à l'achat d'une maison, les attentes baissent encore, et l'accomplissement de la tâche se solde pourtant toujours par un échec. Dinôn est à ce point incapable qu'il n'est même plus le mauvais héros du début de B : de ces ceux anecdotes, on conclut que Dinôn est si loin du héros homérique qu'il n'est même pas un anti-καλὸς καὶ μέγας, mais pour ainsi dire un anti-καλὸς καὶ μέγιστος (τρισκαίδεκάπαχυς). Il est le pire des anti-héros.

Il se passe donc dans l'ensemble BCB' exactement le contraire de ce que l'on observe dans l'*Odyssée*, où les scènes de vie quotidienne servent le récit du retour du héros. Les emprunts de l'*Idylle XV* à de tels moments de l'*Odyssée* soulignent, par contraste, le fait que le dialogue de Gorgô et de Praxinoa est tout à fait gratuit, au sens où il n'est pas justifié par une fonction narrative quelle qu'elle soit. Et l'étude des vers 8 à 17 conçus comme formant un tout permet d'aller plus loin. Le procédé sur lequel repose l'effet de ces vers consiste à « épéciser » un objet ordinaire pour le confronter à un imaginaire épique. Confronter l'ordinaire à l'épique déplace alors les critères avec lesquels on est invité à jauger cet objet ordinaire : celui-ci paraît alors naturellement très inférieur et très mauvais. La tradition épique est ainsi exploitée de sorte à servir la représentation du quotidien, pour, dans le cas de Dinôn, élaborer un type de

personnage, le « pas du tout un héros ».

Observons ensuite, cependant, que ce procédé n'affecte pas seulement la figure de Dinôn. L'élaboration de la figure du mari s'inscrit en effet dans le cadre plus global de la représentation de l'οἶκος tout entier, dont le mari n'est qu'une partie. Avec la réponse de Gorgô à Praxinoa (vers 18-20) s'élabore la représentation de l'οἶκος anti-hésiodique. Une fois la représentation du mari anti-héros homérique bien campée (BCB'), en effet, la réplique de Gorgô lui surimpose la représentation d'un mari anti-hésiodique (A'), ce qui affecte le fonctionnement de l'ensemble de la maisonnée.

Tandis que ce qui fait précisément l'objet de la critique de Praxinoa envers son mari n'est pas formulé explicitement dans la réplique de cette dernière, ce qu'en retient Gorgô l'est au contraire : χῶμος ταυτᾶ ἔχει· φθόρος ἀργυρίῳ Διοκλείδας (vers 18). Le grief est explicite : le mari de Gorgô, Diocleidas, est selon elle une « calamité pour l'argent » (φθόρος ἀργυρίῳ Διοκλείδας), de même que celui de Praxinoa (χῶμος ταυτᾶ ἔχει). Le récit de l'anecdote qui suit a vraisemblablement vocation à le démontrer<sup>433</sup>.

On comprend qu'en substance, Gorgô reproche à Diocleidas d'avoir acheté « pour sept drachmes » (ἑπταδράχμῳ, vers 19) « cinq toisons » (πέντε πόκῳ, vers 20) inutilisables<sup>434</sup>. Au lieu de pièces de laine, il a en effet fait l'acquisition de « cochonneries » dont on ne peut rien faire en l'état, à moins de travailler à les « récupérer » avant d'entamer le travail ordinaire. L'expression qui exprime ce surcroît de travail dû au mauvais achat de Diocleidas, ἔργον ἐπ' ἔργῳ (vers 20), est empruntée aux *Travaux* : σοὶ δ' εἰ πλοῦτου θυμὸς ἐέλδεται ἐν φρεσὶ σῆσιν | ὧδ' ἔρδειν, καὶ ἔργον ἐπ' ἔργῳ ἐργάζεσθαι (« et si c'est à la richesse que ton cœur aspire dans ta poitrine, agis ainsi et accomplis travail sur travail », Hes., *Op.*, 381-382).

On retrouve donc le paradoxe qui consiste à exploiter l'héritage épique dans un contexte où l'intention de dévalorisation est claire. La citation du vers 20 ne contribue pas seulement à renchérir sur la notion de peine sensible dans ἔργον ἐπ' ἔργῳ. Elle attire surtout l'attention sur combien le comportement du mari dénature la valeur du travail hésiodique. Chez Hésiode, le travail est le moyen mis en œuvre pour acquérir et accroître le πλοῦτος. Le mari de Gorgô, lui, impose à sa femme un travail supplémentaire : il s'agit d'un travail qui n'a pas vocation à augmenter le patrimoine du ménage, mais à compenser au contraire le mauvais investissement

<sup>433</sup> Sur la valeur des asyndètes du vers 18, voir mon commentaire pp. 209-211.

<sup>434</sup> Sur κυνάδας et ἀποτίλματα (vers 19), voir l'annexe II.3.

de ce patrimoine (φθόρος ἀργυρίω, vers 18 ; ἑπταδράχμω, vers 19).

Dans la scène domestique de l'*Idylle XV*, on observe plus généralement un renversement de la perspective hésiodique sur la répartition des caractéristiques masculines et féminines dans la gestion de l'οἶκος. Dans les *Travaux*, en effet, l'homme doit se méfier de son épouse, qui menace de ruiner la maison (vers 373-375) ; il doit aussi veiller à avoir un nombre d'héritiers qui ne mette pas en péril la fortune familiale mais permette au contraire de l'accroître (vers 376-380) ; et il doit enfin travailler (vers 381-382) :

Μηδὲ γυνή σε νόον πυγοστόλος ἐξαπατάω  
αἰμύλα κωτίλλουσα, τεῖν διφῶσα καλιήν·  
ὄς δὲ γυναικὶ πέποιθε, πέποιθ' ὃ γε φιλήτησιν [375]

[...]  
σοὶ δ' εἰ πλούτου θυμὸς ἐέλδεται ἐν φρεσὶ σῆσιν [381]  
ᾧδ' ἔρδειν, καὶ ἔργον ἐπ' ἔργω ἐργάζεσθαι

Et qu'une femme dont la robe marque les fesses ne te trompe pas l'esprit, en babillant des propos séduisants, recherchant le grenier qui est le tien : celui qui a placé sa confiance en une femme l'a placée dans des voleurs [...]. Et si c'est à la richesse que ton cœur aspire dans ta poitrine, agis ainsi et accomplis travail sur travail.

Dans le dialogue des deux femmes, le rapport entre consommation et production est nettement inversé. D'une part, ce n'est pas la femme mais l'homme qui représente une menace pour la prospérité de l'οἶκος. Bien que l'homme n'y soit pas tout à fait l'équivalent de la femme hésiodique, dans la mesure où il ne pille pas son bien (elle n'en a pas en propre de toute façon<sup>435</sup>), il se montre en revanche incapable d'approvisionner correctement le foyer et d'en administrer correctement les biens, de sorte qu'il met sa bonne gestion en péril.

Et pour cause : l'un des premiers griefs de Praxinoa envers son mari est qu'il agit ποτ' ἔριν, φθονερὸν κακόν (« pour chercher querelle, la méchante chose malveillante », vers 10).

---

<sup>435</sup> Pour une étude du mariage grec dans l'Égypte ptolémaïque et romaine par le biais des contrats de mariage, voir Legras [2010] pp. 146-156. Le savant montre que « les droits et les devoirs sur le plan économique peuvent être également analysés selon une problématique symétrie/dissymétrie » (p. 154). Chaque partie contribue en effet à l'apport de biens et ceux-ci sont administrés en commun. En revanche, les contrats stipulent que l'épouse seule apporte une dot chiffrée (dont elle n'est pas propriétaire : en témoigne le fait que la dot doit lui être restituée en cas de divorce, si du moins celui-ci est dû à une faute commise par le mari, voir Legras [2010] p. 155), tandis que le mari est tenu pour sa part « d'assurer le bien-être matériel de son épouse, en lui fournissant – outre le nécessaire – des éléments de “train de vie” qui sont parfois détaillés [vêtements, meubles...] » (Legras [2010] p. 154).

Or, dans le proème des *Travaux*, qui oppose l'ἔρις « funeste », qui cause la « guerre mauvaise et le combat »<sup>436</sup>, à l'ἔρις « bien plus profitable aux hommes »<sup>437</sup>, c'est cette dernière forme d'ἔρις qui « incite au travail » : ἡ τε καὶ ἀπάλαμον περ ὁμῶς ἐπὶ ἔργον ἔγειρεν (« et elle incite au travail même celui qui n'a pourtant pas le cœur à l'ouvrage », vers 20). Cette ἔρις profitable incite au travail, car elle crée une émulation, un φθόνος productif, qui engage chacun à faire mieux que l'autre : καὶ πτωχὸς πτωχῷ φθονέει καὶ αἰδοῦς αἰδοῦ (« et le mendiant envie le mendiant et l'aède l'aède », vers 26). Ce sont bien l'ἔρις et le φθόνος qui animent le mari de Praxinoa, mais une ἔρις et un φθόνος improductifs, puisqu'il n'agit que pour être désagréable ([...] ὅπως μὴ γείτονες ὄμεσ | ἀλλάλαις [...], « pour que nous ne soyons pas voisines l'une de l'autre », vers 9-10).

Du point de vue des valeurs hésiodiques, les maris sont donc d'emblée discrédités par le dialogue de l'*Idylle XV* : il paraît ainsi presque naturel que ces maris, mus par la mauvaise ἔρις et le mauvais φθόνος (vers 10), ne se montrent pas capables d'assurer la bonne administration de l'οἶκος, et que le travail et la production doivent alors être assurés par leurs épouses.

D'autre part, en effet, ce ne sont pas les hommes qui travaillent et produisent dans l'*Idylle XV*, mais leurs femmes. Si Gorgô et Praxinoa doivent parfois travailler pour compenser un mauvais investissement dont le mari est responsable (vers 18-20), elles savent pour leur part concilier et dépense et travail de façon à produire un bien – à leurs yeux du moins. C'est en effet le propos, un peu plus loin, des vers 34 à 38 :

{ΓΟ.} Πραξινοά, μάλα τοι τὸ καταπτυχῆς ἐμπερόναμα  
 τοῦτο πρέπει· λέγε μοι, πόσσω κατέβα τοι ἀφ' ἰστῶ; [35]  
 {ΠΡ.} μὴ μνάσης, Γοργοῖ· πλέον ἀργυρίῳ καθαροῦ μνᾶν  
 ἢ δύο· τοῖς δ' ἔργοις καὶ τὰν ψυχὰν ποτέθηκα.  
 {ΓΟ.} ἀλλὰ κατὰ γνώμαν ἀπέβα τοι· τοῦτό κεν εἶπαις.

GORGO. — Praxinoa, vraiment, cette robe plissée te va très bien ; dis-moi, à combien t'est-elle revenue après le tissage ?

<sup>436</sup> Ἡ μὲν γὰρ πόλεμόν τε κακὸν καὶ δῆριν ὀφέλλει | σχετλίη [...] (« L'une en effet fait gonfler la guerre mauvaise et la combat, la rivalité funeste », Hes., *Op.*, 14-15).

<sup>437</sup> Θῆκε δέ μιν Κρονίδης ὑψίζυγος, αἰθέρι ναίων, | γαίης τ' ἐν ρίζησι καὶ ἀνδράσι πολλὸν ἀμείνω (« Et le Cronide assis sur son trône, habitant le ciel, l'a instituée aux racines de la terre et bien plus profitable aux hommes », Hes., *Op.*, 18-19).



PRAXINOA. — Ne m'en parle pas, Gorgô ! plus de deux mines d'argent pur ; et j'ai ajouté mon âme aussi à ces travaux.

GORGO. — Mais assurément, à mon avis, il en est sorti quelque chose ; cela, tu peux le dire.

Pour faire sa robe à plis, Praxinoa n'a ménagé ni son argent (πλέον ἀργυρίω καθαρῶ μνᾶν | ἢ δύο, vers 36-37) ni sa peine (τοῖς δ' ἔργοις καὶ τὰν ψυχὰν ποτέθηκα, vers 37), mais elle n'a pas déployé ces moyens en vain (ἀλλὰ κατὰ γνώμαν ἀπέβα τοι· τοῦτό κεν εἶπαις, vers 37).

Cet échange sort du cadre de la conversation initiale sur la maisonnée, puisqu'il intervient plus tard dans la scène domestique, mais il est sans doute d'une grande importance dans la représentation de l'οἶκος. Notons pour commencer que le substantif ἔργα (τοῖς δ' ἔργοις, vers 37) réapparaît précisément dans la réplique de Praxinoa où réapparaît aussi la mention d'une somme d'argent (πλέον ἀργυρίω καθαρῶ μνᾶν | ἢ δύο, vers 36-37) : cette réplique fait nettement écho à celle de Gorgô aux vers 18-20 (ἑπταδράχμωσ, vers 19 ; ἔργον ἐπ' ἔργῳ, vers 20). Dans les deux cas, ensuite, il est question du travail fourni par l'une des femmes. Il y a en revanche deux différences importantes entre les deux répliques. D'une part, il est question de l'argent dépensé par un mari dans la réplique de Gorgô, tandis qu'il est question de l'argent dépensé par l'une des deux femmes dans celle de Praxinoa. D'autre part, le registre est celui du blâme dans la réplique de Gorgô, mais celui de l'éloge dans celle de Praxinoa.

La précision des sommes d'argent invite à la comparaison. Or la somme d'argent qu'a dépensé Praxinoa pour faire sa robe est si importante qu'elle est tout à fait invraisemblable : « deux mines d'argent pur » pour une robe est un prix tout à fait excessif en effet<sup>438</sup>. Pourtant, Praxinoa a l'assentiment de son amie au sujet de son investissement : quand elle dépense, même une somme colossale, pour une robe, c'est de l'argent bien placé. Cette approbation pour la dépense d'une si grande somme faite par son amie invite à relativiser et la somme d'argent mal dépensée par son mari et, par conséquent, la sévérité de la critique du mari, voire de celle de la critique des maris : c'est toute la représentation de l'οἶκος élaborée par le dialogue des vers 1 à 20 qui est affectée après coup par l'échange sur la robe. On relativise en effet la représentation des maris anti-hésiodiques : sont-ils vraiment à ce point des dangers pour le patrimoine du ménage (vers 18-20) ? Et agissent-ils vraiment seulement par φθόνος, « pour chercher querelle » (vers 10), eux dont les femmes mettent tant d'argent dans leurs robes ? La

---

<sup>438</sup> Voir à ce sujet Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 278 *ad* vers 36 s. : on sait qu'en Égypte, à la même époque, on pouvait acquérir des χιτῶνες pour six à seize drachmes, des ἱμάτια pour six à quarante drachmes, et un nouveau θέριστρον (voir vers 21) pour trente-deux drachmes.

représentation de l'οἶκος anti-hésiodique qui est construite au début de la scène domestique apparaît alors comme étant tout à fait partielle.

Dans l'ensemble de la scène domestique, la représentation de l'οἶκος se fait donc en plusieurs temps. (1) Aux vers 8 à 17, se crée la figure du mari anti-homérique. (2) Puis, les vers 18 à 20 ajoutent une nouvelle dimension au mari anti-épique : le mari est aussi anti-hésiodique. (3) Le mari hésiodique étant indissociable de son rôle dans l'οἶκος, c'est toute la maisonnée qui est affectée et qui s'avère anti-hésiodique. (4) Mais les vers 34 à 38 font apparaître les locuteurs sous un nouveau jour : leur partialité, voire leur mauvaise foi, dans la représentation des maris devient évidente. C'est à nouveau toute la représentation de l'οἶκος qui est affectée : celle-ci est anti-hésiodique *d'après ce qu'en disent les deux femmes*.

C'est donc largement sur le mode du jeu que l'*Idylle XV* s'inscrit dans la tradition épique, et c'est en particulier avec le poème d'Hésiode que ce jeu opère. Dans un premier temps, en effet, l'*Idylle XV* se développe comme une épopée miniature et plaisante des ἔργα des femmes de « la vraie vie », qui doivent composer avec « les vrais hommes ». Elle semble être, pour ainsi dire, une réponse du berger à la bergère, ou l'inverse. Elle met en effet en évidence la misogynie du poème d'Hésiode, de sorte que celui-ci n'est pas donné comme un poème inspiré, mais comme un poème qui présente un point de vue masculin sur l'οἶκος et son fonctionnement. Les *Travaux*, s'ils sont sous-tendus par de tels présupposés, sont en outre didactiques et prescriptifs, et l'*Idylle XV* paraît en prendre tout à fait le contre-pied : elle semble montrer ce qu'il se passe en réalité, « dans la vraie vie », dans l'οἶκος, et qui est bien loin de ce qu'en dit une tradition masculine prescriptive.

Mais, dans un second temps, aux vers 34 à 38, cette description féminine de l'οἶκος est à son tour renvoyée à sa partialité : la représentation des maris qu'elle propose est symétrique de celle que propose des épouses le modèle hésiodique. Chacun voit midi à sa porte : à une caricature des unes répond une caricature des autres. La singularité de l'*Idylle XV* tient au fait qu'elle présente un point de vue féminin, qui, lui aussi, vaut ce qu'il vaut.

## **I.2. Vers 21-43. Préparatifs du départ**

Au vers 21, Gorgô change de sujet pour inviter son amie à se rendre au palais des souverains où sont organisées les fêtes d'Adonis (vers 21-26). Bien que brièvement interrompue par les compliments de Gorgô sur sa robe (vers 34-38), Praxinoa se prépare alors à sortir, avec le concours d'Eunoia (vers 27-33 et vers 39-43) :

Ἄλλ' ἴθι, τὼμπέχονον καὶ τὰν περονατρίδα λάζευ.

Βᾶμες τῷ βασιλῆος ἐς ἀφνειῷ Πτολεμαίῳ

θασόμεναι τὸν Ἄδωνιν· ἀκούω χρῆμα καλόν τι

κοσμεῖν τὰν βασίλισσαν.

{ΠΡ.} Ἐν ὀλβίῳ ὀλβια πάντα.

{ΓΟ.} Ἔων ἴδες, ὧν εἶπαις κεν ἰδοῖσα τὸ τῷ μὴ ἰδόντι. [25]

Ἔρπειν ὥρα κ' εἴη.

{ΠΡ.} Ἄεργοῖς αἰὲν ἐορτά.

Εὐνόα, αἶρε τὸ νῆμα καὶ ἐς μέσον, αἰνόθρυπτε,

θὲς πάλιν· αἱ γαλέαι μαλακῶς χρήζοντι καθεύδειν.

Κινεῦ δὴ· φέρε θᾶσσον ὕδωρ. Ὑδατος πρότερον δεῖ,

ἃ δὲ σμᾶμα φέρει. Δὸς ὅμως. Μὴ δὴ πολὺ, ἄπληστε. [30]

Ἔγχει ὕδωρ. Δύστανε, τί μευ τὸ χιτῶνιον ἄρδεις;

Παῦέ ποχ'· οἶα θεοῖς ἐδόκει, τοιαῦτα νένιμμαι.

Ἄ κλᾶξ τᾶς μεγάλας πεῖ λάρνακος; Ἔδδε φέρ' αὐτάν.

{ΓΟ.} Πραξινόα, μάλα τοι τὸ καταπτυχὲς ἐμπερόναμα  
τοῦτο πρέπει· λέγε μοι, πόσσω κατέβα τοι ἀφ' ἰστῶ; [35]

{ΠΡ.} Μὴ μνάσης, Γοργοῖ· πλέον ἀργυρίῳ καθαρῷ μνᾶν

ἢ δύο· τοῖς δ' ἔργοις καὶ τὰν ψυχὰν ποτέθηκα.

{ΓΟ.} Ἀλλὰ κατὰ γνώμαν ἀπέβα τοι· τοῦτό κεν εἶπαις.

{ΠΡ.} Τὼμπέχονον φέρε μοι καὶ τὰν θολίαν· κατὰ κόσμον  
ἀμφίθεες. Οὐκ ἀξῶ τυ, τέκνον. Μορμῶ, δάκνει ἵππος. [40]

Δάκρυ· ὅσσα θέλεις, χωλὸν δ' οὐ δεῖ τυ γενέσθαι.

Ἔρπωμες. Φρυγία, τὸν μικκὸν παῖσδε λαβοῖσα,

τὰν κύν' ἔσω κάλεσον, τὰν αὐλείαν ἀπόκλαζον.

Mais va, prends ton vêtement et ton étole. Allons chez le roi, l'opulent Ptolémée, pour y contempler Adonis : j'entends dire que c'est quelque chose de beau que prépare la reine.

PRAXINOA. — Chez celui qui est prospère, tout est prospère.

GORGOS. — Ce que tu as vu, comme tu l'as vu, tu pourrais en parler à celui qui ne l'a pas vu. Il est peut-être l'heure d'y aller.

PRAXINOA. — Pour les oisifs, c'est toujours une fête. Eunoa, enlève le fil et repose-le au milieu, terrible nonchalante : les belettes recherchent les couches moelleuses. Remue-toi donc : apporte l'eau plus vite ! Il me faut d'abord de l'eau et, elle, elle m'apporte du savon. Donne quand même. Eh bien, pas beaucoup, insatiable ! Verse l'eau. Malheureuse, pourquoi arroses-tu ma tunique ? Cesse

enfin ! Ainsi que les dieux l'ont décidé, je suis lavée. La clef du grand coffre, où est-elle ? Apporte-la ici.

GORGÔ. — Praxinoa, vraiment, cette robe plissée te va très bien ; dis-moi, à combien t'est-elle revenue après le tissage ?

PRAXINOÏA. — Ne m'en parle pas, Gorgô ! plus de deux mines d'argent pur ; et j'ai ajouté mon âme aussi à ces travaux.

GORGÔ. — Mais assurément, à mon avis, il en est sorti quelque chose ; cela, tu peux le dire.

PRAXINOÏA. — Apporte-moi mon vêtement et mon chapeau ; arrange-le convenablement. Je ne t'emmènerai pas, mon enfant. Mormô, le cheval mord ! Pleure tout ce que tu veux, mais il ne faut pas que tu deviennes boiteux. Allons-y ! Phrygia, prends le petit et joue avec lui, appelle le chien à l'intérieur, ferme la porte d'entrée.

Après la conversation sur l'οἶκος qui occupe la majeure partie des vers 1 à 20, l'échange de Gorgô et de Praxinoa se tourne vers l'extérieur aux vers 21 à 43. Ce second temps de la scène domestique s'ouvre en effet sur l'invitation à sortir, qui est l'élément déclencheur de l'action du poème (vers 21-26) : on se prépare à traverser la ville (vers 44 à 77) pour voir la fête organisée au palais (vers 78-149).

Les vers 21 à 26, en premier lieu, offrent une première représentation du palais, qui est le second espace intérieur du poème, après la maison de Praxinoa. Gorgô propose en effet à Praxinoa d'aller « chez » Ptolémée, « dans » son palais (τῷ βασιλῆος ἐς ἀφνειῷ Πτολεμαίῳ, vers 22), et c'est cette représentation du palais comme espace intérieur qui est également adoptée par Praxinoa au vers 24b : ἐν ὀλβίῳ ὄλβια πάντα.

Le poème n'élabore pas seulement en effet une opposition entre un extérieur dangereux et un espace domestique pénible : il élabore aussi une opposition entre deux espaces intérieurs, la maison de Praxinoa d'une part, et le palais lagide d'autre part. Et si la maison est un lieu marqué par les ἔργα et où la question de l'approvisionnement et de la gestion des biens est primordiale, le palais est décrit comme étant tout à fait à l'opposé : il est précisément associé à l'opulence et à l'absence de travail (respectivement ἐν ὀλβίῳ ὄλβια πάντα, vers 24b, et ἀεργοῖς αἰὲν ἑορτά, vers 26b). Aux vers 21 à 26, le palais fait déjà figure d'intérieur idéal, représentation que développe ensuite amplement la scène qui s'y déroule (vers 78-149).

C'est en outre à partir de ces vers, en second lieu, qu'est initié le parallèle avec une

comédie d'Aristophane, l'*Assemblée des femmes*. Ce parallèle est en effet par la suite approfondi et exploité dans l'ensemble du poème, et il structure même formellement l'*Idylle XV*.

Notons d'abord la proposition par laquelle Gorgô engage à nouveau son amie à se préparer, proposition qui déclenche effectivement les préparatifs de Praxinoa et donc le départ lui-même : ἔρπειν ὥρα κ' εἴη (vers 26a). Une telle construction syntaxique, qui consiste à employer ὥρα avec un infinitif (εἶναι étant sous-entendu ou exprimé), est courante<sup>439</sup>. La proposition ἔρπειν ὥρα κ' εἴη (vers 26a) rappelle toutefois spécifiquement le ὥρα βαδίζειν (« c'est l'heure d'y aller ») du vers 30 de l'*Assemblée des femmes*, à deux égards. Ὡρα <ἐστὶ> est en effet, dans les deux cas, construit avec l'infinitif d'un verbe de mouvement (ἔρπειν et βαδίζειν), mais c'est surtout la fonction de ces deux propositions dans l'intrigue qui les rapproche. De même que le ἔρπειν ὥρα κ' εἴη de Gorgô initie la séquence des préparatifs de Praxinoa, indispensables à l'excursion au palais, le ὥρα βαδίζειν de l'*Assemblée des femmes* initie leur rassemblement et la séquence de travestissement, qui est lui aussi indispensable au projet des Athéniennes d'Aristophane : celles-ci doivent pouvoir passer pour des hommes afin d'investir l'Assemblée.

Ὡρα βαδίζειν (Ar., *Ec.*, 30a) sont les premiers mots que prononce le chœur de la comédie à son entrée en scène, juste après l'exposition (vers 1-29) que prend en charge Praxagora, protagoniste de l'*Assemblée*. Celle-ci est rejointe par le chœur des femmes, qui donne le signal du rassemblement : ὥρα βαδίζειν, ὡς ὁ κῆρυξ ἀρτίως | ἡμῶν προσιόντων δεύτερον κεκόκκυκεν (« c'est l'heure d'y aller, car notre héraut a chanté le deuxième "coucou" à l'instant, alors que nous approchions », Ar., *Ec.*, 30-31). Se joignent alors à Praxagora et au chœur le reste de leurs compagnes (vers 32-56). Une fois que toutes sont réunies, on vérifie que tout le monde s'est correctement préparé (Ar., *Ec.*, 57-59) :

Πρ. Κάθησθε τοίνυν, ὡς ἄν ἀνέρωμαι τάδε  
ύμᾱς, ἐπειδὴ συλλελεγμένας ὀρῶ,  
ἔσα Σκίροις ἔδοξεν εἰ δεδράκατε.

Praxagora. — Asseyez-vous donc, pour que je vous interroge à ce sujet, puisque je vous vois rassemblées : si vous avez fait tout ce qui a été décidé lors de la fête des Parasols.

Il s'agit en effet de vérifier que toutes sont en mesure de se travestir en hommes. Il était

---

<sup>439</sup> Voir LSJ s.v. ὥρα (B) B.I.3.

convenu, d'une part, de préparer son corps en cessant de s'épiler et en bronzant autant que possible (vers 60-67) ; il était aussi convenu, d'autre part, d'apporter les vêtements et autres accessoires nécessaires – chaussures, bâtons et manteaux masculins pour les vêtements (vers 73-78), couronnes pour l'Assemblée (vers 122-123), et surtout barbes postiches, dont il est question à plusieurs reprises (vers 68-72a ; 99a-103 ; vers 124-127). Dans l'*Idylle XV* également, on commence par les soins du corps (vers 29-32) avant l'habillement (33-40a)<sup>440</sup>.

Si le parallèle avec l'*Assemblée des femmes* d'Aristophane apparaît comme structurant au point de vue formel, c'est aussi que l'intrigue se clôt, une fois le projet des femmes accompli, de façon très comparable dans les deux œuvres. Les deux œuvres s'achèvent en effet avec une nouvelle occurrence du même type de proposition que celle qui amorce l'intrigue dans les deux cas (c'est-à-dire en ὥρα avec infinitif), d'une part, et, d'autre part, l'heure du départ est dictée dans les deux œuvres par l'heure du repas. L'*exodos* de la pièce d'Aristophane est en effet entamé par ces mots du chœur (Ar., *Ec.*, 1163-1165a), qui est suivi par le mari de Praxagora :

ὦ ὦ, ὥρα δῆ,  
 ≤ῶ≥ φίλαι γυναῖκες, εἶπερ μέλλομεν τὸ χρῆμα δρᾶν,  
 ἐπὶ τὸ δεῖπνον ὑπανακινεῖν. [1165]

Le chœur. — Oh, oh, il est vraiment l'heure, mes amies, si du moins nous avons l'intention de mener à bien cette affaire, l'heure de nous lever et d'aller au repas.

Dans l'*Idylle XV*, répond au ὥρα δῆ [...] ἐπὶ τὸ δεῖπνον ὑπανακινεῖν du chœur comique, la réplique suivante de Gorgô : ὥρα ὅμως κῆς οἴκον. ἀνάριστος Διοκλείδας· | χώνηρ ὄξος ἅπαν, πεινᾶντι δὲ μηδὲ ποτένθης (« et il est l'heure, cependant, de rentrer. Diocleidas n'a pas dîné :

<sup>440</sup> La séquence est ainsi marquée, comme chez Aristophane, par la présence d'un lexique très spécifique, celui de la toilette, des vêtements et des accessoires divers. Un tel lexique, presque technique tant il est précis, est particulièrement peu attesté. On ne connaît aucune occurrence antérieure à l'*Idylle XV* des substantifs τὰν περονατρίδα (vers 21), τὸ καταπτυχὲς ἐμπερόναμα (vers 34), et τὰν θολίαν (vers 39). Le substantif τὸ ἀμπέχονον (vers 21 et 39) est en revanche attesté une fois auparavant, chez Aristophane (fr. 320 Kock), tandis que le diminutif τὸ χιτώνιον (vers 31) est un peu mieux connu : le *TLG* permet en effet d'en dénombrer quatorze occurrences antérieures, qui se trouvent presque toutes chez Aristophane elles aussi (le substantif χιτώνιον est attesté pour la première fois dans un fragment de Strattis – γαλῆ χιτώνιον, fr. 71 Kock – et l'on en compte douze occurrences chez Aristophane – dont deux dans l'*Assemblée*, en – ainsi qu'une autre chez Platon, en *Lettres* 363a). S'il paraît assez naturel qu'un tel lexique, qui relève de la vie quotidienne des femmes, soit très feu fréquent dans la littérature conservée, on peut donc noter aussi que sa présence paraît spécifique au genre comique, ce qui est susceptible de rapprocher la séquence de l'habillement à la comédie de façon générale. Pour une recherche sur le costume de Praxinoa accompagnée d'illustrations, voir Gow [1938] pp. 184-189.

mon mari n'est rien qu'un vinaigre, et que tu ne t'approches pas de lui quand il a faim ! », vers 147-148).

Ce parallèle avec l'*Assemblée des femmes* parcourt l'ensemble du poème. Mis en place dans la seconde partie de la scène domestique (vers 21-43), il donne à la scène de rue une chute comique qui constitue le clou de la traversée de la ville, traversée qui est largement « épiciée » par ailleurs (vers 44-77), puis il prend une dimension politique dans la scène du palais, en concourant à nuancer la représentation idéale des souverains et de la monarchie lagide (vers 78-149). Ainsi, dans la mesure où le parallèle avec l'*Assemblée des femmes* est mis en place dès la scène domestique, où il structure formellement le poème et où il le parcourt dans tout son ensemble, la dette de l'*Idylle XV* envers la comédie d'Aristophane paraît finalement tout aussi fondamentale que la dette du poème envers l'épopée archaïque. On peut en effet formuler plusieurs remarques en ce sens, de sorte à montrer que l'*Idylle XV* est somme toute non pas tant une « épopée plaisante » que plus spécifiquement une sorte d' « épopée comique », où « comique » a tout son sens générique.

Revenons tout d'abord sur la question du point de vue féminin. S'il est singulier de consacrer un poème en hexamètres au dialogue de deux femmes ordinaires, on connaît en revanche plusieurs pièces d'Aristophane dont les personnages principaux sont féminins, parmi lesquelles il y a l'*Assemblée des femmes*. L'*Idylle XV* s'inscrit donc, de ce point de vue, dans une certaine tradition comique. Les personnages de l'*Idylle XV* sont en outre comparables à ceux de l'*Assemblée des femmes* à deux autres égards. D'une part, ils expriment une représentation commune des hommes – incapables de jouer leur rôle dans l'administration de la maison dans un cas, ou dans le gouvernement de la cité dans l'autre – de sorte que ces personnages féminins se disent contraints de prendre leur place : Gorgô et Praxinoa dans la maison ; Praxagora et ses compagnes dans la cité.

D'autre part, le point de vue qu'ils développent est, dans les deux œuvres, discrédité, ou du moins largement nuancé, par la représentation qui est faite de ces personnages eux-mêmes. Dans l'*Assemblée des femmes*, cela est très clair dans le discours que tient Praxinoa lorsqu'elle s'entraîne devant ses compagnes avant de prendre la parole à l'Assemblée (vers 209-240) :

Ἦν οὖν ἐμοὶ πίθησθε, σωθήσεσθ' ἔτι.

Ταῖς γὰρ γυναιξὶ φημὶ χρῆναι τὴν πόλιν [210]

ἡμᾶς παραδοῦναι. Καὶ γὰρ ἐν ταῖς οἰκίαις

ταύταις ἐπιτρόποις καὶ ταμίαισι χρώμεθα.

{ΓΥΝΗ Α.} Εὖ γ', εὖ γε νῆ Δί', εὖ γε.

{ΓΥΝΗ Β.} Λέγε, λέγ' ὄγαθέ.

{ΠΡΑΞΑΓΟΡΑ.} Ὡς δ' εἰσὶν ἡμῶν τοὺς τρόπους βελτίονες  
ἐγὼ διδάξω. Πρῶτα μὲν γὰρ τᾶρια [215]

βάπτουσι θερμῷ κατὰ τὸν ἀρχαῖον νόμον  
ἀπαξάπασαι, κοῦχι μεταπειρωμένας  
ἴδοις ἂν αὐτάς. Ἡ δ' Ἀθηναίων πόλις,  
εἴ πού τι χρηστῶς εἶχεν, οὐκ ἔσφζ' ἔτι,  
εἰ μὴ τι καινόν <γ'> ἄλλο περιηργάζετο. [220]

Καθήμεναι φρύγουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·  
ἐπὶ τῆς κεφαλῆς φέρουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·  
τὰ Θεσμοφόρι' ἄγουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·  
πέττουσι τοὺς πλακοῦντας ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·  
τοὺς ἄνδρας ἐπιτρίβουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·  
μοιχοὺς ἔχουσιν ἔνδον ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ· [225]

αὐταῖς παροψωνοῦσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·  
οἶνον φιλοῦσ' εὐζωρον ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·  
βινούμεναι χαίρουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·  
ταύταισιν οἷν, ὧνδρες, παραδόντες τὴν πόλιν  
μὴ περιλαλῶμεν, μηδὲ πυνθανώμεθα [230]

τί ποτ' ἄρα δρᾶν μέλλουσιν, ἀλλ' ἀπλῶ τρόπῳ  
ἐῶμεν ἄρχειν, σκεψάμενοι ταυτὶ μόνα,  
ὡς τοὺς στρατιώτας πρῶτον οὔσαι μητέρες  
σώζειν ἐπιθυμήσουσιν· εἶτα σιτία  
τίς τῆς τεκούσης θάττον ἐπιπέμψειεν ἄν; [235]

χρήματα πορίζειν <δ'> εὐπορώτατον γυνή,  
ἄρχουσά τ' οὐκ ἂν ἐξαπατηθεῖη ποτέ·  
αὐταὶ γάρ εἰσιν ἐξαπατᾶν εἰθισμέναι.  
Τὰ δ' ἄλλ' ἐάσω· ταῦτ' ἐὰν πίθησθέ μοι,  
εὐδαιμονοῦντες τὸν βίον διάξετε. [240]

PRAXAGORA. — Si donc vous m'obéissez, vous serez encore préservés. [v. 210]  
J'affirme en effet que c'est aux femmes qu'il nous faut confier la cité. Et en effet,  
dans nos maisons, ce sont ces dernières que nous avons pour administrateurs et pour  
intendants.

FEMME A. — Bien dit, bien dit, par Zeus, c'est bien dit !



FEMME B. — Poursuis, poursuis, mon bon !

PRAXAGORA. — Et que leurs mœurs valent mieux que les nôtres, [v. 215] je vais vous l'apprendre. D'abord, en effet, elles plongent leurs laines dans l'eau chaude, toutes, selon l'antique coutume, et on ne les verrait pas essayer de faire autrement. Mais la cité des Athéniens, si elle tirait profit en quelque façon d'une innovation, n'aurait pas l'impression qu'elle allait être préservée [v. 220] si elle ne mettait pas trop de soin à une nouveauté. Les femmes font griller les plats assises, comme on le faisait avant aussi ; elles portent les charges sur la tête comme avant ; elles célèbrent les Thesmophories comme avant ; elles font cuire leurs gâteaux comme avant ; elles usent leurs maris comme avant ; [v. 225] elles ont des amants à la maison comme avant ; elles s'achètent des friandises en cachette comme avant ; elles aiment le vin pur comme avant ; elles se réjouissent de forniquer comme avant ; quand donc, Athéniens, nous aurons confié la cité à ces dernières, [v. 230] ne bavardons pas sur le sujet, et ne cherchons pas à savoir ce qu'elles ont l'intention de faire à ce moment-là, mais, tout simplement, laissons-les commander, après avoir considéré cela seulement : que les soldats, d'abord, puisque ce sont leurs mères, elles désireront les préserver ; que les denrées alimentaires, ensuite, [v. 235] qui plus vite qu'une mère en assurerait l'approvisionnement ? Et pour se procurer de l'argent, une femme est chose tout à fait pleine de ressources, et, si elle était aux commandes, elle ne se ferait jamais duper : ce sont elles-mêmes, en effet, qui sont habituées à duper. Et je passe sur le reste : si vous m'obéissez sur ces questions, [v. 240] c'est dans la félicité que vous passerez votre vie.

Alors même que Praxagora fait l'éloge des femmes pour convaincre « l'Assemblée » qu'elles seules peuvent sauver la cité, parce qu'elles sont meilleures que les hommes à tous égards, le protagoniste relaie en même temps – explicitement – un certain nombre de *topoi* misogynes : les amants, la glotonnerie, l'ivrognerie, la duperie.

Dans l'*Idylle XV*, le procédé est un peu différent, mais l'effet comparable. La mise à distance du propos des deux femmes repose sur l'échange qui porte sur la robe aux vers 34 à 38, cet échange invitant à relativiser la critique des maris et en même temps à percevoir Gorgô et Praxinoa comme étant peut-être les véritables *φθόροι ἀργυρίω* du ménage.

Il est surtout intéressant de noter, du point de vue de la structure de la scène domestique, que l'échange sur la robe n'intervient pas dans le premier mouvement, alors qu'il y aurait *a priori* sa place. La scène domestique est en effet composée de deux mouvements. Le premier est tourné vers l'intérieur domestique et propose un point de vue féminin sur l'οἶκος ; il est

essentiellement tributaire de la tradition épique (vers 1-20). Le second mouvement est orienté vers l'extérieur de la maison : on projette de sortir et se prépare au départ ; c'est là que se met en place le parallèle avec une comédie féminine d'Aristophane (vers 21-43).

Dans la mesure où l'échange sur la robe opère un retournement qui consiste à inviter à réévaluer la représentation anti-épique des maris et anti-hésiodique de l'οἶκος, il s'inscrit dans la continuité de la représentation de l'οἶκος. Or l'échange sur la robe n'a précisément lieu que plus tard, de sorte qu'il interrompt la scène d'habillement : il se trouve donc au cours du second mouvement, qui voit se mettre en place le parallèle comique. Le retournement s'inscrit ainsi non pas dans le mouvement qui porte sur l'οἶκος anti-épique, bien qu'il le prolonge, mais dans le mouvement « comique » de la scène domestique. À la fin de cette scène, on a donc un dialogue épique (premier mouvement) tenu par deux femmes, qui s'avèrent être des personnages féminins de comédie (second mouvement). C'est en cela que la scène domestique se constitue peu à peu en épopée comique.

## **II. Vers 44-77. Dans la rue**

Aux vers 44 à 77, Gorgô et Praxinoa – accompagnées d'Eunoa (vers 54 ; 67 ; 68 ; 76) et d'Eutyphis (vers 67) – sont dans la rue. Elles traversent la ville (vers 44-59), et rencontrent, à l'approche du palais, une vieille dame avec laquelle elles échangent brièvement avant d'arriver devant les portes (vers 60-68). Alors que la foule s'y presse, un incident a lieu : le voile de Praxinoa est déchiré par un inconnu ; mais le groupe des femmes parvient finalement à entrer dans le palais (vers 69-77).

Cette scène d'extérieur fait en quelque sorte pendant à la scène domestique, dans la mesure où elle est élaborée suivant un même schéma. La situation est, dans un premier temps, décrite en termes épiques, avant que le comique ne fasse brutalement irruption dans un second temps : l'« épïcisation » de la situation se solde par une chute comique.

Cette fois, en effet, c'est la ville et sa traversée qui font l'objet d'une « épïcisation ». Ce sont d'abord la foule et les Alexandrins – du passant au souverain – qui font l'objet de ce procédé (vers 44-59), puis la rencontre avec la vieille dame redéfinit l'entrée dans le palais en assaut épique (vers 60-68). Ainsi, tandis que les vers 44 à 59 présentent la foule comme un obstacle, puis comme un danger, épiques, le groupe des femmes se prépare, aux vers 60 à 68, à agir en guerriers achéens devant la citadelle de Troie. L'ensemble formé par les vers 44 à 68 prépare l'aristie des femmes transfigurées en héros homériques.

Mais, de même que la description de la maisonnée anti-hésiodique (vers 8-20) s'inscrit dans la tradition épique sur le ton du jeu, c'est une pseudo-aristie que fait attendre la partie épique (vers 44-68) de la scène de rue. Le dialogue est en effet jalonné d'éléments qui rappellent et manifestent le décalage qui sépare d'une part la situation, apparemment banale, qui est dénotée et d'autre part la situation que connote la manière dont cette scène est décrite : le groupe des femmes n'a rien de la troupe de héros homériques, de même que la foule qui envahit les rues en ce jour de fête n'est en rien un danger qui relève de l'épopée.

C'est sur ce décalage que repose la chute comique de la scène (vers 69-77) : lorsque les femmes franchissent finalement les portes du palais, c'est – pour ainsi dire – en devenant des hommes qu'elles parviennent à le faire, non en se montrant des héros en pleine aristie. Une telle chute fonctionne sur le même type de comique que celui sur lequel repose le début de *l'Assemblée des femmes* d'Aristophane : des femmes tentent de se comporter en hommes avant de réussir à se faire passer pour tels. L'une des différences est que le motif est intégré là où il n'est pas attendu : il est intégré sous forme de chute.

Par ailleurs, une telle chute montre aussi que le jeu sur la tradition épique n'est pas gratuit. Si traverser une ville en fête paraît banal, on a des raisons de penser que cela ne l'est pas, en réalité, pour des personnages tels que Gorgô et Praxinoa. La situation des femmes dans la société grecque de l'Alexandrie hellénistique ne semble pas en effet avoir été foncièrement différente de celle des Grecques de l'époque classique<sup>441</sup>, de sorte que traverser seules une capitale emplie de monde est susceptible de relever de l'extraordinaire, voire de l'exploit. Dans ces conditions, à défaut de héros épiques, il faut donc peut-être au moins être des hommes pour mener à bien un tel dessein.

### **II.1. Vers 44-59. En chemin : la périlleuse traversée de la ville**

Ce que constate d'abord Praxinoa au sortir de la maison est la foule immense qui envahit les rues (vers 44-45). Suit un éloge de Ptolémée : grâce à lui, les rues sont plus sûres qu'elles ne l'étaient (vers 46-50). Arrivent alors des chevaux de parade qui, mal dressés, effraient

---

<sup>441</sup> La documentation sur le sujet n'est pas abondante, et les ouvrages qui y sont consacrés sont également peu nombreux : c'est surtout sur le rôle important qu'ont joué les souveraines hellénistiques que se concentrent les ouvrages portant sur le statut des femmes dans l'Alexandrie des premiers Ptolémées. On peut toutefois se reporter à Bielman [2002], en particulier au chapitre VII (« Les femmes en public », pp. 233-277) et à la conclusion de l'ouvrage (« Paravent ou alibi : la femme en vue », pp. 279-307), et plus récemment à Legras [2010], en particulier au chapitre V (« Le mariage : la diversité des contrats », pp. 145-172).

Praxinoa (vers 51-55), avant que celle-ci ne soit rassurée par Gorgô, car les chevaux les dépassent et s'éloignent ; la foule afflue cependant de nouveau (vers 56-59).

Les vers 44 à 59 forment un ensemble parfaitement délimité, auquel le thème de la foule nombreuse donne sa cohérence. Les propositions qui, respectivement, ouvrent et concluent le passage le montrent bien en effet : à la proposition ὦ θεοί, ὄσσοις ὄχλος (vers 44a), qui introduit l'ensemble, répond la proposition ὄχλος πολὺς ἄμμιν ἐπιρρεῖ (vers 59b), qui le clôt. Le vers 44a comme le vers 59b encadrent en effet le passage par une mention de l'ὄχλος, chaque fois accompagnée d'un adjectif qui dénote la quantité (ὄσσοις, vers 44 ; πολὺς, vers 59). L'ensemble est ainsi formellement bien circonscrit, et le thème qui fait l'objet du dialogue est explicite.

Par le biais du thème de l'ὄχλος, c'est tout Alexandrie qui est « épiciée » : la foule elle-même (vers 44-45), puis le souverain vainqueur du « malfaisant » (vers 46-50), les chevaux de parade ensuite (vers 51-55), et enfin la foule à nouveau (vers 56-59). Mais le dialogue montre aussi, pour chaque entité, que l'« épiciation » ne doit pas être prise au premier degré : aucune de ces entités ne soutient la comparaison avec son comparant épique. Ainsi, l'obstacle et le danger que représente la foule pour les quatre femmes ne sont pas tant épiques que pseudo-épiques. C'est donc une pseudo-aristie que préparent les vers 44 à 59 pour les femmes, en leur élaborant un adversaire décrit en termes épiques, mais auquel, en même temps, cette qualité est déniée.

### **I.1.i. Vers 44-45. La foule sans nombre**

Juste après qu'elle a constaté avec étonnement la multitude de la foule qui emplit la ville (vers 44a), Praxinoa s'inquiète de savoir comment ses compagnes et elle pourront la traverser (vers 44b-45a). La foule est en effet<sup>442</sup> si nombreuse qu'elle paraît une colonie de fourmis (vers 45b) :

ὦ θεοί, ὄσσοις ὄχλος. Πῶς καὶ πόκα τοῦτο περᾶσαι  
χρὴ τὸ κακόν; Μύρμακες ἀνάριθμοι καὶ ἄμετροι. [45]

Dieux, quelle foule ! Comment et quand faut-il passer à travers cette misère ? Des fourmis, sans nombre et sans mesure !

Praxinoa, d'emblée, ne manifeste pas seulement son étonnement et son inquiétude devant la foule, mais aussi son mépris. Le substantif ὄχλος, d'une part, prend fréquemment une

---

<sup>442</sup> Sur les asyndètes dans le dialogue, voir le commentaire de la scène domestique, pp. 209-211.

nuance péjorative, de sorte à désigner la « populace », et la reprise du terme par le groupe τοῦτο [...] τὸ κακόν (vers 44-45) ne laisse pas de doute sur la nuance franchement dépréciative qu'il convient de lui prêter au vers 44, comme sans doute au vers 59 et, plus loin, au vers 72. La foule, d'autre part, fait l'objet de métaphores qui sont manifestement péjoratives – τοῦτο [...] τὸ κακόν (vers 44-45) – ou, du moins, déshumanisantes, comme l'est celle des fourmis au vers 45.

Ces métaphores n'ont cependant pas seulement pour effet de déshumaniser l'ὄχλος ; celui-ci est également « épicié » par le biais de cette figure<sup>443</sup>. D'une part, la qualification de la foule par l'expression τοῦτο [...] τὸ κακόν tend à représenter la foule comme une entité homogène : il ne s'agit pas d'une somme d'individus, mais d'une unité qui fait bloc. C'est précisément cet aspect de la métaphore que met en évidence le verbe qu'emploie Praxinoa, περᾶσαι, au vers 44. L'emploi de ce verbe περάω, qui est homérique, est réservé à des cas très spécifiques : on le rencontre dans l'épopée uniquement lorsqu'il est question de traverser quelque chose de continu ou de dense qui fait obstacle, comme un fossé, un torrent, une mer ou l'Océan notamment<sup>444</sup>. La « misère » que représente la foule aux vers 44-45 est donc en premier lieu un obstacle à la traversée de la ville : cet obstacle est compact, de sorte qu'il paraît infranchissable, mais il s'agit surtout d'un obstacle tel que ceux auxquels sont confrontés les héros de l'épopée homérique. Le franchir représente donc, pour le groupe des femmes, un acte comparable à celui des héros homériques confrontés à un fossé ou à une mer<sup>445</sup>.

Il est plus difficile, d'autre part, de rendre compte de la métaphore des fourmis (vers

<sup>443</sup> On retrouve donc dans la scène de rue l'association étroite entre dépréciation et « épiciation » qui est frappante dans la scène domestique. Voir le commentaire aux vers 8-20 pp. 218-232.

<sup>444</sup> Armes qui traversent une partie du corps : *Il.*, IV, 460 et 502 ; V, 291 ; VI, 10 ; XXI, 594. Hommes ou chevaux qui franchissent un fossé : *Il.*, XII, 53, 63, 200 et 218 ; XVI, 367 ; un torrent : *Il.*, XXI, 283. Traverser la mer : *Il.*, II, 613 ; *Od.*, IV, 709 ; V, 174, 176 et 409 ; VI, 272 ; IX, 129 ; XXIV, 118 ; l'Océan : *Od.*, X, 508 ; XI, 158. La pluie qui ne peut pas traverser une végétation très dense : *Od.*, V, 480 ; XIX, 442. Le fait de traverser « les portes d'Hadès » (*Il.*, V, 646 ; XXI, 594) est un cas à part, dans la mesure où l'on ne peut pas considérer des portes comme un obstacle, mais il est évident que ces portes-là n'ont rien d'ordinaire.

<sup>445</sup> Dans la mesure où le πῶς καὶ πόκα τοῦτο περᾶσαι du vers 44b rappelle en particulier le τὸν οὐ πῶς ἔστι περῆσαι du vers 158b de l'*Od.*, XI, on pense en particulier à l'Océan, que traverse Ulysse avant de parvenir aux Enfers, où il retrouve sa mère. Celle-ci lui dit en effet : μέσσω γὰρ μεγάλοι ποταμοὶ καὶ δεινὰ ῥέεθρα, | Ὀκεανὸς μὲν πρῶτα, τὸν οὐ πῶς ἔστι περῆσαι | πεζὸν ἐόντ', ἦν μὴ τις ἔχη εὐεργέα νῆα (« au milieu, il y a en effet de grands fleuves et des courants terribles, et l'Océan, d'abord, qu'il n'est nullement possible de traverser à pied si l'on n'a pas de navire bien fabriqué », *Od.*, XI, 157-159). Sur le périple des femmes et l'errance d'Ulysse, voir l'annexe II.5.

45). Celle-ci n'est pas épique, et il ne s'agit pas non plus d'un cliché, pour autant que l'on peut en juger. On ne connaît en effet que deux exemples antérieurs d'un tel rapprochement – comparaison ou métaphore – entre hommes et fourmis. La première se trouve chez Eschyle, dans le *Prométhée enchaîné*. Lorsque Prométhée décrit la vie des hommes telle qu'elle était avant qu'il ne leur apporte la technique, il compare ces hommes à des fourmis (A., *Pr.*, 450-453) :

[...] κοῦτε πλινθυφεῖς [450]  
 δόμους προσείλους ἦισαν, οὐ ξυλουργίαν,  
 κατώρυχες δ' ἔναιον ὥστ' ἀήσυροι  
 μύρμηκες ἄντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλίοις.

[...] et ils ne connaissaient pas les demeures de briques exposées au soleil, ni la menuiserie, et, en êtres souterrains, ils habitaient, de même que les fourmis rapides, dans les tréfonds sans soleil des grottes.

La seconde se trouve dans un fragment d'Eschrion (IV<sup>ème</sup> siècle avant notre ère) dont on ignore le contexte : στενὸν καθ' Ἑλλάσποντον, ἐμπόρων χώρην, | ναῦται θαλάσσης ἐστρέφοντο μύρμηκες (« sur l'Hellespont étroit, contrée des voyageurs, les matelots de la mer allaient et venaient, des fourmis », Eschrion, fr. 7 Lloyd-Jones & Parsons).

Il y a donc des précédents à l'image qui consiste à rapprocher hommes et fourmis, mais la comparaison du vers 45 de l'*Idylle XV* avec les passages d'Eschyle et d'Eschrion trouve rapidement une limite. Dans aucun des deux précédents à cette image, le rapprochement ne paraît reposer sur le nombre des hommes (qui sont ἀνάριθμοι καὶ ἄμετροι chez Théocrite) : dans le premier passage, la comparaison repose sur le type d'habitat commun aux deux espèces, tandis que, dans le second, il semble que ce soit sur le fait d'aller et venir (sans raison évidente pour l'observateur ?) que repose la métaphore.

Afin d'essayer de rendre compte du recours à l'image des fourmis dans la réplique de Praxinoa, on peut toutefois proposer une hypothèse, qui repose sur une étymologie ancienne du nom des Myrmidons. Celle-ci consiste à faire dériver le nom des Myrmidons (Μυρμιδόνες) de celui qui désigne les fourmis (μύρμηκες). Elle est bien attestée, mais ne l'est pas encore au début du III<sup>ème</sup> siècle<sup>446</sup>. Dans le contexte des vers 44 à 59, qui épicisent l'ὄχλος auquel sont confrontées les quatre femmes, il paraît cependant vraisemblable que cette étymologie soit

<sup>446</sup> Elle est attestée pour la première fois dans un fragment de l'historien Théagène de Macédoine (774 F 16 *FGrH*) (III<sup>ème</sup> siècle) transmis par une scholie à Pindare (Σ *ad Pi.*, N. III, 21).

mobilisée, dans la mesure où cela permettrait de rendre compte de la métaphore des fourmis, qui est singulière. Si l'on accepte cette hypothèse, la foule ne serait pas alors seulement méprisée et donnée comme un obstacle épique aux vers 44-45, mais elle serait également composée de Myrmidons potentiels – auquel cas il s'agit d'un danger potentiel d'ordre épique – ou de sous-Myrmidons – auquel cas le danger est pseudo-épique.

### **II.1.ii. Vers 46-50. Les beaux travaux de Ptolémée**

Juste après avoir témoigné son mépris envers la foule, Praxinoa se réjouit de l'œuvre du souverain (vers 46-47b) : au moins, on ne rencontre plus dans les rues d'Alexandrie de « malfaisant » qui « se faufile[e] comme un Égyptien »<sup>447</sup> (vers 47b-50) :

Πολλά τοι, ὦ Πτολεμαῖε, πεποιήται καλὰ ἔργα,  
ἐξ ὧ ἐν ἀθανάτοις ὁ τεκῶν· οὐδεὶς κακοεργός  
δαλεῖται τὸν ἰόντα παρέρπων Αἰγυπτιστί,  
οἷα πρὶν ἐξ ἀπάτας κεκροτημένοι ἄνδρες ἔπαισδον,  
ἀλλάλοις ὀμαλοί, κακὰ παίχνια, πάντες ἐριοί. [50]

Vraiment, ils sont nombreux, Ptolémée, les beaux travaux que tu as faits depuis que ton père est parmi les immortels ! Aucun malfaisant ne fait du tort au passant en s'insinuant comme un Égyptien, comme s'y amusaient autrefois des hommes pétris de fourberie, au même niveau les uns que les autres, mauvaises plaisanteries, tous des originaux !

Immédiatement après la foule, c'est donc le roi qui fait l'objet d'un développement de la part de Praxinoa. De la « misère » qui empêche de circuler dans les rues, on passe au

---

<sup>447</sup> L'adjectif, dans ses autres attestations, signifie « en langue égyptienne » (LSJ *s.v.* Αἰγυπτιστί, sens I ; voir Hdt., II, 46, 14 et Pl., *Ti.*, 21e5). Il n'y a qu'ici qu'il semble prendre le sens de « suivant le comportement égyptien », « à l'égyptienne » (LSJ *s.v.* Αἰγυπτιστί, sens II ; *Lex. Theocr. s.v.* Αἰγυπτιστί). Le glissement de sens semble en effet s'expliquer assez aisément dans le contexte de l'Égypte du III<sup>ème</sup> siècle : le rapport entre la langue que l'on parle et la culture (au sens le plus large du terme) que trahit un comportement devait être perçu comme très étroit, de sorte que la différence entre « parler égyptien » et « avoir le comportement d'un Égyptien » n'est peut-être pas majeure. Voir à ce sujet la discussion que résume Veïsse [2007] pp. 57-59 et qui porte sur le sens de ἐλληνίζειν dans le P.Col.Zen. II 66. Dans une lettre adressée à son maître (datée de 256-255, ce qui coïncide avec le règne de Ptolémée II, de 284 à 246), un chamelier se plaint que l'on ne lui verse pas son salaire comme il conviendrait, ὅτι οὐκ ἐπίσταμαι ἐλληνίζειν (lignes 20-21), dit-il. On ignore si le chamelier attribue les vexations dont il est victime au fait qu'il ne sait pas « parler grec », « se comporter en Grec », ou encore « parler grec correctement ». Sur la question de la maîtrise de la langue grecque comme un moyen pour les Égyptiens de « sortir de la situation d'infériorisation qui leur est faite » (p. 76), voir aussi Dunand [1983] pp. 76-77.

souverain qui règne sur la capitale. Ici, le décalage est net entre la figure d'un Ptolémée épique que construit la réplique d'une part, et la réalité de son action telle que l'on peut, dans une certaine mesure, la reconstituer d'après les vers 48-49 d'autre part.

La proposition directement adressée au souverain par laquelle s'ouvre l'ensemble (vers 46-47a) laisse en effet attendre le récit d'exploits, exploits qui s'avèrent n'être rien de plus que des travaux visant à mettre fin aux petits délits commis dans les rues de la capitale. Le *πολλά... καλὰ ἔργα* du vers 46, d'abord, donne une coloration épique à l'action du souverain, dans la mesure où le groupe *καλὰ ἔργα* est nettement modelé sur le *κακὰ ἔργα* homérique, fréquent en fin de vers dans l'*Odyssee*<sup>448</sup> : on s'attend à un catalogue (*πολλά*) d'exploits (*καλὰ ἔργα*). On s'attend, ensuite, à ce que ceux-ci soient d'autant plus prestigieux que la généalogie (récemment) divine de ce dernier est syntaxiquement associée à ces œuvres au vers suivant (*ἐξ ὧν*, vers 47). La subordonnée du vers 47 présente la divinisation de Ptolémée I<sup>er</sup> comme l'événement à partir duquel son fils a commencé ses *ἔργα*, et, de la sorte, presque comme leur condition d'existence : elle les situe ainsi dans l'ordre de l'action semi-divine. On attend des exploits dignes d'un Héraclès par exemple.

Le catalogue des exploits attendu n'est finalement pas livré à proprement parler. C'est le résultat de ces *ἔργα* qui est donné : on ne rencontre plus le *κακοεργός* (vers 47) qui sévissait autrefois dans les rues de la capitale. Les exploits eux-mêmes sont sous-entendus : ce sont les actes par lesquels le souverain a vaincu le « malfaisant ». La nature exacte des méfaits de ce dernier, d'autre part, n'est pas claire, mais le *κακοεργός* n'est – semble-t-il – rien de plus qu'un passant peu courtois. Quels sont donc, dans ces conditions, les *ἔργα* de Ptolémée ? Il pourrait alors s'agir de travaux d'urbanisme, comme de dispositions prises pour lutter contre les petits délits : on est loin, quoi qu'il en soit, du catalogue d'exploits semi-divins que laisse attendre l'introduction du développement sur le *κακοεργός*. Toutefois, la sublimation de l'action du souverain va de pair avec l'exagération de la malfaisance du passant : le danger représenté par

---

<sup>448</sup> Voir *Od.*, II, 67 ; XVI, 380 ; XVII, 158 ; XX, 16 ; XXIII, 64 ; XXIV, 6. En *Il.*, IX, 595, l'expression désigne les exactions qui caractérisent la prise d'une cité ; en *Od.*, IX, 477, les méfaits du Cyclope envers les compagnons d'Ulysse) ; et en *Od.*, XIV, 284, les méfaits en général, dont Zeus tire vengeance. Notons par ailleurs que l'adjectif *καλός* n'apparaît qu'une seule fois en fonction d'épithète de *ἔργον* dans la poésie homérique, dans le vers suivant : *πολλά δ' ὑπ' αὐτοῦ ἔργα κατήριπε κάλ' αἰζηῶν* (« ils sont nombreux les beaux travaux [agricoles] accomplis par des hommes robustes qui se sont anéantis sous lui [un fleuve qui déborde] », *Il.*, V, 92). *Πολύς* n'apparaît quant à lui que deux fois comme épithète de *ἔργον*, la première dans le vers cité ci-dessus, et la seconde en *Il.*, XXIII, 705 : *πολλά δ' ἐπίστατο ἔργα, τίον δέ ἐ τεσσαράβοιον* (« elle [la captive qui constitue le prix du pendard à l'épreuve de la lutte] était habile à de nombreux travaux, et ils l'estimaient à quatre bœufs »).



l'adversaire étant amplifié, la victoire de celui qui en a triomphé est elle aussi amplifiée.

Comme la foule qu'affrontent les quatre femmes, l'adversaire du souverain est décrit en termes homériques de sorte à le représenter en personnage de l'épopée. On retrouve d'abord le même procédé d'encadrement que l'on a déjà observé pour Dinôn (vers 8-17). À l'initiale des vers consacrés à l'adversaire du souverain, d'une part, se trouve le substantif *κακοεργός* (vers 47). Ce terme est très fréquent dans la littérature conservée sous la forme *κακοῦργος*, et désigne le « criminel » aussi bien chez les Tragiques que chez les orateurs attiques. Sous sa forme *κακοεργός*, en revanche, il est extrêmement rare, et ne se trouve que dans l'épopée homérique. Le choix de cette forme, spécifiquement épique, définit ainsi l'adversaire du souverain, non comme un « criminel » réaliste, mais comme un être « malfaisant » de l'épopée.

À l'extrême fin du passage, d'autre part, le vers 50 entérine la redéfinition du personnage en personnage épique. Ce vers – *ἀλλάλοις ὀμαλοί, κακὰ παίγνια, πάντες ἐριοί* – est en effet manifestement une réécriture du vers 26 de la *Théogonie*<sup>449</sup> : *ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον* (« pâtres des champs, qui êtes de méchants objets de honte, réduits à des ventres »). Le vers est en effet composé, dans les deux poèmes, d'une accumulation de trois injures<sup>450</sup>, dont la deuxième consiste à réifier les individus décriés au point de les désigner par des neutres pluriels : *κάκ' ἐλέγχεα* dans le poème d'Hésiode, *κακὰ παίγνια* chez Théocrite. Le vers 50 paraît donc moins compléter la syntaxe du vers précédent, que mimer une célèbre invective épique, traduisant tout le dédain que manifeste Praxinoa à l'égard des hommes du vers 50 : il ne s'agit pas tant de souligner la menace que représentent les individus dont il est question que de contribuer à la tonalité épique du passage en adaptant l'invective que les Muses

---

<sup>449</sup> Le vers 50 présente une difficulté liée à la syntaxe de la subordonnée des vers 49-50 : *οἷα πρὶν ἐξ ἀπάτας κεκροτημένοι ἄνδρες ἔπαισδον, | ἀλλάλοις ὀμαλοί, κακὰ παίγνια, πάντες ἐριοί*. Deux possibilités sont en effet envisageables pour la construction syntaxique de cette proposition. La première consiste à considérer *κακὰ παίγνια* comme accusatif d'objet interne complément de *ἔπαιζον* ; dans ce cas, *οἷα* est adverbial. On comprend donc : « comme autrefois des hommes forgés de tromperie jouaient à de mauvais jeux, égaux les uns aux autres, etc. » La seconde possibilité consiste à faire de *οἷα* le complément de *ἔπαιζον*, l'antécédent de *οἷα* étant alors l'ensemble de la proposition qui précède : « choses telles que celles auxquelles jouaient autrefois des hommes forgés de tromperie, égaux les uns aux autres, etc. » C'est la seconde possibilité qui est préférable, pour deux raisons. D'une part, *κακὰ παίγνια* est encadré par deux nominatifs pluriels, qui sont très clairement des appositions à *ἄνδρες*, de sorte qu'il n'est pas naturel d'interpréter ce segment comme autre chose qu'un nominatif apposé lui aussi à *ἄνδρες*, en l'occurrence un accusatif complément d'objet. D'autre part, le précédent que constitue le vers 26 de la *Théogonie* invite lui aussi à considérer le vers 50 comme une accumulation d'apposition au sujet du verbe de la proposition.

<sup>450</sup> Sur le problème de texte de la fin du vers 50, voir l'annexe II.4.

adressent à l'Hésiode berger.

L'expression ἐξ ἀπάτας κεκροτημένοι ἄνδρες (vers 49) suggère en outre que ces hommes sont comme des Ulysse de pacotille. Signalons en premier lieu que l'apposition ἐξ ἀπάτας κεκροτημένοι assure une transition dans la caractérisation du κακοεργός par le biais de la notion de « fourberie » qu'elle introduit. Par ce biais, on passe en effet d'un homme « malfaisant » qui « blesse » (δαλεῖται) aux vers 74-48, à des hommes qui « s'amus[ent] » (ἔπαισδον) et qui sont de « mauvaises plaisanteries » (κακὰ παίχνια) aux vers 49-50. Ni la notion de fourberie ni la notion de jeu ne s'imposent d'elles-mêmes d'après les actes qui ont été mentionnés auparavant (faire le mal et blesser).

Le sens de la métaphore ἐξ ἀπάτας κεκροτημένοι, quant à lui, ne présente pas de difficulté : on comprend que κροτέω est employé ici au sens de « marteler, souder »<sup>451</sup>, et que la préposition ἐκ introduit le nom de la matière dont est forgé l'objet : les hommes dont il est question sont faits dans la matière « tromperie ». Mais la métaphore n'est pas usuelle<sup>452</sup>, au contraire de la métaphore du modelage (πλάττω) notamment, qui est assez usitée<sup>453</sup>. On constate en revanche que, parmi les mots de la famille de κροτέω, la notion de « tromperie » n'est pas toujours loin. C'est le cas du substantif κρότημα, qui signifie précisément « combinaison, roublardise » chez Sophocle et dans le *Rhésos*<sup>454</sup>. On peut donc noter que le choix de la métaphore du martelage, qui n'est pas attendue *a priori*, est très cohérente avec le complément ἐξ ἀπάτας : la capacité à « tromper » est on ne peut plus essentielle aux personnages. Non seulement la « fourberie » est le matériau dont ils sont faits, mais le procédé même par lequel ce matériau est travaillé est lui aussi intimement lié à la duplicité.

On constate ensuite que les occurrences du terme κρότημα – qui sont extrêmement rares et limitées à la tragédie attique dans la littérature grecque conservée antérieure à Théocrite –

---

<sup>451</sup> Voir LSJ s.v. κροτέω, sens II.4.

<sup>452</sup> L'emploi figuré de κροτέω est attesté chez Pindare, mais la métaphore n'est pas tout à fait comparable : κεκρότηται χρυσέα κρηπίς ιεραῖσιν αἰοδαῖς | εἶα τειχίζωμεν ἤδη ποικίλον | κόσμον αὐδάεντα λόγων (« on a forgé un fondement d'or pour les chants sacrés ; allons, fortifions à présent d'un rempart la parure ouvragée et chantante des mots », Pi., fr. 194). Chez Théocrite, ce sont des « hommes » qui sont forgés : κροτέω est donc employé à proprement parler dans un sens métaphorique. En revanche, chez Pindare, c'est le « fondement d'une construction » qui est forgé, non les chants qui font l'objet de la métaphore, de sorte que ce n'est pas tant κροτέω qui est employé au sens métaphorique que κρηπίς (« fondement »).

<sup>453</sup> Voir LSJ s.v. πλάσσω, sens V.

<sup>454</sup> DELG s.v. κροτός. Le substantif n'est pas attesté ailleurs que chez Sophocle (fr. 913 *TrGF*) et en *Rhésos*, 499 avant les I<sup>er</sup>-II<sup>ème</sup> siècles de notre ère.

témoignent d'un usage très spécifique de ce mot : il n'est employé que pour désigner Ulysse, dont l'*ἀπάτη* est bien une caractéristique essentielle depuis la poésie homérique. Athéna, en effet, l'affirme explicitement au chant XIII de l'*Odyssée* par exemple : *σχέτλιε, ποικιλομήτα, δόλων ἄτ', οὐκ ἄρ' ἔμελλες, | οὐδ' ἐν σῆ περ ἐὼν γαίη, λήξειν ἀπατάων | μύθων τε κλοπίων, οἳ τοι πεδόθεν φίλοι εἰσίν* (« intraitable, artificieux, insatiable de ruses que tu es, tu ne devais donc pas, même alors que tu es dans ton pays, mettre fin aux ruses et aux discours fourbes qui te sont chers dès l'origine », *Od.*, XIII, 293-295).

L'expression ἐξ ἀπάτας κεκροτημένοι réoriente donc la description des hommes dont il est question en suggérant un rapprochement avec le personnage d'Ulysse. L'association entre ἀπάτη et Ulysse est susceptible d'être faite parce que c'est une caractéristique traditionnelle du héros, mais c'est la métaphore du martelage qui, en définitive, rend effective cette association. C'est aussi l'implicite que constitue le personnage d'Ulysse qui permet de mieux comprendre le lien qui est établi entre la qualification de « malfaisant » et la notion de « tromperie ». Si en effet la seule occurrence connue de la forme non contracte de *κακοεργός* se trouve dans la poésie homérique, elle se trouve précisément dans un passage où Ulysse formule un mensonge : en *Odyssée*, XVIII, 54, lorsqu'il prétend en effet que sa faiblesse risque de le mettre en difficulté contre le mendiant, il sait qu'il le vaincra assurément et sans dommages pour lui-même. De *κακοεργός* à ἐξ ἀπάτας κεκροτημένοι, ce sont bien des « Ulysse » qui sont décrits.

Mais ce ne sont pas seulement des Ulysse artificieux : ce sont aussi des Ulysse qui font du mal et qui blessent. Cet Ulysse trompeur et malfaisant est précisément celui que contribue à décrire le κρότημα du *Rhésos*<sup>455</sup>. Rhésos vient d'arriver pour prêter main forte aux Troyens contre les Achéens, et Hector mentionne, parmi les Grecs les plus renommés, Ulysse, contre lequel il exprime son ressentiment : [...] ἔστι δ' αἰμυλώτατον | κρότημ' Ὀδυσσεὺς λῆμά τ' ἀρκούντως θρασὺς | καὶ πλεῖστα χώραν τήνδ' ἀνήρ καθυβρίσας (« il y a Ulysse, de la fourberie très rusée et une arrogance suffisamment audacieuse, et l'homme qui a le plus insulté cette région », *Rhésos*, 498-500). Ulysse a en effet dérobé la statue du temple d'Athéna (vers 501-502), et s'est introduit dans Troie déguisé en mendiant pour espionner le camp ennemi, avant de s'enfuir en tuant les gardes de façon déloyale (vers 503-507a) ; il tend par ailleurs sans cesse des embuscades aux Troyens (vers 507b-509).

Il est clair ici que la comparaison implicite qui s'établit entre Ulysse et les Alexandrins dont médit Praxinoa met en évidence le fossé qui sépare les deux termes de la comparaison.

---

<sup>455</sup> Chez Sophocle, ce mot n'est connu que dans un très court fragment : πάνσοφον κρότημα, Λαέρτου γόνος (« un fourbe très habile, le fils de Laërte », fr. 913 *TrGF*).

Certes, tous sont accusés de ne pas respecter les règles, respectivement celles de la paix et celles de la guerre, mais les « hommes forgés de tromperie » du vers 49 ont tout au plus un comportement grossier, d'après le vers 48. Ulysse, quant à lui, est accusé d'avoir volé un objet sacré, menti sur son identité, espionné, tué de façon sournoise et tendu des pièges. Il y a donc une différence très importante entre la malveillance des passants d'Alexandrie et celle d'un Ulysse qui recourt à la ruse contre les Troyens ennemis. C'est précisément cette différence que souligne l'insistance sur le jeu au vers 49 (ἔπαισδον) et au vers 50 (κακὰ παίχνια), car ce sont aussi des Ulysse qui « jouent ». Alors qu'Ulysse manœuvre pour que son camp sorte vainqueur de la guerre de Troie, les Alexandrins dont il est question n'agissent que pour eux-mêmes, sans autre but que de passer le temps.

### **II.1.iii. Vers 51-55. Les chevaux du roi**

Le soulagement de Praxinoa, lorsqu'elle constate que le souverain a triomphé du κακοεργός est de courte durée. Arrivent en effet les chevaux du roi, qui sèment le trouble dans le groupe des femmes (vers 51-55) :

Ἀδίστα Γοργῶ, τί γενώμεθα; Τοὶ πολεμισταὶ  
ἵπποι τῷ βασιλῆος. Ἄνερ φίλε, μὴ με πατήσης.  
Ὅρθος ἀνέστα ὁ πυρρός· ἴδ' ὡς ἄγριος. Κυνοθαρσῆς  
Εὐνόα, οὐ φευξῆ; Διαχρησεῖται τὸν ἄγοντα.  
ὠνάθην μεγάλως ὅτι μοι τὸ βρέφος μένει ἔνδον. [55]

Douce Gorgô, qu'allons-nous devenir ? Ce sont les chevaux de guerre du roi ! Cher homme, ne m'écrase pas ! L'alezan s'est cabré tout droit : vois comme il est sauvage ! Eunoa, hardie comme un chien, ne vas-tu pas te sauver ? Il va épuiser son guide. Je suis bien contente que le bébé reste à l'intérieur.

Ici encore, on observe l'« épïcisation » d'une situation banale, cette fois le passage de chevaux. Tout comme la présence de la foule dans les rues, celle des πολεμισταὶ | ἵπποι τῷ βασιλῆος (vers 51-52) s'explique aisément par la fête qui anime la ville. L'expression πολεμισταὶ ἵπποι est peu attestée et il s'agit ici de sa première occurrence connue, mais tous les commentateurs s'accordent à penser que les « chevaux de bataille » des vers 51-52 sont, non pas des chevaux de bataille précisément, contrairement à ce que suggère l'adjectif πολεμισταὶ,

mais des chevaux de course ou de parade. Ce dernier sens est en effet attesté ailleurs<sup>456</sup>, et, étant donné le contexte dans lequel les personnages rencontrent le cortège, il est effectivement le plus probable ici. Les quatre femmes sont rattrapées par le cortège des chevaux de Ptolémée (vers 52).

Néanmoins, l'effet du passage repose sur deux ambiguïtés, dont cette description littérale ne rend pas compte. Il s'agit de l'ambiguïté qui tient au groupe πολεμισταὶ ἵπποι (vers 51-52) et celle qui tient au génitif τῷ βασιλῆος (vers 52). Elles sont mises en évidence par le τί γενώμεθα ; qui ouvre le développement sur les chevaux (vers 51) : c'est un danger mortel que paraît voir Praxinoa, non des chevaux de parade. Πολεμισταὶ ἵπποι peut bel et bien désigner des chevaux de parade, mais le sens premier de l'expression est bien « chevaux de guerre ». De même, le substantif ὁ βασιλεύς s'emploie normalement pour désigner les Ptolémée<sup>457</sup>, mais, pour désigner le possesseur des chevaux au vers 52, c'est la forme épique du génitif de βασιλεύς qui est employée (βασιλῆος).

Ainsi, lorsque des chevaux πολεμισταὶ sont ceux du βασιλῆος, alors, du même coup, le souverain hellénistique devient roi épique et les chevaux d'apparat des chevaux de guerre : c'est, dans ces conditions, une armée de cavaliers épiques menés par leurs chefs qu'en quelque sorte on voit s'avancer vers les quatre femmes.

#### **II.1.iv. Vers 56-59. Apaisement et retour de la foule**

Les cavaliers s'éloignent finalement assez rapidement (vers 56-59a), mais ils sont remplacés par un nouvel afflux de badauds (vers 59b) :

{ΓΟ.} Θάρσει, Πραξινοά· καὶ δὴ γεγενήμεθ' ὀπισθεν,  
τοὶ δ' ἔβαν ἐς χώραν.

{ΠΡ.} Καὶ τὰ συναγείρομαι ἤδη.  
Ἴππον καὶ τὸν ψυχρὸν ὄφιν τὰ μάλιστα δεδοίκω  
ἐκ παιδός· σπεύδωμες· ὄχλος πολὺς ἄμμιν ἐπιρρεῖ.

GORGO. — Sois tranquille, Praxinoa : et déjà nous sommes dépassées, ils sont allés à leur poste.

---

<sup>456</sup> Dans le lexique de Photius et dans des inscriptions légèrement postérieures à l'*Idylle XV* (voir LSJ s.v. πολεμιστής, sens II).

<sup>457</sup> LSJ s.v. βασιλεύς, sens III.2.

PRAXINOA. — Je suis moi-même en train de me ressaisir, maintenant. Le cheval et le froid serpent, je les crains par-dessus tout depuis l'enfance. Pressons : une foule nombreuse nous submerge.

Bien que Gorgô intervienne brièvement, c'est Praxinoa qui conclut le développement consacré aux chevaux, de même que c'est elle qui l'a entamé par un τί γενώμεθα qui laisse supposer un danger mortel : ἵππον καὶ τὸν ψυχρὸν ὄφιν τὰ μάλιστα δεδοίκω | ἐκ παιδός (vers 51-52a). Pourtant, l'apparition du « froid serpent », dans ce contexte, montre que la peur de Praxinoa, en définitive, est indépendante de toute situation de danger réel : elle est simplement victime de phobies, qui sont par définition irraisonnées. Le vers 51 suggère en effet que le personnage aurait réagi de la même façon en voyant cheval ou serpent, même dans une situation où l'animal ne représenterait pas un danger réel : la peur exprimée par le personnage n'est même pas particulièrement suscitée par le danger effectif que représente un cheval qui se cabre (vers 53). La description épique de la scène des chevaux traduit donc plutôt le sentiment subjectif du danger, la crainte, que des dangers véritablement encourus : l'« épification » de la scène est ici encore donnée comme étant tout à fait en décalage avec la situation dénotée. Ce que traduit l'« épification », c'est la perception subjective du danger : le cheval est un danger « épique » parce que Praxinoa a très peur des chevaux. De même, le roi est un roi « épique » parce que, pour Praxinoa, vaincre le κακοεργός est du même ordre qu'agir en héros civilisateur.

L'ensemble du développement consacré à la foule (vers 44-59) se clôt immédiatement après la mention des phobies de Praxinoa, mention qui entérine la construction du passage sur le hiatus ostensible entre situation dénotée et situation épique connotée. Le dernier demi-vers du développement (ὄχλος πολὺς ἄμμιν ἐπιρρεῖ) referme la boucle ouverte aux vers 44-45, qui entament la représentation épique de l'ὄχλος et de la ville. Ces deux vers font de la foule un obstacle pseudo-épique, composé de potentiels Myrmidons, ou de Myrmidons manqués. Suit la représentation d'un souverain à la généalogie divine, qui, en fait d'exploits, a rendu les rues d'Alexandrie plus sûres, non grâce à une victoire contre des adversaires redoutables, mais contre des Ulysse de bas étage. Vient ensuite la description de la parade en troupe de cavaliers épiques qui fond sur le groupe des femmes. C'est enfin sur une dernière représentation épique de la foule que se conclut le développement.

La fin du vers 59 décrit en effet métaphoriquement la foule comme un flot qui déferle sur Praxinoa et ses compagnes. Elle souligne ainsi le danger que représente cette foule, toujours susceptible de les submerger. Mais c'est aussi une métaphore homérique qui est sollicitée à ce

moment. La foule « afflue » (ἐπιρρεῖ) en effet tout comme les soldats de l'*Iliade*, XI, 724 : [...] τὰ δ' ἐπέρρεον ἔθνεα πεζῶν (« les corps de fantassins affluaient »). C'est ainsi toute la foule des rues elle-même qui est transfigurée en bataillons de fantassins épiques. À la fin du développement, on n'a donc plus seulement un roi « épicié », avec ses cavaliers « épiciés » : le vers 59 est le point culminant de la représentation de l'obstacle en danger épique, car c'est alors l'ensemble de la ville qui apparaît comme un champ de bataille homérique, avec roi, cavaliers et fantassins.

## **II.2. Vers 60-68. A l'approche du palais**

Alors que les femmes approchent de leur but, un échange avec une vieille dame (vers 60-64) les conduit à préparer leur entrée dans le palais comme si elles allaient le prendre d'assaut (vers 65-68). À ce moment, l'analogie épique se poursuit et devient plus explicite.

### **II.2.i. Vers 60-64. La vieille dame : la préparation de l'assaut du palais**

Au vers 60, Gorgô, Praxinoa et leurs compagnes ont traversé la ville et sont parvenues près du palais. Elles rencontrent une vieille dame, que Gorgô interroge : est-il facile d'entrer dans le palais (vers 60-61) ? À cette question, la vieille dame donne une réponse vraisemblablement négative, mais une réponse qui est surtout énigmatique, ce que souligne Gorgô en qualifiant cette dernière d'« oracle » (vers 63) :

{ΓΟ.} Ἐξ ἀλᾶς, ὦ μάτερ;  
 {ΓΡΑΥΣ} Ἐγὼν, τέκνα.  
 {ΓΟ.} Εἶτα παρενθεῖν [60]  
 εὐμαρές;  
 {ΓΡ.} Ἐς Τροίαν πειρώμενοι ἦνθον Ἀχαιοί,  
 κάλλισται παίδων· πείρα θην πάντα τελεῖται.  
 {ΓΟ.} Χρησμῶς ἀπρεσβῦτις ἀπόχετο θεσπίζασα.  
 {ΠΡ.} Πάντα γυναῖκες ἴσαντι, καὶ ὡς Ζεὺς ἀγάγεθ' Ἴφραν.

GORGO. — De retour du palais, ma mère ?

LA VIEILLE DAME. — Oui, mes enfants.

GORGO. — Et alors, est-il facile d'y entrer ?

LA VIEILLE DAME. — A Troie, c'est en s'efforçant de le faire que les Achéens y sont allés, mes enfants, les plus belles de toutes : par l'effort, assurément, on vient à bout de tout.

GORGO. — La vieille dame est partie, après avoir rendu des oracles.

PRAXINOA. — Les femmes savent tout, même comment Zeus a épousé Héra.

Cette réponse énigmatique – la vieille dame ne répond qu’indirectement à la question qui lui est posée – opère et thématise l’évolution de la manière dont est mené le parallèle épique de la scène d’extérieur : le groupe des femmes, à l’approche du palais, va devoir adopter une attitude plus offensive, et préparer l’assaut qu’il va lui falloir donner dans les vers qui suivent.

Tout d’abord, la réponse de la vieille dame thématise ce passage à l’offensive. Elle consiste en effet en partie en une sorte de maxime, sur la valeur de la *πειρα* pour le succès d’une action : *πειρα θην πάντα τελειται* (vers 62). Si une telle maxime peut paraître relever d’une forme de sagesse populaire<sup>458</sup>, il faut surtout noter qu’elle condense la conclusion d’un discours de Mardonios, telle qu’elle est transcrite par Hérodote : *ἔστω δ’ ὧν μηδὲν ἀπειρήτον· αὐτόματον γὰρ οὐδὲν, ἀλλ’ ἀπὸ πείρης πάντα ἀνθρώποισι φιλέει γίνεσθαι* (« que rien, donc, ne soit exclu de nos efforts : spontanément, en effet, rien ne se fait, mais c’est grâce à l’effort que toute chose se plaît à venir aux hommes », Hdt., VII, 9)<sup>459</sup>.

En citant presque textuellement la dernière proposition du discours de Mardonios, ce n’est pas seulement au propos sur la *πειρα* tenu par le Perse que renvoie le vers, mais c’est aussi, et surtout, au contexte dans lequel Mardonios tient son discours. Xerxès, en effet, une fois l’Égypte soumise, convoque une assemblée afin de préparer la guerre qu’il envisage de mener contre Athènes – c’est-à-dire la deuxième guerre médique. Il donne la parole à Mardonios, qui encourage l’assemblée perse à attaquer la Grèce. Ainsi, le fait que la phrase *πειρα θην πάντα τελειται* fasse allusion au discours de Mardonios, qui contribue à préparer une guerre offensive, invite à donner un sens fort à la première phrase de la réponse de la vieille dame : [...] *ἔς Τροίαν πειρώμενοι ἦνθον Ἀχαιοί, | κάλλιστα παίδων [...]* (vers 61-62).

La mention des Achéens devant Troie ne constitue pas seulement un exemple illustrant la maxime sur la *πειρα*. D’une part, elle explicite la comparaison jusqu’ici tacite avec l’épopée homérique, et, d’autre part, elle amorce un nouveau motif, celui de l’assaut offensif. Les quatre femmes ont traversé une pseudo-plaine de Troie peuplée de cavaliers et de fantassins (vers 44-59), et commencent à envisager l’assaut de la cité.

On décèle effectivement, dans le détail du vers 61, une allusion assez nette à l’*Iliade* et

<sup>458</sup> Elle est considérée comme un proverbe par Monteil [1968] p. 156 *ad* vers 62.

<sup>459</sup> Le parallèle est signalé par Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 184 *ad* vers 62 et par Gow [1952<sup>2</sup>] p. 283 *ad* vers 62.



en particulier aux tentatives achéennes pour entrer dans Troie. Si le groupe composé du verbe *πειράω* au participe joint, comme apposition au sujet, au verbe *ἔρχομαι* conjugué à un mode personnel (*πειρώμενοι ἦνθον*, vers 61) ne se trouve pas dans les poèmes homériques, des groupes dans lesquels la fonction des deux verbes est inversée connaissent quelques occurrences. L'une d'elles (*ἐλθόντες ἐπειρήσαν[το]*, « une fois arrivés, ils ont tenté [d'entrer dans la ville] », *Il.*, VI, 435) est significative. Alors qu'Andromaque tente de dissuader Hector de retourner combattre, elle l'encourage aussi à organiser la défense de la cité, dans laquelle les Grecs ont en effet déjà tenté de pénétrer (*Il.*, VI, 433-439) :

Λαὸν δὲ στῆσον παρ' ἐρινεόν, ἔνθα μάλιστα  
 ἀμβατός ἐστι πόλις καὶ ἐπίδρομον ἔπλετο τεῖχος.  
 Τρὶς γὰρ τῆ γ' ἐλθόντες ἐπειρήσανθ' οἱ ἄριστοι [435]  
 ἀμφ' Αἴαντε δύω καὶ ἀγακλυτὸν Ἰδομενεῖα  
 ἠδ' ἀμφ' Ἀτρεΐδας καὶ Τυδέος ἄλκιμον υἱόν·  
 ἢ πού τις σφιν ἔνισπε θεοπροπίων ἐὺ εἰδώς,  
 ἢ νυ καὶ αὐτῶν θυμὸς ἐποτρύνει καὶ ἀνώγει.

Place des hommes près du figuier sauvage, là où l'on peut le plus monter dans la ville et escalader le mur. Trois fois, en effet, sont venus par là et ont entrepris de le faire, avec les plus braves de leurs compagnons, les deux Ajax, le très illustre Idoménée, les Atrides et le vaillant fils de Tydée ; ou bien, je suppose, quelqu'un leur a parlé, qui connaît bien les oracles, ou bien alors c'est leur cœur qui les pousse et les entraîne.

Le segment *πειρώμενοι ἦνθον* appuie donc l'allusion à la prise de Troie que fait la vieille dame par le biais d'un écho au discours d'Andromaque à Hector. Mais il y a aussi un second aspect de ce discours qui s'avère très cohérent avec le passage des vers 60 à 64 : il s'agit de la mention par Andromaque de celui qui « connaît bien les oracles » (*θεοπροπίων ἐὺ εἰδώς*, *Il.*, VI, 438). Gorgô, en effet, qualifie explicitement le discours de la vieille dame d'oraculaire (*χρησμῶς ἅ πρεσβῦτις ἀπόχετο θεσπίξασα*, vers 63). Les commentateurs<sup>460</sup> ont sans doute raison de justifier cette qualification par le fait que la réponse de la vieille dame est allusive et n'apporte pas de réponse explicite à la question de Gorgô. Cependant, l'ensemble du passage concourt surtout à donner une certaine importance au discours de la vieille dame en l'entourant d'une aura d'oracle.

<sup>460</sup> Gow [1952<sup>2</sup>] p. 283 *ad* vers 63 ; Monteil [1968] p. 156 *ad* vers 63 ; Dover [1971] p. 204 *ad* vers 63.

Le premier élément qui invite à le penser est la réplique de Gorgô au vers 63 : l'expression qui qualifie la parole de la vieille dame est particulièrement insistante, dans la mesure où elle est redondante. On ne connaît pas en effet d'autre exemple d'une construction du verbe θεσπίζω avec un complément comparable à χρησμός : on prédit habituellement un « événement », non une « réponse oraculaire »<sup>461</sup>.

La réplique des vers 61-62 légitime toutefois cette description insistante, car la réponse de la vieille dame a effectivement partie liée avec des prédictions, qu'il s'agisse de discours portant sur l'avenir à proprement parler, ou plus généralement de discours qui témoignent d'un savoir particulier sur le passé ou le présent également. La phrase πείρα θην πάντα τελεῖται (vers 62) rappelle en effet le discours de Mardonios du point de vue de son propos, mais elle rappelle aussi – du point de vue de sa forme – une formule homérique : [...] τὰ δὴ νῦν πάντα τελεῖται (« et maintenant, tout cela s'accomplit »). Cette formule intervient toujours lorsqu'un discours portant sur l'avenir se réalise ; dans certains cas, il s'agit même plus précisément et plus explicitement de propos tenus par un devin ou de propos qualifiés d' « oracles »<sup>462</sup>.

Le segment ἦνθον Ἀχαιοί, au vers 61, permet en outre d'établir un rapprochement très précis avec un épisode de l'*Odyssée*. Il s'agit en effet d'une citation exacte du discours dans lequel Ménélas, sur l'île de Pharos, interroge Protée sur le devenir des compagnons qu'il a quittés en partant de Troie (*Od.*, IV, 486-490) :

Ἄλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατὰλεξον,  
ἦ πάντες σὺν νηυσὶν ἀπήμονες ἦλθον Ἀχαιοί,

<sup>461</sup> On prédit, par exemple, « des malheurs » (πάθη, A., A., 1210), « le présent et l'avenir » (τὰ τ' ὄντα καὶ μέλλοντα, Eu., *Ion*, 7) ou encore « de terribles événements » (δεινά, S., *Ant.*, 1091). Le seul exemple d'une construction du verbe avec un complément qui qualifie le discours lui-même se trouve en S., *Ant.*, 1054, où l'on prédit des ψευδῆ, « des mensonges » (LSJ s.v. ψεῦδος, sens A.I), encore que l'on peut peut-être comprendre ψευδῆ au sens de « choses fausses » (LSJ s.v. ψεῦδος, sens A.III), auquel cas le complément ne qualifierait pas le discours mais les choses prédites.

<sup>462</sup> Cas général : *Il.*, XIV, 48 (Agamemnon affirme que la menace d'Hector s'accomplit) ; *Od.*, V, 302 (Ulysse, dans la tempête, affirme que les mises en garde de Calypso s'accomplissent) ; XVIII, 271 (Pénélope dit aux prétendants que le soi-disant discours que lui a tenu Ulysse avant de partir pour Troie se réalise). Cas particuliers : en *Il.*, II, 330, selon Ulysse, l'interprétation formulée par Calchas du présage envoyé par Zeus à Aulis était juste ; en *Od.*, II, 176, Halithersès affirme que les prédictions qu'il a faites à Ulysse sur son avenir se réalisent (pour le statut particulier du personnage, voir vv. 158-159 et v. 170 du même chant) ; en *Od.*, XIII, 178, alors que Poséidon vient de changer le navire des Phéaciens en rocher, Alcinoos se souvient des oracles (θέσφατ[α], v. 172) de son père, qui sont en train de se réaliser.

οὐς Νέστωρ καὶ ἐγὼ λίπομεν Τροίηθεν ἰόντες,  
ἦέ τις ὄλετ' ὀλέθρῳ ἀδευκέϊ ἧς ἐπὶ νηὸς  
ἦε φίλων ἐν χερσίν, ἐπεὶ πόλεμον τολύπευσεν. [490]

Mais allons, dis-moi ceci et raconte avec précision si les Achéens sont tous rentrés sains et saufs avec leurs navires, eux que Nestor et moi avons laissés en quittant Troie, ou si quelqu'un a péri d'une mort amère sur son navire, ou dans les bras de ses proches, après qu'il a péniblement mené la guerre.

Si Ménélas interroge Protée, c'est parce celui-ci dit la vérité : sa parole a une valeur particulière. Le « vieillard de la mer » (γέρων ἄλιος) a en effet pour épithète νημερτής (« qui dit vrai », « qui ne trompe pas »)<sup>463</sup>. Or, la vieille dame présente des points communs avec Protée : ils sont caractérisés avant tout par leur âge d'une part (μᾶτερ, vers 60, et ἄ πρεσβῦτις, vers 63) ; on les rencontre en Égypte, dans le delta du Nil, d'autre part<sup>464</sup>.

Mais le point commun que partagent Protée et la vieille dame de l'*Idylle* XV réside surtout dans le fait qu'ils appartiennent tous deux à la catégorie de ceux qui détiennent le savoir. Après que Gorgô a qualifié la réponse de la vieille dame d'oraculaire, Praxinoa réagit en attribuant, dans un énoncé général, le savoir aux femmes : πάντα γυναῖκες ἴσαντι, καὶ ὡς Ζεὺς ἀγάγεθ' Ἥραν (vers 64). Il est remarquable, ici, que la proposition πάντα γυναῖκες ἴσαντι est une réécriture de la proposition θεοὶ δέ τε πάντα ἴσασι (« les dieux savent tout »), qui apparaît à deux reprises dans l'épisode de Protée<sup>465</sup>. La première fois, Ménélas interroge Idothée, la fille de Protée : c'est parce que « les dieux savent tout » qu'il s'adresse à elle. Et c'est pour la même raison que, la seconde fois, Ménélas cherche des réponses auprès de Protée en personne.

Ainsi, si la réponse de la vieille dame ne peut être qualifiée d'oraculaire que dans un sens figuré, on observe aux vers 61-62 comme aux vers 63-64 tout un réseau d'allusions à la prédiction, à l'oracle, et en particulier à l'épisode de Protée. Tout cela contribue à donner une importance particulière à la réplique des vers 61-62. Dans la mesure où cette réplique explicite la métaphore iliadique et marque le passage de l'attitude « défensive » à l'attitude « offensive » des femmes, on comprend son importance dans l'ensemble des vers retraçant leur trajet (vers 44-77), au centre desquels elle se trouve.

D'autre part, la réécriture de θεοὶ δέ τε πάντα ἴσασι en πάντα γυναῖκες ἴσαντι,

<sup>463</sup> Protée est appelé γέρων ἄλιος νημερτής en *Od.*, IV, 349 ; 384 ; 401 ; 542.

<sup>464</sup> Pour Protée, voir *Od.*, IV, 351-359 et 385.

<sup>465</sup> En *Od.*, IV, 379 et 468.

proposition qui conclut la brève intervention de la vieille dame dans le dialogue, rend sensible le décalage qui continue de caractériser la scène d'extérieur, celle-ci offrant des allusions à des moments de plus en plus précis de l'épopée homérique. La vieille dame, en effet, – qui est à l'origine de la proposition gnominique du vers 64 – ne fait montre en réalité d'aucun savoir particulier : elle dit seulement qu'il faut essayer pour réussir. Quelles que soient les sources sous-jacentes aux vers 61-62, le propos lui-même ne va pas au-delà du simple bon sens : elle ne se montre en rien comparable aux « dieux [qui] savent tout » tel que Protée, puisqu'elle ne montre aucun savoir. En outre, la fin du vers 64, καὶ ὡς Ζεὺς ἀγάγεθ' Ἥραν, contribue à rendre plus perceptible le décalage, dans la mesure où elle fait intervenir du mythe. Si l'exemple de la vieille dame n'illustre même pas l'affirmation selon laquelle « les femmes savent des choses », comment illustrerait-elle le savoir des femmes sur les dieux ? Elle n'est décidément pas un Protée humain (et féminin) : le décalage est manifeste.

### **II.2.ii. Vers 65-68. Devant les portes : à l'assaut du palais**

Immédiatement après leur échange avec la vieille dame, les quatre femmes arrivent juste devant les portes du palais (vers 65) et se préparent à y entrer, malgré la foule qui se presse (vers 66-68) :

{ΓΟ.} Θᾶσαι, Πραξινοῖα, περὶ τὰς θύρας ὄσσοσ ὄμιλος. [65]

{ΠΡ.} Θεσπέσιος. Γοργοῖ, δὸς τὰν χέρα μοι· λάβε καὶ τύ,

Εὐνόα, Εὐτυχίδος· πότεχ' αὐτᾶς μὴ ἀποπλαγχθῆς.

Πᾶσαι ἄμ' εἰσένθωμες· ἀπριξ ἔχευ, Εὐνόα, ἀμῶν.

GORGO. — Regarde, Praxinoa, tout l'attroupement qu'il y a autour des portes !

PRAXINOA. — Prodigieux ! Gorgô, donne-moi la main ; toi aussi, Eunoa, prends celle d'Eutyichis. Veille à ne pas t'égarer loin d'elle. Entrons toutes ensemble ; tiens-toi solidement à nous, Eunoa.

L'ouverture du mouvement est marquée par le retour au thème de la foule au vers 65 : θᾶσαι, Πραξινοῖα, περὶ τὰς θύρας ὄσσοσ ὄμιλος (cf. vers 44 et 59). Toutefois, contrairement aux vers 44 et 59, la foule n'est plus désignée au moyen du terme ὄχλος ; elle est qualifiée d'ὄμιλος (« attroupement »). L'évolution du contexte, entre les vers 44-59 et les vers 65-68, permet parfaitement de rendre compte de cette évolution du lexique. Une foule qui se déplace en tous sens dans les rues est naturellement qualifiée d'ὄχλος, dans la mesure où le terme connote

nettement la notion de désordre<sup>466</sup>. On comprend bien aussi que la foule soit qualifiée de ὄμιλος lorsqu'elle se regroupe en un même lieu – ici à l'entrée du palais : ὄμιλος désigne en effet une foule rassemblée en un lieu, par exemple pour assister à un banquet, un spectacle...<sup>467</sup>

Mais il faut noter un second aspect de cette évolution du lexique. L'emploi de ὄμιλος va en effet aussi de pair avec l'explicitation progressive du parallèle épique qui est entretenu depuis le vers 44. En tant qu'ὄμιλος, une foule est potentiellement plus explicitement épique qu'elle ne l'est en tant qu'ὄχλος. Alors que l'on ne connaît en effet aucune occurrence d'ὄχλος dans la poésie homérique, celles de ὄμιλος sont nombreuses. Chez Homère, en outre, le terme est employé dans le sens particulier de « troupe de guerriers, mêlée »<sup>468</sup>. Le contexte du passage, comme le très homérique θεσπέσιος<sup>469</sup> qui qualifie l'ὄμιλος au vers suivant (vers 66), rendent ainsi tout à fait sensibles non seulement le fait que le parallèle avec une situation homérique se poursuit, mais aussi le fait que, depuis les vers 60-64, l'analogie est de plus en plus marquée.

L'ὄμιλος qui se concentre près de portes (περὶ τὰς θύρας) rappelle en outre nécessairement la situation de siège mentionnée par la vieille dame, et en particulier le siège de Troie (vers 61). Il rappelle cette situation non seulement en raison du contexte, mais aussi en raison du θεσπέσιος qui le qualifie au vers 66, dont le verbe θεσπίζω, employé pour désigner le type de discours de la vieille dame est dérivé (θεσπίζασα, vers 63)<sup>470</sup> : ces deux mots de même racine établissent un lien entre les deux répliques.

Il est certes clair que l'attroupement s'est formé près des portes d'un palais (τὰς θύρας), non près de celles d'une cité (on aurait τὰς πύλας<sup>471</sup>), et qu'il n'est pas hostile, mais la situation que décrit la proposition περὶ τὰς θύρας ὄσσοις ὄμιλος entretient un rapport d'analogie avec celle qui est décrite en *Iliade*, XII, lorsqu'Hector parvient à percer le mur qui assure la défense des Achéens, avant que les Troyens ne puissent pénétrer dans le camp ennemi (*Il.*, XII, 467-470a) :

Κέκλετο δὲ Τρώεσσιν ἐλιζάμενος καθ' ὄμιλον

---

<sup>466</sup> Voir notamment le *DELG* s.v. ὄχλος : « le sens des mots de cette famille se réfère aux notions de “mouvement, agitation”, d'où d'une part l'emploi pour “foule, populace”, de l'autre pour “trouble, gêne, souffrance” [...] »

<sup>467</sup> *LSJ* s.v. ὄμιλος.

<sup>468</sup> Voir *LSJ* s.v. ὄμιλος, sens A.2, et le *DELG* s.v. ὄμιλος.

<sup>469</sup> Voir *LSJ* s.v. θεσπέσιος.

<sup>470</sup> *DELG* s.v. θεσπέσιος.

<sup>471</sup> Le *DELG* s.v. θύρα signale la nuance de sens qui distingue les deux mots.

τειχος ὑπερβαίνειν· τοὶ δ' ὀτρύνοντι πίθοντο,  
αὐτίκα δ' οἱ μὲν τειχος ὑπέρβασαν, οἱ δὲ κατ' αὐτάς  
ποιητὰς ἐσέχοντο πύλας· [...]

[Hector] exhorta les Troyens, après avoir circulé à travers l'attroupement, à franchir le mur : alors qu'il les pressait, ils lui obéirent. Aussitôt, les uns franchirent le mur, les autres se répandirent le long des portes-mêmes, travaillées avec art.

C'est presque la troupe qui assiège le palais de Ptolémée que rejoint le groupe des femmes. Mais, cette fois encore, Gorgô et Praxinoa ne rejoignent pas plus une troupe de guerriers homériques qu'elles ne sont elles-mêmes des Achéens devant Troie : le vers 66 le suggère, alors que Praxinoa propose de former deux groupes de deux personnes se tenant par la main pour pouvoir franchir les portes sans se séparer (vers 66-68).

Elle commence par demander à Gorgô de « [lui] donn[er] [la] main » (δὸς τὰν χεῖρα μοι, vers 66). Il s'agit du moyen le plus simple pour rester groupées et éviter de se perdre dans la foule : les guerriers de l'*Iliade* ne se tiennent pas la main, eux, pour franchir les portes de la ville ou sur le champ de bataille (cf. *Il.* XII)<sup>472</sup>. Seul le fantôme de Patrocle adresse à Achille une prière comparable, mais dans un contexte qui ne l'est absolument pas. Lorsque le fantôme de Patrocle, en *Iliade*, XXIII, vient rendre visite à Achille pour lui demander de lui donner les honneurs funèbres afin qu'il puisse franchir les portes d'Hadès, il lui adresse en effet la même demande, celle de lui donner la main (μοι δὸς τὴν χεῖρ[α])<sup>473</sup> : une telle demande trouve donc un précédent dans l'épopée homérique, mais dans une situation et dans un but qui sont très différents. On est bien loin du geste ordinaire qui consiste à se donner la main pour rester

---

<sup>472</sup> Il arrive parfois que l'on se prenne la ou les main(s) (cf. [...] λάβε καὶ τὴν | Εὐνόα, Εὐτυχίδος [...], vv. 66-67) sur le champ de bataille, mais dans des circonstances bien particulières : Diomède et Glaucos, se reconnaissant comme des hôtes alors qu'ils s'apprêtaient à combattre, échangent des présents et s'engagent à ne pas se battre, avant de sceller leur entente en se prenant les mains (*Il.*, VI, 233) ; alors qu'Achille craint d'être englouti par le Xanthe et d'y laisser la vie, Athéna et Poséidon le rassurent et lui prennent la main (*Il.*, XXI, 286). Hors du champ de bataille, Achille rassure Priam au sujet de la trêve qu'ils ont conclue en lui prenant la main (*Il.*, XXIV, 671). Je n'ai retenu ici que les cas où, dans l'*Iliade*, c'est le verbe λαμβάνω qui est employé et non αἰρέω (comme dans les cas les plus fréquents) et où χεῖρ est à l'accusatif singulier ou pluriel et non au génitif (« prendre quelqu'un par la ou les main(s) »).

<sup>473</sup> Θάπτε με ὅτι τάχιστα, πύλας Ἄϊδαο περήσω· | τῆλέ με ἐέργουσι ψυχὰι εἶδωλα καμόντων, | οὐδέ με πω μίσησθαι ὑπὲρ ποταμοῖο ἐῶσιν, | ἀλλ' αὐτῶς ἀλάλημαι ἀν' εὐρυπυλῆς Ἄϊδος δῶ. | Καὶ μοι δὸς τὴν χεῖρ· [...] (« enterre-moi aussi vite que possible, que je franchisse les portes d'Hadès : les ombres, fantômes de ceux qui ont souffert, me repoussent au loin et ne me permettent aucunement de me mêler à elles au-delà du fleuve, mais j'erre en vain à travers la demeure d'Hadès aux larges portes. Allons, donne-moi la main » ; *Il.*, XXIII, 71-75a).

ensemble dans une foule.

La préparation du pseudo-assaut épique culmine au vers 68, lorsque Praxinoa ordonne : *πᾶσαι ἅμ' εἰσένθωμες*. Praxinoa s'adresse alors en effet à ses compagnes exactement comme Ulysse à ses compagnons lorsqu'il prépare le massacre des prétendants, en organisant son entrée dans les lieux avec Eumée et Philoetios<sup>474</sup> : *ἀλλὰ προμνηστῖνοι ἐσέλθετε, μηδ' ἅμα πάντες, | πρῶτος ἐγώ, μετὰ δ' ὑμεις*. [...] (« mais entrez l'un après l'autre, et non tous ensemble, moi le premier, et vous après », *Od.*, XXI, 230-231). Il s'agit cependant dans l'*Idylle XV* de faire le contraire de ce qu'Ulysse ordonne à ses compagnons : le dialogue invite ici encore à la comparaison – par la reprise du même lexique – tout en manifestant l'écart entre les deux situations et les actions des personnages.

Aux vers 65-68, on a donc un réseau de parallèles avec l'épopée homérique – le franchissement des murs et des portes de la citadelle de Troie, l'entrée dans le palais d'Ulysse avant le massacre des prétendants. Ce réseau invite à la comparaison entre les guerriers dans une situation de prise d'assaut et celle des femmes au moment où elles s'apprêtent à entrer dans le palais lagide, comparaison qui s'avère systématiquement marquer l'écart entre le comparé et le comparant. D'autre part, le réseau d'« épécismes » étant particulièrement dense aux vers 65-68, on s'attend à ce que l'analogie épique trouve son paroxysme aux vers 69 à 77, lorsque les femmes entrent enfin dans le palais et accomplissent ainsi leur « exploit », que ce soit en Ulysse massacrant les prétendants, ou en Achéens franchissant les murailles de Troie.

### **II.3. Vers 69-77. L'entrée dans le palais**

Ce qui caractérise pourtant, contre toute attente, le troisième mouvement de la scène de rue (vers 69-77) est l'abandon soudain de l'analogie épique, associé à l'irruption du comique dans le dialogue. Ce revirement brutal coïncide très exactement avec un incident qui détourne un instant l'attention de Praxinoa : son voile est soudainement déchiré (vers 69-72a). À ce moment, le thème du dialogue change donc tout à fait : il ne s'agit plus de l'extérieur de la maison, de la traversée de la ville, de l'entrée dans le palais. On renoue au contraire avec les préoccupations domestiques et féminines qui occupent une partie importante de la scène d'intérieur (vers 21-43), celle, plus précisément, qui établit un parallèle avec l'*Assemblée des femmes*.

---

<sup>474</sup> Sur une allusion possible à Ulysse au vers précédent (vers 67), voir l'annexe II.5.

Suite à l'incident du voile, Praxinoa échange rapidement avec l'homme qu'elle accuse d'être responsable de la mésaventure, et réapparaît à ce moment le substantif ὄχλος (vers 72b-75). Cet échange est en quelque sorte un moment d'indécision dans le dialogue, dans la mesure où l'on s'attendrait volontiers à ce que le parallèle épique soit réintroduit en même temps que le thème de la foule, mais où il n'en est rien. Ce sont finalement les vers 76-77 qui lèvent la forme d'indécision entretenue aux vers 71-75. L'entrée des femmes dans le palais n'est pas l'apogée de leur pseudo-aristie épique, comme on pouvait l'attendre d'après l'analogie épique qui s'est longuement élaborée aux vers 44 à 68, mais un moment comique, qui invite en définitive à relire l'ensemble de la scène d'extérieur en « épopée comique ».

### **II.3.i. Vers 69-72a. Le vêtement déchiré**

Au moment où les femmes s'apprêtent à entrer dans le palais, se tenant deux à deux par la main, le voile de Praxinoa est tout à coup déchiré. Celle-ci déplore le dommage (vers 69-70a), puis échange avec l'inconnu qui en est responsable (vers 70b-72a) :

Οἷμοι δειλαία, δίχα μοι τὸ θερίστριον ἤδη  
 ἔσχισται, Γοργοῖ. Ποττῶ Διός, εἴ τι γένοιο [70]  
 εὐδαίμων, ἄνθρωπε, φυλάσσεο τὸμπέχονόν μεν.  
 {ΞΕΝΟΣ} Οὐκ ἐπ' ἐμὴν μὲν, ὅμως δὲ φυλάξομαι.

Hélas, malheureuse ! Mon petit voile d'été est maintenant déchiré en deux, Gorgô !  
 Au nom de Zeus, si par hasard tu étais heureux, homme, gare à mon étole !  
 L'ETRANGER. — Cela ne dépend pas de moi, mais je vais prendre garde.

Ce qui est remarquable dans ces vers est, d'une part, la disparition de toute analogie épique, et, d'autre part, l'association étroite qui est établie entre l'objet du dialogue – le vêtement – et un genre – la comédie. Cette association est déjà suggérée, mais de façon assez lâche, dans la scène domestique. Dans cette dernière scène, le lien y est en effet établi par le biais d'un parallèle avec une œuvre particulière : la scène d'habillement de Praxinoa fait écho à la scène de travestissement de *Assemblée des femmes*. Ici, en revanche, on n'observe pas de rapprochement entre deux scènes, mais la coïncidence de l'apparition d'un lexique vestimentaire avec l'apparition d'un lexique comique.

À l'occasion de l'incident réapparaît en effet un lexique vestimentaire qui est remarquable par son caractère précis et technique, comme dans la scène domestique : les termes τὸ θερίστριον (vers 69) et τὸμπέχονόν (vers 71) sont extrêmement rares, comme ceux qui



apparaissent aux vers 21, 34 et 39. Or, l'exclamation οἴμοι δειλαία, sur lequel s'ouvre le bref échange au sujet du vêtement, est spécifiquement comique : il s'agit en effet d'une adaptation au féminin de l'exclamation οἴμοι δείλαιος, qui n'est attestée qu'en comédie pour la période antérieure à Théocrite<sup>475</sup>.

### **II.3.ii. Vers 72b-75. Près du but**

Le thème du vêtement disparaît presque aussitôt qu'il est apparu. La conversation que Praxinoa a engagé avec l'inconnu se poursuit en effet par de nouveaux constats sur la foule, qui conduisent finalement les deux interlocuteurs à sympathiser :

{PP.} ὄχλος ἀθρόος·  
ὠθεῦνθ' ὥσπερ ὕες.  
{ΞΕ.} Θάρσει, γύναι· ἐν καλῷ εἰμές.  
{PP.} Κῆς ὄρας κῆπειτα, φίλ' ἀνδρῶν, ἐν καλῷ εἷης,  
ἄμμε περιστέλλων. Χρηστῷ κοικτίρμονος ἀνδρός. [75]

PRAXINOA. — C'est une foule compacte ! Ils se précipitent comme des porcs.

L'ETRANGER. — Sois tranquille, femme : nous sommes dans des circonstances favorables.

PRAXINOA. — Et en cette heure et ensuite, cher homme, puisses-tu être dans des circonstances favorables, puisque tu nous protèges ! Un homme obligeant et compatissant !

Jusqu'ici, l'objet du dialogue est étroitement associé à un genre. Ce phénomène est particulièrement marqué aux vers 69-72a (vêtement et comédie), mais il est déjà présent aux vers 44 à 68, dans la mesure où chaque mention de la foule (ὄχλος ou ὄμιλος) est le lieu d'une « épécisation » de la situation. La disparition du thème du vêtement au profit de la réapparition du terme ὄχλος à la fin du vers 72 laisse donc naturellement attendre un abandon du comique au profit de l'épique : on a des raisons de penser que les vers 69-72a sont une sorte de parenthèse dans la scène de rue, dont l'effet paraît alors reposer essentiellement sur l'élaboration d'une pseudo-aristie épique. Cette attente est en outre d'autant plus justifiée que la mention de la foule est à nouveau accompagnée d'une épithète (ἀθρόος)<sup>476</sup>, exactement comme aux vers 44 (ὄσσοσ

<sup>475</sup> Chez Aristophane majoritairement (*Ap.*, *Eq.*, 139 ; *Nu.*, 1473 ; *V.*, 40 ; 165 ; 202 ; 1150 ; *Pax*, 233 ; *Av.*, 990 ; *Ec.*, 391 ; 1051), et une fois dans un fr. d'Euboulos (fr. 116-117 Kock, 13).

<sup>476</sup> Sur le problème de texte du vers 72, voir l'annexe II.6.

ὄχλος), 59 (ὄχλος πολύς) et 65 (ὄσσοσ ὄμιλος). Pourtant, les vers 72a-75 semblent « non-marqués » : ils laissent comme en suspens leur inscription dans un genre identifiable. La comparaison des gens qui se pressent aux portes du palais avec des ὕες (vers 73a) en témoigne bien.

Cette comparaison – ὠθεῦνθ' ὥσπερ ὕες – est en effet susceptible d'évoquer des précédents homériques, mais elle s'avère plus vraisemblablement relever de la comparaison naturaliste, fondée sur l'observation. Elle présente d'importantes potentialités épiques, dans la mesure où la comparaison dont le comparant est un sanglier (ῥύς) a des précédents iliadiques<sup>477</sup>, et où le verbe ὠθέομαι est également homérique. Mais les différences entre le segment ὠθεῦνθ' ὥσπερ ὕες et les comparaisons iliadiques sont toutefois notables, et décisives.

Une première différence est syntaxique : à une seule exception près, les comparaisons homériques dont le comparant est le sanglier<sup>478</sup> sont toutes introduites par un adjectif (εἵκελος,

<sup>477</sup> Voir *Il.*, IV, 253 (Ἰδομενεὺς μὲν ἐνὶ προμάχοις, συὶ εἵκελος ἀλκίην, « Idoménée, dans les premières lignes de guerriers, semblable au sanglier pour sa force de résistance » ; V, 782-783 ([...] λείουσιν εἰκοότες ὠμοφάγοισιν | {ἢ} συσι κάπριοισιν, τῶν τε σθένοσ οὐκ ἀλαπαδόνον), « [Les déesses] semblables aux lions mangeurs de viande crue ou aux sangliers dont la force n'est pas facile à anéantir ») ; XII, 146-150 (ἀγροτέροισι σύεσσιν εἰκοότε, τῷ τ' ἐν ὄρεσσιν | ἀνδρῶν ἠδὲ κυνῶν δέχαται κολοσυρτόν ἰόντα, | δοχμῷ τ' ἀΐσσοντε περὶ σφίσιν ἄγνυτον ὕλην | πρυμνήν ἐκτάμνοντες, ὑπαὶ δὲ τε κόμποσ ὀδόντων | γίνεται, εἰσ ὃ κέ τις τε βαλῶν ἐκ θυμόν ἔληται, « [Les deux héros] semblables à des sangliers sauvages qui, dans les montagnes, reçoivent le tumulte des hommes et des chiens qui leur parvient, et qui, s'élançant sur le côté, rompent le bois autour d'eux, le brisant à la racine, et dont les dents émettent un bruit sonore, jusqu'à ce que quelqu'un, d'un trait, leur prenne la vie ») ; XIII, 471-475 (ἀλλ' ἔμεν', ὡσ ὅτε τις σῶσ οὔρεσσιν ἀλκὶ πεποιθῶσ, | ὅσ τε μένει κολοσυρτόν ἐπερχόμενον πολὺν ἀνδρῶν | χῶρῳ ἐν οἰοπόλῳ, φρίσσει δὲ τε νῶτον ὑπερθεν· | ὀφθαλμῷ δ' ἄρα οἱ πυρὶ λάμπετον· αὐτὰρ ὀδόντασ | θήγει, ἀλέξασθαι μεμαῶσ κύνασ ἠδὲ καὶ ἄνδρασ, « [Idoménée attend de pied ferme] comme quand un sanglier, dans les montagnes, confiant dans sa force de résistance, lui qui attend le grand tumulte des hommes qui s'approche, dans un terrain désert, hérisse le dessus de son dos, et que, alors, ses yeux brillent avec l'éclat du feu – puis il aiguise ses dents, impatient de repousser les chiens et les hommes ») ; XVII, 281-283 ([...] συὶ εἵκελοσ ἀλκίην | καπρίῳ, ὅσ τ' ἐν ὄρεσσιν κύνασ θαλεροὺσ τ' αἰζηνοὺσ | ῥῆϊδίῳσ ἐκέδασσεν, ἐλιξάμενοσ διὰ βήσασ, « [Achille se précipite] semblable pour sa force de résistance au sanglier, qui, dans les montagnes, a facilement dispersé les chiens et les jeunes gens en circulant à travers les vallons »).

<sup>478</sup> J'exclus donc les comparaisons dans lesquelles le sanglier, bien que mentionné, n'est pas le comparant, c'est-à-dire en *Il.*, VIII, 338-340 (ὡσ δ' ὅτε τις τε κύων συὸσ ἀγρίου ἠὲ λέοντοσ | ἄπτηται κατόπισθε, ποσὶν ταχέεσσιν διώκων, | ἰσχία τε γλουτοὺσ τε, ἐλισσόμενόν τε δοκεῦει, « [Hector s'avance] comme quand un chien atteint finalement, du sanglier sauvage ou du lion, le poursuivant de ses pieds rapides, les flancs et les fesses, et qu'il observe ses allées et venues ») ; XI, 292-293 (ὡσ δ' ὅτε ποὺ τις θηρητήηρ κύνασ ἀργιόδοντασ | σεύη ἐπ' ἀγροτέρῳ συὶ καπρίῳ ἠὲ λέοντι, « [Hector exhorte les Troyens] comme quand quelque part un chasseur excite ses chiens aux dents blanches contre un sanglier sauvage ou un lion ») ; XVI, 823-826 (ὡσ δ' ὅτε σὺν ἀκάμαντα λέων ἐβήσατο χάρμη, | ὃ τ' ὄρεοσ κορυφῆσιν μέγα φρονέοντε μάχεσθον | πίδακοσ ἀμφ' ὀλίγησ· ἐθέλουσι δὲ τιέμεν ἀμφῳ· | πολλὰ δὲ τ' ἀσθμαίνοντα λέων ἐδάμασσε βίηφιν, « [Hector tue Patrocle] comme quand un lion a exercé sa violence au

ἐοικότες, ἐοικότε, « semblable-s à »), et non par ὅσπερ comme ici. En outre, d'autres différences, qui tiennent au contexte de la comparaison, sont plus importantes. Dans l'*Illiade*, la comparaison repose toujours sur une situation dans laquelle le héros reçoit une charge, de même que le sanglier auquel il est comparé : la caractéristique commune au héros et au sanglier est leur ἀλκή – leur « force qui permet de se défendre »<sup>479</sup> – que le terme soit explicitement employé ou non. La situation d'une charge que l'on affronte et la notion de force de résistance à l'attaque sont tout à fait cohérentes avec les emplois homériques du verbe ὠθέομαι, employé au sens de « repousser »<sup>480</sup>, bien que ce verbe ne se trouve pas dans les comparaisons iliadiques dont il est question ici.

La comparaison est exploitée de façon très différente dans l'*Idylle XV*, comme le montre l'emploi du verbe ὠθέομαι. Tandis que le moyen ὠθέομαι reçoit toujours un complément dans la poésie homérique<sup>481</sup>, il est ici employé de façon intransitive : les ὕες d'Alexandrie ne « repoussent » pas une charge ; ils ne font pas preuve d'ἀλκή dans cette situation. La foule, au contraire, donne la charge : elle prend d'assaut le palais pour y entrer. Par conséquent, d'après le contexte, on ne peut pas comprendre le ὠθεῖνθ[αι] du vers 73 au sens de « ils repoussent (quelque chose) » : seul le sens de « ils se précipitent »<sup>482</sup> semble cohérent avec le contexte du vers.

Ainsi les ὕες du vers 73 – loin du sanglier iliadique caractérisé par son ἀλκή – proposent l'image d'une foule qui se presse (ὠθεῖνθ[αι]) dans le désordre (ὄχλος, vers 72) aux portes du palais et s'y agglutine (ἀθροός). La comparaison, qui repose sur le fait de se précipiter, est presque de l'ordre de la description naturaliste. C'est ce que suggère un extrait de l'*Histoire des animaux*, dans lequel le verbe ὠθέομαι est employé, comme ici, au sens intransitif, avec ὕες pour sujet : καὶ αἱ ὕες δ' ὅταν ἔχωσι πρὸς τὴν ὀρειάν ὀρμητικῶς, ὃ καλεῖται καπρᾶν, ὠθοῦνται καὶ πρὸς τοὺς ἀνθρώπους (« et les laies, quand elles sont enclines à l'accouplement, ce que l'on

---

combat contre un sanglier infatigable, eux qui aux sommets d'une montagne, combattent orgueilleusement pour une petite source – tous deux veulent boire ; et, le sanglier, très essoufflé, le lion l'a dompté par la force »).

<sup>479</sup> Voir la fréquence avec laquelle l'ἀλκή (sur laquelle voir le *DELG* s.v. ἀλέξω, etc.) est le point de comparaison entre le héros et le sanglier dans l'*Illiade* (*Il.*, IV, 253 ; XIII, 471-475 ; XVII, 281-283). Plus généralement, on constate que dans toutes les comparaisons iliadiques entre un héros et le sanglier reposent sur une situation dans laquelle ils reçoivent une charge et y font face. Sur la comparaison du héros avec le sanglier, voir Schnapp-Gourbeillon [1981] pp. 46-49 en particulier, où la savante insiste sur le fait que le sanglier est, dans ces comparaisons, une proie qui *se défend* avec *vaillance*.

<sup>480</sup> Voir LSJ s.v. ὠθέω II.1.

<sup>481</sup> Voir le *Lex. hom.* t. 2 s.v. ὠθέω B.

<sup>482</sup> Voir LSJ s.v. ὠθέω III.2.

appelle “être en rut”, se précipitent même contre les humains », Arist., *HA*, 572b25). C’est sans doute plutôt à ce type de comparant – des sangliers qui « foncent » contre à peu près n’importe quoi (καὶ πρὸς) – qu’il convient de penser au vers 73.

### **II.3.iii. Vers 76-77. Le passage des portes**

Au moment de franchir enfin les portes, Eunoia se trouve en difficulté (vers 76), mais le groupe parvient à entrer dans le palais (vers 77) :

Φλίβεται Εὐνόα ἄμμιν· ἄγ’, ὃ δειλὰ τύ, βιάζεο.  
Κάλλιστ’· ἔνδοι πᾶσαι’, ὁ τὰν νυὸν εἶπ’ ἀποκλάξας.

On écrase notre Eunoia ; allons, faiblarde que tu es, force ! Très bien : « toutes à l’intérieur », dit celui qui a enfermé la jeune mariée.

Si ce n’est finalement pas en héros homériques que les femmes franchissent les portes du palais, c’est en hommes, ou plutôt en femmes comiques qui se comportent en hommes, qu’elles le font. Notons d’abord que c’est « en hommes » que les femmes entrent dans le palais : c’est sur ce jeu de renversement que repose le vers 77, qui se comprend dans un premier temps comme une plaisanterie de la part de Praxinoa. Cette dernière commente l’entrée dans le palais au moyen d’une citation attribuée à un homme : ἔνδοι πᾶσαι’, ὁ τὰν νυὸν εἶπ’ ἀποκλάξας. Il s’agit en effet d’une plaisanterie<sup>483</sup>, dont l’effet repose sur l’impropriété évidente de la citation à la situation<sup>484</sup> : oui, « toutes les femmes sont à l’intérieur », mais cette formule, qui est supposée sanctionner l’enfermement des femmes dans la maison, entérine ici l’entrée des femmes dans le palais, c’est-à-dire le succès de leur excursion à l’extérieur de chez elles. Le caractère plaisant de la formule se fonde donc sur l’écart entre l’identité de Praxinoa et son action (une femme qui mène à bien une virée hors de la maison) d’une part et, d’autre part, l’identité du locuteur cité (un homme) et la situation ordinaire des femmes (enfermées à la

---

<sup>483</sup> Voir l’annexe II.7.

<sup>484</sup> Ce type de plaisanterie qui repose sur une citation impropre, paraît souvent reposer aussi sur un paradoxe plaisant, et devait être assez apprécié : il est exploité en comédie (en Ar., *V.*, 1183 ; et en Cratin., fr. 252 : ταῦτ’ αὐτὰ πράττω’, φασκ’ ἀνὴρ οὐδὲν ποιῶν, « “c’est cela même que je suis en train de faire”, dit un homme alors qu’il ne fait rien »), mais aussi chez Platon (*Tht.*, 200e), ou encore, plus tard, chez Plutarque (en *Moralia*, 467c : τοῦτ’ οὖν δεῖ πρῶτον ἀσκεῖν καὶ μελετᾶν, ὥσπερ ὁ τῆς κυνὸς ἀμαρτῶν τῷ λίθῳ καὶ τὴν μητριαν πατάξας ‘οὐδ’ οὕτως ἔφη ‘κακῶς’, « il faut donc d’abord s’y [considérer un mal comme un bien] exercer et le pratiquer, de même que celui qui a raté son chien en lui jetant une pierre et qui en a frappé sa belle-mère a dit : “même ainsi, ce n’est pas mal fait” »). Les trois premiers exemples sont signalés par Gow [1952?] t. 2 p. 286 *ad* vers 77.

maison).

Notons ensuite que, si Praxinoa sanctionne « en homme » l'entrée du groupe dans le palais, agir en homme est aussi la stratégie qu'elle a proposée pour entrer dans le palais au vers précédent. L'ordre qu'elle adresse à Eunoa au vers 76, alors que celle-ci est écrasée par la cohue, est à ce titre remarquable. C'est en effet l'impératif βιάζευ qu'elle adresse à Eunoa. Un tel verbe n'est pas du tout, de prime abord, attendu ici.

D'une part, il est singulier : il ne s'agit pas d'une simple exhortation à prendre courage, au contraire de l'usuel θάρσει, qu'adressent Gorgô, puis l'homme, à Praxinoa (vers 56 et 73). Θάρσει serait en effet l'impératif d'encouragement le plus ordinaire, et il serait tout à fait cohérent avec le contexte immédiat : « on écrase notre Eunoa ; allons, poltronne que tu es, prends courage ! ». D'autre part, surtout, il est surprenant qu'il soit adressé à une femme. Le substantif βία, dont βιάζομαι est dérivé, désigne en effet la force physique, qui est une caractéristique très masculine<sup>485</sup>, et l'on s'attend d'autant moins à voir cette famille de mots appliquée à une femme que βία implique aussi l'idée de violence et βιάζομαι celle de « dominer par la force »<sup>486</sup>.

Il ne s'agit donc pas seulement de mettre toute la force dont on est capable – quelle qu'elle soit –, mais, pour ainsi dire, d'agir comme une brute. La même Praxinoa qui reprochait à Eunoa d'avoir la hardiesse de ne pas fuir immédiatement au passage des chevaux (κνοθαρσής | Εὐνόα, οὐ φευξῆ; « Eunoa, hardie comme un chien, ne vas-tu pas te sauver ? », vers 53b-54a), lui reproche à présent son manque de courage et l'invite à employer la force brute : c'est bien en homme qu'Eunoa devrait se comporter au moment de l'« assaut ».

Enfin, il ne s'agit pas cependant de se comporter en héros épique : les vers 76-77 s'inscrivent nettement dans la tradition comique, par un « marqueur » comparable à celui que l'on observe au vers 69. Il s'agit cette fois de l'apostrophe ὦ δειλὰ τύ, adressée à Eunoa. Les apostrophes en δειλός avec ὦ et pronom de deuxième personne sont en effet très rares et ne se

---

<sup>485</sup> On pense notamment aux périphrases homériques en βίη avec épithète formée sur un nom de personne, périphrases employées pour désigner un héros qui se distingue particulièrement par sa force (voir les exemples fournis par LSJ s.v. βία : βίη Ἡρακληεῖη, Ἐτεοκληεῖη, Ἴφικλειή, Διομήδεος). On peut aussi penser, chez Aristophane, au serment que prêtent les Athéniennes au début de *Lysistrata* (ἐὰν δέ μ' ἄκουσαν βιάζηται βία, « et si, contre mon gré, il me fait violence par la force », Ar., *Lys.*, 225=226) : le contexte montre nettement qu'il est question de viol (voir pour ce sens particulier de βία, LSJ s.v. βία, sens II.3).

<sup>486</sup> Voir le *DELG* s.v. βία. D'après LSJ s.v. βιάζω, βιάζομαι signifie en général « dominer par la force, forcer violemment » (sens II) et, employé absolument, « agir avec violence, employer la force » (sens II.3).

trouvent ailleurs que chez Aristophane<sup>487</sup>. Le parallèle épique qui est développé dans presque toute la scène de rue se solde donc par un clou comique : le moment du succès de l'expédition n'est pas une pseudo-aristie mais un moment donné comme comique par l'apostrophe ὦ δειλὰ τὸ, et dans lequel on assiste à la « transformation » des femmes en hommes.

Ces femmes qui accomplissent leur projet en incarnant des hommes rappellent très exactement celles de l'*Assemblée des femmes*, comédie d'Aristophane avec laquelle la scène domestique a établi un premier rapprochement. On peut en effet rapprocher le commentaire de Praxinoa suite à la réussite de leur virée hors de la maison (vers 77) de la réplique qu'adresse Praxagora à ses acolytes après la réussite de leur entreprise (Ar., *Ec.*, 517-519) :

{ΠΡΑΞΑΓΟΡΑ} Περιμένετε νῦν, ἵνα τῆς ἀρχῆς ἦν ἄρτι κεχειροτόνημαι,  
ξυμβούλοισιν πάσαις ὑμῖν χρήσωμαι. Καὶ γὰρ ἐκεῖ μοι  
ἐν τῷ θορύβῳ καὶ τοῖς δεινοῖς ἀνδρειόταται γεγένησθε

PRAXAGORA. — Attendez donc, pour que, dans la charge dont je suis maintenant investie, je vous aie toutes comme conseillers. Et là, en effet, dans le tumulte et les dangers, vous avez été tout à fait viriles.

Les deux personnages féminins, Praxinoa et Praxagora, commentent en effet les réussites de leurs groupes respectifs, la première en prenant à son compte un propos présenté comme typiquement masculin et supposé sceller l'enfermement des femmes dans le foyer, et la seconde en endossant sa nouvelle fonction politique, donc typiquement masculine (τῆς ἀρχῆς ἦν ἄρτι κεχειροτόνημαι, Ar., *Ec.*, 517), en investissant ses compagnes d'une fonction comparable (ξυμβούλοισιν, vers 518), et surtout en commentant leur performance à l'assemblée au moyen du superlatif ἀνδρειόταται (vers 519).

De la même manière, le βιάζεο du vers 76 fait figure d'équivalent à la réplique de Praxagora exhortant, chez Aristophane, sa camarade à *incarner* franchement le personnage masculin qu'elle tâche d'imiter : ἴθι δὴ σύ, περιδοῦ καὶ ταχέως ἀνὴρ γενοῦ (« allons, donc, toi, accoutre-toi et sois vite un homme ! », Ar., *Ec.*, 121).

Le jeu sur le motif des femmes qui se comportent en hommes invite finalement à

---

<sup>487</sup> Ce type d'apostrophes se trouve trois fois dans la comédie d'Aristophane : ὦ δειλότατον σὺ θηρίον (« animal, terrible poltron que tu es ! »), en *Av.*, 87b et en *Pl.*, 439 ; ὦ δειλότατε θεῶν σὺ κἀνθρώπων (« le pire poltron parmi les dieux et les hommes que toi ! ») en *Ra.*, 486a.

s'interroger sur l'analogie épique qui est mise en place et entretenue aux vers 44 à 68, et sur le rôle des vers 69 à 75, dans lesquels le comique fait irruption et écarte définitivement l'analogie épique de la scène. L'une des différences les plus notables entre Praxinoa et ses compagnes d'une part, et Praxagora et les Athéniennes d'autre part, réside dans le fait que, chez Aristophane, se faire passer pour des hommes est indispensable à la réalisation du projet des femmes. Ces dernières mettent donc tout en œuvre pour y parvenir : elles modifient leur apparence, se travestissent et apprennent à parler comme des citoyens siégeant à l'Assemblée. Dans l'*Idylle XV*, au contraire, il n'y a pas pour les femmes de *nécessité* de se faire passer pour des hommes pour mener à bien leur projet. Les femmes de l'*Idylle XV* n'expriment pas non plus la *volonté* de se faire passer pour des hommes. Ce jeu échappe pour ainsi dire aux personnages.

L'autre différence notable entre les deux œuvres repose sur l'identité des hommes que les femmes imitent. Chez Aristophane, les femmes veulent prendre la place des hommes à l'Assemblée : elles se font donc passer pour des citoyens, leurs époux. La situation est plus complexe dans l'*Idylle XV*. Lorsque Praxinoa parle « en homme » au vers 77, la situation est comparable avec celle de l'*Assemblée des femmes* : Praxinoa s'exprime comme pourrait le faire son mari. Il semble en effet que la plaisanterie repose précisément sur le fait que le personnage fait allusion à une situation ordinaire, qui relève de la vie quotidienne. Cependant, les femmes de l'*Idylle XV*, dans la scène de rue – hormis dans ce vers 77 – ne sont pas tant des « pseudo-hommes ordinaires » ou des « non hommes ordinaires » que des « non héros de l'épopée ».

On peut alors relire l'analogie épique comme une forme d'entraînement raté à être des hommes : l'épïcisation des femmes et de leur périple ne « prend » pas, alors que Praxinoa peut parler comme son mari. L'ensemble des vers 44 à 75 apparaît, dans ces conditions, comme le pendant de la scène de répétition ratée chez Aristophane (*Ec.*, 147-169) :

{ΠΡΑΞΑΓΟΡΑ.} Ἔσθ' ἥτις ἐτέρα βούλεται λέγειν;  
 {ΓΥΝΗ Α.} Ἐγώ.  
 {ΠΡ.} Ἴθι δὴ στεφανοῦ· καὶ γὰρ τὸ χρῆμ' ἐργαστέον.  
 Ἄγε νυν, ὅπως ἀνδριστὶ καὶ καλῶς ἐρεῖς,  
 διερεισαμένη τὸ σχῆμα τῆ βακτηρίᾳ. [150]  
 {ΓΥ. Α.} Ἐβουλόμην μὲν ἕτερον ἂν τῶν ἠθάδων  
 λέγειν τὰ βέλτισθ', ἴν' ἐκαθήμην ἡσυχος·  
 νῦν δ' οὐκ ἐάσω κατὰ γε τὴν ἐμὴν ψμίαν,  
 ἐν τοῖς καπηλείοισι λάκκους ἐμποιεῖν  
 ὕδατος. Ἐμοὶ μὲν οὐ δοκεῖ, μὰ τὸ θεῶ. [155]

{ΠΡ.} Μὰ τὸ θεῶ; Τάλαινα, ποῦ τὸν νοῦν ἔχεις;

{ΓΥ. Α.} Τί δ' ἐστίν; Οὐ γὰρ δὴ πιεῖν γ' ἤτησά σε.

{ΠΡ.} Μὰ Δί', ἀλλ' ἀνὴρ ὢν τὸ θεῶ κατώμοσας,

καίτοι τά γ' ἄλλ' εἰποῦσα δεξιότατα.

{ΓΥ. Α.} Ὡ νὴ τὸν Ἀπόλλω—

{ΠΡ.} Παῦε τοίνυν, ὡς ἐγὼ [160]

ἐκκλησιάσουσ' οὐκ ἂν προβαίην τὸν πόδα

τὸν ἕτερον, εἰ μὴ ταῦτ' ἀκριβωθήσεται.

{ΓΥΝΗ Β.} Φέρε τὸν στέφανον· ἐγὼ γὰρ αὖ λέξω πάλιν.

Οἴμαι γὰρ ἤδη μεμελετηκέναι καλῶς.

Ἐμοὶ γάρ, ὦ γυναῖκες αἰ καθήμεναι— [165]

{ΠΡ.} Γυναῖκας αὔ, δύστηνε, τοὺς ἄνδρας λέγεις;

{ΓΥ. Β.} Δι' Ἐπίγονόν γ' ἐκείνον· βλέψασα γὰρ

ἐκεῖσε πρὸς γυναῖκας φόβην λέγειν.

{ΠΡ.} Ἄπερρε καὶ σὺ καὶ κάθησ' ἐντευθενί

PRAXAGORA. — Y en a-t-il une autre qui veut parler ?

PREMIERE FEMME. — Moi.

PRAXAGORA. — Allons donc, couronne-toi ; et il faut en effet mener notre affaire.

[v. 150] Eh bien alors, veille à parler en homme et bien, ta prestance soutenue par le bâton.

PREMIERE FEMME. — J'aurais voulu qu'un autre, parmi les orateurs habituels, tienne un excellent discours, pour que je reste tranquillement assis ; mais maintenant, je ne permettrai pas – suivant du moins ma propre opinion – que l'on introduise dans des débits de vin des citernes [v. 155] à eau. Il ne me semble pas bon, par les deux déesses...

PRAXAGORA. — Par les deux déesses ! Ma pauvre, où as-tu l'esprit ?

PREMIERE FEMME. — Mais qu'y a-t-il ? Je ne t'ai en effet pas demandé à boire, du moins.

PRAXAGORA. — Par Zeus, alors que tu es un homme, tu as juré par les deux déesses, quoique tu aies autrement tenu un discours tout à fait adroit.

PREMIERE FEMME. — [v. 160] Hélas, par Apollon !

PRAXAGORA. — Cesse donc, car je n'avancerais pas d'un pas de plus pour aller siéger à l'Assemblée si cela n'est pas bien arrangé.

SECONDE FEMME. — [v. 165] Apporte la couronne : moi, en effet, je vais parler de nouveau. Je pense en effet être maintenant bien rompue. Pour moi en effet, mesdames qui siégez...



PRAXAGORA. — C'est de nouveau « mesdames », malheureuse, que tu appelles les hommes ?

SECONDE FEMME. — C'est à cause d'Épigonos, là-bas : comme j'ai en effet regardé par là, je pensais parler à des femmes !

PRAXAGORA. — Vas-t'en toi aussi, et vas t'asseoir.

Mais ici encore, la situation est plus complexe dans l'*Idylle XV*, car le motif des femmes qui échouent à se comporter en hommes est dédoublé en deux temps. Lorsque l'analogie épique est développée (vers 44-68), les personnages s'avèrent ne pas être des héros épiques, puis, dans un second temps, lorsque le voile est déchiré, les personnages se révèlent des femmes comiques (vers 69-75). On constate d'abord que ce ne sont pas des héros épiques, dans la mesure où le parallèle épique est toujours donné comme étant en décalage : le dialogue rend sensible l'inadéquation entre les locuteurs et la situation d'une part, et leur « épïcisation » d'autre part. En revanche, quand le voile est déchiré et que Praxagora s'exclame οἴμοι δειλαία, elle est redéfinie en personnage de comédie (vers 69), et c'est en personnage de comédie qu'elle parvient à mener le groupe à son but (vers 76-77). L'ensemble de la scène d'extérieur paraît en effet montrer que Gorgô et Praxinoa sont en définitive des personnages féminins de comédie, après avoir comme « essayé d'en faire » des personnages épiques.

### **III. Vers 78-149. Au palais**

À partir du vers 78 et jusqu'à la fin du poème, les quatre femmes sont enfin dans le palais des souverains. Gorgô et Praxinoa expriment immédiatement l'admiration que suscitent chez elles les tapisseries qui ornent la salle dans laquelle elles se trouvent (vers 78-86), mais elles sont rapidement interrompues par un inconnu qui les réprimande et auquel Praxinoa répond vivement (vers 87-95). C'est alors que Gorgô annonce qu'une chanteuse se prépare : la majeure partie de la scène du palais livre au discours direct l'hymne que cette dernière consacre à Adonis (vers 100-144), encadré par les commentaires élogieux de Gorgô (vers 96-99 et 145-149).

#### **III.1. Un palais maison**

La troisième partie du poème présente enfin la célébration des Adonies annoncée aux vers 22-24a. Les femmes sont arrivées « chez le roi » (vers 22), au « palais » (vers 60) : rappelons que c'est là l'une des différences essentielles avec les Adonies athéniennes : la fête

est organisée au palais par la reine, et non par les femmes elles-mêmes, chez elles<sup>488</sup>. Pourtant, le statut du palais, en tant que lieu où Gorgô et Praxinoa assistent aux Adonies, est plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. C'est sur la formule du vers 77, qui entérine l'entrée des femmes dans ce lieu, que repose cette complexité : 'ένδοι πᾶσαι', ó τὰν νυὸν εἶπ' ἀποκλάξας (« "toutes à l'intérieur", dit celui qui a enfermé la jeune mariée »).

Si la plaisanterie réaffirme la filiation qui unit Gorgô et Praxinoa à un type de personnages féminins de la comédie d'Aristophane, il faut dire aussi qu'elle réoriente la représentation qui est proposée du palais. Le sel de la plaisanterie repose en effet sur l'inversion qui consiste à présenter le palais comme un intérieur domestique, celui auquel les femmes sont ordinairement confinées, comme le déplore le personnage de Mica dans son plaidoyer contre Euripide chez Aristophane (Ar., *Th.*, 414-428a) :

Εἶτα διὰ τοῦτον ταῖς γυναικωνίτισιν  
σφραγιῖδας ἐπιβάλλουσιν ἤδη καὶ μοχλοὺς [415]  
τηροῦντες ἡμᾶς, καὶ προσέτι Μολοττικοὺς  
τρέφουσι μορμολυκεῖα τοῖς μοιχοῖς κύνας.  
Καὶ ταῦτα μὲν ξυγγνώσθ'· ἃ δ' ἦν ἡμῖν πρὸ τοῦ  
αὐταῖς ταμιεῦσαι καὶ προαιρούσαις λαθεῖν  
ἄλφιτον, ἔλαιον, οἶνον, οὐδὲ ταῦτ' ἔτι [420]  
ἔξεστιν. Οἱ γὰρ ἄνδρες ἤδη κλείδια  
αὐτοῖ φοροῦσι κρυπτά, κακοηθέστατα,  
Λακωνικ' ἄττα, τρεῖς ἔχοντα γομφίους.  
Πρὸ τοῦ μὲν οὖν ἦν ἄλλ' ὑποῖξαι τὴν θύραν  
ποιησαμέναισι δακτύλιον τριωβόλου, [425]  
νῦν δ' οὗτος αὐτοὺς οἰκότριψ Εὐριπίδης  
ἐδίδαξε θριπήδεστ' ἔχειν σφραγιῖδια  
ἐξαψαμένους. [...]

Ensuite, c'est à cause de lui qu'ils mettent désormais des sceaux aux appartements des femmes, et des verrous, en nous gardant à l'œil, et qu'en outre ils élèvent des molosses, épouvantails pour nos amants. Et cela, on peut le pardonner ; mais ce qu'auparavant nous pouvions faire nous-mêmes, administrer la maison et prendre à leur insu de la farine, de l'huile, du vin, cela ne nous est même plus permis. Les hommes, en effet, portent désormais sur eux, dissimulées, des petites clefs, objets tout à fait détestables, ustensiles lacédémoniens, pourvus de trois dents. Auparavant,

<sup>488</sup> Sur les Adonies d'Arsinoé, voir l'introduction de ce chapitre pp. 178-184.

donc, il nous était du moins possible d'ouvrir la porte en douce après avoir fait faire un cachet pour trois oboles, mais maintenant cet individu, Euripide qui corrompt nos maisons, leur a appris à avoir des petits sceaux finement ciselés attachés à eux.

Mais l'on a des raisons de penser que cette représentation du palais en intérieur domestique va plus loin, au-delà de la simple plaisanterie. Par le biais de la formule du vers 77, le palais est en effet formellement donné comme une sorte de double de la maison de Praxinoa : le lexique qui encadre la scène domestique est précisément celui qui est mis en exergue de la scène du palais.

La scène domestique (vers 1-43) est en effet encadrée par les vers suivants : Ἔνδοι Πραξινοά; — Γοργῶ φίλα, ὡς χρόνῳ. Ἔνδοι (« Praxinoa est-elle à l'intérieur ? — Chère Gorgô, comme cela fait longtemps ! Entre », vers 1) d'une part, et τὰν κύν' ἔσω κάλεσον, τὰν αὐλείαν ἀπόκλαξον (« appelle le chien à l'intérieur, ferme la porte d'entrée », vers 43) d'autre part. De même que le premier mot de la scène domestique est l'adverbe ἔνδοι, réitéré à la fin du vers, cet adverbe est également le premier mot de la formule du vers 77. Et, de même que la scène domestique se clôt par une occurrence du verbe ἀποκλείω, c'est une autre occurrence de ce verbe que l'on retrouve à la fin du vers 77.

Le palais est ainsi comme une maison, et cela est mis en évidence non seulement par la plaisanterie en soi, mais aussi par l'exploitation du lexique dans le poème. Ἔνδοι et ἀποκλείω structurent le poème et définissent les deux intérieurs qui l'encadrent – l'intérieur de la maison et l'intérieur du palais – comme deux intérieurs domestiques.

Les Adonies de l'*Idylle XV* ne se passent donc pas simplement au palais, mais dans un palais maison pour ainsi dire. Cette ambiguïté sur la nature de l'espace des Adonies est d'autant plus notable que la récupération de la fête par la reine fait toute sa singularité. Les Adonies de l'*Idylle XV* se passent ainsi dans un lieu éminemment politique, mais domestique en même temps.

Il n'est sans doute pas anodin que ce brouillage de la nature des espaces coïncide avec la réaffirmation de la parenté entre les personnages de l'*Idylle XV* et ceux de la comédie d'Aristophane comme Praxagora. Créer une indistinction entre public et privé, politique et domestique, est en effet tout un pan du programme de Praxagora, que cette dernière expose à son mari Blépyros aux vers 673-686 de l'*Assemblée des femmes* :

{ΒΛΕΠΥΡΟΣ} Τὴν δὲ δίαίταν τίνα ποιήσεις;

{ΠΡΑΧΑΓΟΡΑ}

Κοινήν πᾶσιν. Τὸ γὰρ ἄστν

μίαν οἴκησιν φημι ποιήσιν συρρήξασ' εἰς ἐν ἅπαντα,  
ὥστε βαδίζειν εἰς ἀλλήλων.

{ΒΛ.} Τὸ δὲ δεῖπνον ποῦ παραθήσεις; [675]

{ΠΡ.} Τὰ δικαστήρια καὶ τὰς στοιὰς ἀνδρῶνας πάντα ποιήσω.

{ΒΛ.} Τὸ δὲ βῆμα τί σοι χρήσιμον ἔσται;

{ΠΡ.} Τοὺς κρατήρας καταθεῖναι

καὶ τὰς ὑδρίας· καὶ ῥαψοδεῖν ἔσται τοῖς παιδαρίοισιν  
τοὺς ἀνδρείους ἐν τῷ πολέμῳ, κεῖ τις δειλὸς γεγένηται,  
ἵνα μὴ δειπνῶσ' αἰσχυνόμενοι.

{ΓΕΙΤΩΝ} Νῆ τὸν Ἀπόλλω, χάριέν γε. [680]

{ΒΛ.} Τὰ δὲ κληρωτήρια ποῖ τρέψεις;

{ΠΡ.} Εἰς τὴν ἀγορὰν καταθήσω·

κᾶτα στήσασα παρ' Ἀρμοδίῳ κληρώσω πάντας, ὅπως ἂν  
εἰδῶς ὁ λαχὼν ἀπίη χαίρων ἐν ὁποίῳ γράμματι δειπνεῖ·

καὶ κηρύξει τοὺς ἐκ τοῦ βῆτ' ἐπὶ τὴν στοιὰν ἀκολουθεῖν

τὴν βασιλείον δειπνήσοντας· τὸ δὲ θῆτ' εἰς τὴν παρὰ ταύτην [685]

τοὺς δ' ἐκ τοῦ κάππ' εἰς τὴν στοιὰν χωρεῖν τὴν ἀλφιτόπωλιν.

BLEPYROS. — Et quel genre de vie nous feras-tu ?

PRAXAGORA. — Il sera commun à tous. De la ville, en effet, j'affirme que je ferai une maison unique, après avoir fusionné toute chose en une seule, de sorte à ce que nous allions les uns chez les autres.

BL. — Et le repas, où le serviras-tu ?

PR. — Des tribunaux et des portiques, de tout, je ferai des salles à manger.

BL. — Et la tribune, en quoi te sera-t-elle utile ?

PR. — Pour entreposer les vases et les pots ; et les petits garçons pourront chanter ceux qui ont été courageux à la guerre, et – si quelqu'un a été lâche – pour que, de honte, ils ne prennent pas leur repas.

UN VOISIN. — Par Apollon, c'est bien charmant !

BL. — Et les urnes pour le tirage au sort, où les feras-tu aller ?

PR. — Je les entreposerai sur l'agora ; et ensuite, quand j'aurai placé tout le monde près d'Harmodios, je tirerai au sort pour que celui qui aura été désigné s'en aille avec plaisir, sachant dans quelle lettre il prend son repas ; et le héraut fera savoir que ceux du bêta se dirigent vers le portique, celui de l'archonte-roi, pour y prendre le repas, le thêta va à celui d'à côté, et ceux du kappa s'avancent au portique, celui des marchands de farine.

Dans la mesure où l'*Assemblée des femmes* est à l'arrière-plan de l'ensemble du poème,

il paraît vraisemblable que le modèle de la cité maison de Praxagora soit à l'arrière-plan du palais maison de l'*Idylle XV*. Les Adonies prennent la place du repas comme symptôme de la superposition et de l'indistinction des espaces : là où, chez Aristophane, les espaces politiques et publics prennent des fonctions domestiques en devenant garde-mangers et salles à manger, chez Théocrite, le lieu d'exercice du pouvoir politique par excellence qu'est le palais devient comme le lieu privé où, traditionnellement, on célèbre les Adonies, de façon également privée.

Dans les deux cas, aussi, c'est un personnage féminin qui est à l'origine de ce modèle de l'indistinction des espaces : Praxinoa, qui réorganise la cité en maison ; Arsinoé, qui fait se tenir les Adonies dans un lieu qui est à la fois le palais royal et une maison comparable à celle de Praxinoa – et qui agit ainsi à la fois en reine et en femme ordinaire.

On a donc comme deux modèles politiques, féminins et « comiques », mis en regard : une Athènes utopique et le royaume lagide des années 270. Celui-ci, tel qu'il est historiquement, est de la sorte mis à distance : il n'est pas donné comme la réalité que l'on expérimente chaque jour quand on est un Alexandrin contemporain, mais comme il apparaîtrait à un Aristophane ou à un Athénien de son public, c'est-à-dire comme une utopie – un tel État n'existe effectivement « nulle part » au V<sup>ème</sup> ou au IV<sup>ème</sup> siècle. Ce que paraît en effet surtout mettre en évidence la scène du palais, c'est la très grande étrangeté du modèle lagide par rapport au modèle athénien, et plus largement par rapport à une certaine représentation de la « culture grecque classique » que construit la dernière partie du poème.

Le moyen mis en œuvre pour mettre en évidence cette étrangeté dans l'ensemble de la scène est comparable au procédé utilisé par Montesquieu dans ses *Lettres persanes*. Celui-ci délègue à des personnages très étrangers, des voyageurs persans, la description du monde familier à son lecteur, de sorte à extraire les réalités quotidiennes du champ de l'évidence dans lequel l'habitude et l'absence de point de comparaison les classe spontanément. Le point de vue étranger des voyageurs de Montesquieu, propre à mettre en perspective un univers familier, trouve ici un équivalent dans un discours suggéré de façon allusive et composite. Celui-ci, en effet, n'est pas assumé par un personnage, mais élaboré à partir d'allusions au théâtre d'Aristophane, mais aussi d'Eschyle et d'Euripide.

### **III.2. Vers 78-95. Arrivée dans le palais**

Avant que la chanteuse n'entre en scène, Gorgô et Praxinoa observent les tapisseries qui ont tout de suite attiré leur attention, puis ont une altercation avec un inconnu. Ces deux

moments de la scène sont l'occasion de mettre en évidence des caractéristiques de l'Égypte contemporaine, et en particulier des caractéristiques du pouvoir lagide.

Bien que ni Gorgô ni Praxinoa ni l'inconnu n'abordent directement ces questions, celles-ci affleurent dans le dialogue : une allusion à un épisode de l'*Agamemnon* d'Eschyle et une autre à l'*Hélène* d'Euripide, en particulier, invitent à s'interroger sur ce royaume d'Égypte, gouverné par des souverains de culture grecque. Ces allusions permettent en effet d'exprimer une conception de la relation entre la condition mortelle et le divin, une conception de la relation entre culture grecque et barbare, une représentation de l'Égypte et de ces souverains, qui sont anachroniques pour des personnages comme Gorgô et Praxinoa.

Cet anachronisme est précisément ce qui permet de dégager une autre représentation de l'Égypte lagide, différente de celle que traduit le dialogue pris littéralement. L'absence d'étonnement de Gorgô et Praxinoa devient elle-même étonnante pour ainsi dire : à tous égards, l'Égypte lagide était impossible à concevoir un ou deux siècles plus tôt.

### **III.2.i. Vers 78-86. Les tapisseries**

Dès l'entrée de Gorgô dans la salle, ce sont les tapisseries (τὰ ποικίλα<sup>489</sup>, vers 78) qui retiennent son attention : celle-ci invite d'emblée son amie à les admirer avec elle.

{ΓΟ.} Πραξινόα, πόταγ' ὄδε. τὰ ποικίλα πρᾶτον ἄθρησον,  
λεπτὰ καὶ ὡς χαρίεντα· θεῶν περονάματα φασεῖς.  
{ΠΡ.} πότνι' Ἀθαναία, ποῖαί σφ' ἐπόνασαν ἔριθοι, [80]  
ποῖοι ζωογράφοι τὰκριβέα γράμματ' ἔγραψαν.  
ὡς ἔτυμ' ἐστάκαντι καὶ ὡς ἔτυμ' ἐνδινεῦντι,  
ἔμψυχ', οὐκ ἐνυφαντά. σοφόν τι χρῆμ' ἄνθρωπος.  
αὐτὸς δ' ὡς θαητὸς ἐπ' ἀργυρέας κατάκειται  
κλισμῶ, πρᾶτον ἴουλον ἀπὸ κροτάφων καταβάλλων, [85]  
ὁ τριφίλητος Ἄδωνις, ὁ κῆν Ἀχέροντι φιληθεῖς.

GORGO. — Praxinoa, avance par ici. Examine d'abord les tapisseries, comme elles sont fines et plaisantes : on dirait des robes de déesses !

PRAXINOA. — Auguste Athéna, quelles ouvrières les ont exécutées, quels peintres ont tracé ces traits exacts ! Comme ils sont vrais et comme leurs mouvements sont

---

<sup>489</sup> L'adjectif ποικίλος est très bien attesté, mais le substantif τὰ ποικίλα est peu fréquent (voir LSJ s.v. ποικίλος). Pour une discussion sur les deux sens possibles de ποικίλος appliqué à un tissu, « aux motifs tissés » ou « brodés », voir Wace [1948].

vrais, dotés d'âme, non brodés ! Une chose habile que l'être humain ! Quant à lui, comme il est admirable, à reposer sur un lit d'argent, laissant pendre de ses tempes sa première barbe, Adonis le trois fois aimé, qui même au bord de l'Achéron est aimé !

Que les vers consacrés aux tapisseries qui ornent la salle du palais relèvent du registre de l'éloge est en effet indéniable. La densité des tournures exclamatives dont sont truffés les vers 78 à 86 en témoignent largement (λεπτά καὶ ὡς χαρίεντα, vers 79 ; ὡς ἔτυμ' ἐστάκαντι καὶ ὡς ἔτυμ' ἐνδινεῦντι, vers 82 ; ὡς θαητὸς, vers 84).

Cet éloge a d'abord ceci de remarquable qu'il s'agit d'un éloge de connaissances, presque exclusivement technique. La première partie du poème accorde en effet une place importante au thème de la confection et du vêtement, présentant du même coup Gorgô et Praxinoa comme des personnages particulièrement qualifiés pour produire un discours technique sur un objet de cette sorte (vers 34-38 notamment). Bien que ce soit surtout la réplique de Praxinoa (vers 80-86) qui développe l'éloge technique de l'objet, la réplique de Gorgô témoigne déjà d'un certain regard porté sur lui.

Gorgô invite en effet moins son amie à « admirer » les tapisseries qu'à les « regarder attentivement », à les « examiner »<sup>490</sup> (πρῶτον ἄθρησον, vers 78). La comparaison avec la description admirative du temple d'Apollon par le chœur de l'*Ion* permet de bien le mettre en évidence<sup>491</sup>. Dans la *parodos* de l'*Ion*, en effet, les Athéniennes qui composent le chœur décrivent avec admiration les œuvres qui ornent le temple. Chaque nouvel objet, avant d'être décrit, est introduit par un verbe de vision, parfois comme ici au moyen de l'impératif ἄθρησον (E., *Ion*, 190-193 et 201-204) :

ἰδοῦ, τᾶιδ' ἄθρησον· [190]  
Λερναῖον ὕδραν ἐναίρει  
χρυσέαις ἄρπαις ὁ Διὸς παῖς·  
φίλα, πρόσιδ' ὄσσοις.  
[...]

---

<sup>490</sup> LSJ s.v. ἄθρέω.

<sup>491</sup> C'est habituellement avec Herod., IV, que l'on compare ce passage : deux femmes accompagnées de leurs esclaves admirent les œuvres qui ornent le temple d'Asclépios (voir l'introduction de ce chapitre p. 195). Je laisse de côté cette comparaison au profit de celle qui porte sur l'*Ion*, étant donné les incertitudes qui pèsent sur la chronologie relative entre les *Mimiambes* d'Héronidas et les *Idylles* de Théocrite. On peut en revanche raisonnablement supposer que la *parodos* de l'*Ion* est une source commune aux deux poèmes hellénistiques.

καὶ μὰν τόνδ' ἄθρησον [201]  
περοῦντος ἔφεδρον ἵππου·  
τὰν πῦρ πνέουσαν ἐναίρει  
τρिसώματον ἀλκάν.

Vois, examine ici : l'hydre de Lerne, le fils de Zeus le tue de sa faucille d'or ; mon amie, vois de tes yeux ! [...] Et examine celui-ci, assis sur le cheval ailé : il tue la brute à trois corps et au souffle de feu.

Mais plus que ne le fait le chœur de l'*Ion*, qui passe d'une œuvre à l'autre en en décrivant rapidement le sujet, Gorgô et Praxinoa « examinent » effectivement avec attention les objets dont elles parlent. La différence essentielle entre les deux dialogues tient en effet à la place accordée à l'objet décrit. L'objet en soi n'intéresse en rien le chœur des Athéniennes : elles ne le mentionnent même pas, leur attention étant tout entière portée sur les épisodes héroïques représentés par l'œuvre. L'objet n'est conçu par elles que comme le support d'une représentation.

Au contraire, le sujet des motifs qui ornent les ποικίλα du palais de Ptolémée n'est livré qu'à l'extrême fin de la réplique de Praxinoa (vers 84-86), d'une part, et, d'autre part, la première chose que fait Gorgô est de nommer l'objet dont elle parle : ce sont des ποικίλα, et non des fresques, des statues, des céramiques, ou n'importe quel autre type d'objet d'artisanat. Elle en souligne en outre immédiatement la facture (λεπτά, vers 78) tout autant que l'agrément qu'elles procurent (χαρίεντα, vers 78).

Praxinoa, quant à elle, s'intéresse avant toute chose aux origines de l'objet (vers 80-81), et en particulier aux artisans qui l'ont produit (ἔριθοι, vers 80 ; ζωογράφοι, vers 81) ainsi qu'à la peine que sa confection a coûtée aux uns (ἐπόνασαν, vers 80)<sup>492</sup> et à la spécialisation nécessaire aux autres (vers 81)<sup>493</sup>. Dans un second temps, c'est la réussite de ce travail conjoint des différents artisans que souligne Praxinoa (vers 82-83) ; l'objet est alors envisagé comme le

---

<sup>492</sup> Sur les ἔριθοι du vers 80, voir l'annexe II.8.

<sup>493</sup> On ne connaît pas d'autre exemple que celui de Pl., *R.*, 472d où il y ait une telle densité des mots de la famille de γράφειν : οἶει ἂν οὖν ἥττον τι ἀγαθὸν ζωγράφον εἶναι ὃς ἂν γράψας παράδειγμα οἷον ἂν εἶη ὁ κάλλιστος ἄνθρωπος καὶ πάντα εἰς τὸ γράμμα ἰκανῶς ἀποδοῦς μὴ ἔχη ἀποδείξει ὡς καὶ δυνατὸν γενέσθαι τοιοῦτον ἄνδρα; (« penses-tu donc qu'un bon peintre l'est moins si, après avoir peint un modèle tel que serait l'homme le plus beau et après avoir tout fourni comme il convient à son dessin, il ne sait pas démontrer qu'un tel homme est une chose possible aussi ? »). Au vers 81, trois mots sur cinq appartiennent à cette famille, ce qui paraît tout à fait exceptionnel. Bien que ce soit surtout l'adjectif ἀκριβέα qui porte le sujet de l'admiration de Praxinoa dans ce vers, ici encore une grande importance est accordée à la façon. Cette fois, l'accent ne porte pas sur le travail de l'ouvrier, mais sur l'action spécifique qui caractérise son activité professionnelle (γράφειν).



fruit de l'habileté de ces artisans (σοφόν τι χρῆμ' ἄνθρωπος, vers 83). Ce n'est que dans un troisième temps que Praxinoa s'intéresse au motif représenté sur l'objet (vers 84-86), sujet d'intérêt que le δέ du vers 84 distingue nettement de l'éloge technique qui le précède.

La façon dont est conduit l'éloge des tapisseries met en évidence une seconde caractéristique remarquable que présentent les deux répliques. L'attention presque exclusive que portent les personnages à l'objet dans sa matérialité ainsi qu'à sa confection a en effet pour corollaire l'omission complète de la suite de son histoire : les deux femmes ne l'associent en aucune façon à son propriétaire, ni au contexte dans lequel elles l'observent, ni, par conséquent, à la valeur symbolique qu'il est susceptible de prendre dans ces conditions. En procédant de la sorte, les deux femmes détachent en effet l'objet de la manière dont il est exploité : ce dernier, tel qu'il est perçu par les personnages, ne fait pas l'objet d'une interprétation. Il est décrit comme hors de tout contexte, alors qu'il pourrait tout à fait se prêter, par exemple, à un développement sur la magnificence de la cour (cf. vers 22-25).

La réplique de Gorgô, néanmoins, mentionne le propriétaire le plus probable *a priori* eu égard à la qualité des tapisseries : celles-ci semblent être des « robes de déesses » (θεῶν περονάματα φασεῖς, vers 79). Le commentaire de Gorgô ne va pas plus loin ; cette dernière n'établit aucun rapprochement avec le propriétaire réel des objets, le couple royal. Pourtant, la remarque interpelle dans un tel contexte : c'est précisément à la cour de souverains divinisés que se trouvent Gorgô et Praxinoa.

Lors des Adonies auxquelles assistent les deux femmes, le culte de Ptolémée I<sup>er</sup> et de Bérénice I<sup>ère</sup> en tant que *theoi sôteres* a déjà été institué : le chant le signale très explicitement (vers 106-108), et c'est même la déification de Bérénice qui est à l'origine de la célébration en l'honneur de l'amant d'Aphrodite (vers 109-111). Mais il est en outre tout à fait possible que le culte de Ptolémée II et d'Arsinoé II en tant que *theoi adelphoi* ait lui aussi déjà été instauré<sup>494</sup> : l'organisatrice de la fête elle-même fait donc probablement l'objet d'un culte officiel au moment où Gorgô et Praxinoa observent les tapisseries. Dans ces conditions, que la réplique signale clairement que les tapisseries sont comme des « robes de déesses » mais ne développe pas ce commentaire interpelle.

Le substantif τὰ ποικίλα est très peu fréquent, mais l'une de ses rares occurrences est

---

<sup>494</sup> Pour le culte des *theoi adelphoi* voir la n. 320 p. 185.

particulièrement intéressante ici, à cet égard. Lorsqu'Agamemnon, chez Eschyle, rentre à Mycènes, il est accueilli par Clytemnestre, qui a préparé une célébration extrêmement fastueuse pour son retour. Il est prévu qu'après le long éloge que lui adresse Clytemnestre (A., *Ag.*, 855-913), il entre dans le palais en marchant sur de beaux tapis étendus au sol (vers 905b-911). Agamemnon rejette ce faste déployé pour lui, mais Clytemnestre insiste (vers 914-930 et 935-936) :

{ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ} Λήδας γένεθλον, δωμάτων ἐμῶν φύλαξ,  
ἀπουσία μὲν εἶπας εἰκότως ἐμῆι. [915]

μακρὰν γὰρ ἐξέτεινας. ἀλλ' ἐναισίμως  
αἰνεῖν, παρ' ἄλλων χρὴ τόδ' ἔργεσθαι γέρας.  
Καὶ τᾶλλα μὴ γυναικὸς ἐν τρόποις ἐμὲ  
ἄβρυνε, μηδὲ βαρβάρου φωτὸς δίκην  
χαιμαίπετὲς βόαμα προσχάνης ἐμοί, [920]

μηδ' εἵμασι στρώσασ' ἐπίφθονον πόρον  
τίθει· θεοὺς τοι τοῖσδε τιμαλφεῖν χρεῶν,  
ἐν ποικίλοις δὲ θνητὸν ὄντα κάλλεσιν  
βαίνειν ἐμοὶ μὲν οὐδαμῶς ἄνευ φόβου.  
Λέγω κατ' ἄνδρα, μὴ θεόν, σέβειν ἐμέ. [925]

Χωρὶς ποδοψήστρων τε καὶ τῶν ποικίλων  
κληδῶν ἀυτεῖ· καὶ τὸ μὴ κακῶς φρονεῖν  
θεοῦ μέγιστον δῶρον. ὀλβίσαι δὲ χρὴ  
βίον τελευτήσαντ' ἐν εὐεστοῖ φίλῃ.  
Εἰ πάντα δ' ὥς πράσσοιμ' ἄν, εὐθαρσῆς ἐγώ. [930]

[...][

{ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΑ} τί δ' ἂν δοκεῖ σοι Πρίαμος, εἰ τὰδ' ἤνυσεν; 935]

{ΑΓ.} ἐν ποικίλοις ἂν κάρτα μοι βῆναι δοκεῖ

AGAMEMNON. — Fille de Léda, gardienne de ma demeure, tu as parlé d'une façon appropriée à mon absence : tu l'as en effet développée longuement ; mais, pour louer comme il convient, il faut que cette marque d'honneur vienne d'autres personnes. Et quant au reste, ne me traite pas en délicat, avec des façons de femmes, et, à la manière de l'homme barbare, ne lance pas vers moi un cri qui tombe à plat, et ne rends pas mon chemin propre à susciter l'envie, en y étendant des tissus : ce sont les dieux qu'il faut honorer de ces choses-ci, mais, étant mortel, il ne faut en rien que je marche sans crainte sur de belles œuvres de tapisserie. Je te dis de me respecter comme il convient à un homme, non à un dieu. C'est loin des essuie-pieds et de ces tapisseries

que résonne la gloire : et ne pas mal penser est le plus grand cadeau du dieu. Il faut regarder comme heureuse une vie qui a été menée à son terme dans une agréable prospérité. Si je faisais tout de cette manière, je serais, moi, bien confiant.

[...]

CLYTEMNESTRE. — Et selon toi, qu’aurait fait Priam, s’il avait mené cela à bien ?

AGAMEMNON. — Selon moi, il aurait sûrement marché sur les tapis ornés.

Il est clair que, dans la tragédie d’Eschyle, le reproche qu’adresse Agamemnon à Clytemnestre porte sur l’usage qu’elle l’invite à faire des tapisseries<sup>495</sup>. Il se refuse à les fouler, car de tels honneurs conviennent à un dieu, non à un mortel tel que lui, tout roi victorieux qu’il est. Il n’est question de rien de tel dans l’*Idylle XV*. On ignore tout à fait, par exemple, comment sont disposées les tapisseries (au mur, au sol...)<sup>496</sup>. Il est en revanche remarquable que les tapisseries soient l’occasion d’un discours qui affirme catégoriquement l’opposition entre nature mortelle et nature divine (θεούς, vers 922 et θνητὸν ὄντα, vers 923 ; κατ’ ἄνδρα, μὴ θεόν, vers 925).

Ce que ne voient pas Gorgô et Praxinoa, c’est le caractère extrêmement innovant de la pratique que sont en train d’instaurer les Lagides en divinisant leurs parents. Le commentaire θεῶν περονάματα φασεῖς (vers 79), cependant, signale discrètement cette absence d’interprétation de la valeur symbolique de l’objet et permet d’établir un lien avec les ποικίλα de la pièce d’Eschyle, où la portée symbolique de l’usage qui en est fait fait au contraire l’objet d’un discours critique, puis d’un débat (vers 931-943), avant qu’Agamemnon ne cède finalement. Le commentaire suggère ce en quoi consiste cette innovation : à Alexandrie au début du III<sup>ème</sup> siècle, la frontière qui sépare dieux et mortels devient perméable ; le roi et sa famille la franchissent, ce qui n’a non seulement rien d’évident, mais qui est aussi problématique dans une perspective grecque « traditionnelle », c’est-à-dire celle qu’incarne ici l’Agamemnon de la pièce.

Cet Agamemnon associe par ailleurs la cérémonie voulue par Clytemnestre à une pratique barbare (vers 920 et vers 935-936). Dans le cas des Ptolémées, faut-il associer le luxe des tapisseries – qui sont comme « des robes de déesses » – à la situation égyptienne du royaume ? L’ensemble du vers 79 fait ainsi écho à deux obstacles soulevés par l’Agamemnon

---

<sup>495</sup> Pour le détail de la critique formulée par Agamemnon dans ce discours, voir Judet de La Combe [2001] t. 1 pp. 329-340 ; voir aussi les pp. 340-359 pour une analyse du débat qui suit le discours d’Agamemnon (vers 931-943).

<sup>496</sup> Voir l’introduction de ce chapitre pp. 181-182.

d'Eschyle au sujet de la cérémonie d'accueil telle que la conçoit Clytemnestre : marcher sur les tapisseries, c'est se comporter en roi barbare et faire affront aux dieux. S'il n'est pas question cependant de fouler les tapisseries dans l'*Idylle XV*, le point de vue de l'Agamemnon d'Eschyle conduit toutefois à s'interroger sur les pratiques lagides, et surtout à nuancer leur réception par Gorgô et Praxinoa, qui y sont tout à fait indifférentes.

### **III.2.ii. Vers 87-95. Les Syracusaines**

Alors que les deux femmes commentent les tapisseries, un individu les interrompt brutalement pour les sommer de se taire, car – dit-il – les entendre lui est particulièrement déplaisant (vers 87-88) ; Praxinoa répond vigoureusement (vers 89-95) :

{ΕΤΕΡΟΣ ΞΕΝΟΣ} παύσασθ', ὧ̃ δύστανοι, ἀνάνυτα κωτίλλοισαι,  
 τρυγόνες· ἐκκναισεῦντι πλατειάσδοισαι ἅπαντα.  
 {ΠΡ.} μᾶ, πόθεν ὄνθρωπος; τί δὲ τίν, εἰ κωτίλαι εἰμές;  
 πασάμενος ἐπίτασσε· Συρακοσίαις ἐπιτάσσεις. [90]  
 ὧς εἰδῆς καὶ τοῦτο, Κορίνθιαι εἰμές ἄνωθεν,  
 ὧς καὶ ὁ Βελλεροφῶν. Πελοποννασιστὶ λαλεῦμες,  
 Δωρίσδειν δ' ἔξεστι, δοκῶ, τοῖς Δωριέεσσι.  
 μὴ φύη, Μελιτῶδες, ὃς ἀμῶν καρτερὸς εἶη,  
 πλὰν ἑνός. οὐκ ἀλέγω. μὴ μοι κενεὰν ἀπομάξης. [95]

UN AUTRE ETRANGER. — Cessez, malheureuses, de jaser sans fin, tourterelles ; elles vont m'écorcher les oreilles en ouvrant continuellement les voyelles !

PRAXINOA. — Holà, d'où vient cet individu ? Que t'importe si nous sommes jaseuses ? Donne des ordres quand tu acquies ; tu donnes des ordres à des Syracusaines ! Pour que tu saches ceci aussi, nous sommes originellement Corinthiennes comme l'était aussi Bellérophon. Nous bavardons dans la langue du Péloponnèse, et parler dorien est permis, je pense, aux Doriens. Puisses-tu ne pas faire naître, Mélitôdes, l'homme qui serait notre maître, sauf un ! Je ne m'en fais pas. Ne ratisse pas du vide pour moi.

L'intervention de l'homme n'est pas seulement l'expression d'un ordre, mais relève aussi de l'invective. L'homme, en effet, ne se contente pas de leur demander le silence. L'invective porte sur deux points : il présente la conversation entre les deux femmes comme un bavardage incessant (ἀνάνυτα κωτίλλοισαι, | τρυγόνες, vers 87-88), avant de souligner le désagrément que lui cause l'expression dorienne qui est celle de Gorgô et de Praxinoa

(ἐκκναισεῦντι πλατειάσδοισαι ἅπαντα, vers 88).

La métaphore des tourterelles, d'abord, relève de l'invective, dans la mesure où elle connote un bavardage excessif : les tourterelles sont de grandes bavardes en comédie. Le bavardage des tourterelles comiques, cependant, est qualifié par le verbe λαλέω dans les exemples connus<sup>497</sup>, tandis que l'homme emploie le verbe κωτίλλω pour qualifier celui de ses interlocutrices (κωτίλλοισαι, vers 87), conférant ainsi une connotation particulièrement péjorative au bavardage, qui dépasse le simple excès de paroles.

Le verbe λαλέω, en effet, est neutre : il désigne le fait de « bavarder », voire simplement le fait de « parler » ; il est dépourvu de connotations péjoratives. Au contraire, le verbe κωτίλλω, beaucoup plus rare<sup>498</sup>, désigne un type de parole plus ou moins flatteur et mensonger : il signifie le plus souvent quelque chose comme « dire de belles paroles », généralement des flatteries, de sorte à cacher ses véritables intentions, voire à tromper son interlocuteur<sup>499</sup>. Le recours à un tel verbe paraît manquer d'à-propos dans ce contexte : auprès de qui Gorgô et Praxinoa chercheraient-elles à faire illusion ici ? Elles discutent en effet entre elles, et n'ont, semble-t-il, personne à séduire et tromper en commentant la qualité des tapisseries. Peut-être faut-il penser à une allusion au bavardage des femmes hésiodiques : μηδὲ γυνή σε νόον πυγοστόλος ἐξαπατάω | αἰμύλα κωτίλλουσα, τεῖν διφῶσα καλήν (« et qu'une femme dont la robe marque les fesses ne te trompe pas l'esprit, en babillant des propos séduisants, recherchant le grenier qui est le tien », Hes., *Op.*, 373-374). Dans ce cas, l'invective est misogynne, et la discussion de Gorgô et Praxinoa discréditée en tant que bavardage féminin.

Quoi qu'il en soit, l'homme discrédite effectivement d'emblée ses interlocutrices : en réduisant leur échange non seulement à un bavardage, mais même à un bavardage captieux, il dénie à leur discours non seulement tout intérêt mais aussi toute légitimité.

L'inconnu dénonce ensuite la prononciation qui caractérise le discours de Gorgô et de

---

<sup>497</sup> Voir Men., fr. 416 Kock (τρυγόνος λαλίστερον, « plus bavard qu'une tourterelle ») et Alex., fr. II, 71 K.-A. (σοῦ δ' ἐγὼ λαλιστέραν | οὐπόποτ' εἶδον οὔτε κερκῶπην, γύναι, | οὐ κίτταν, οὐκ ἀηδόν', οὔτε τρυγόν', οὐ | τέττιγα, « mais moi je n'ai encore jamais vu ni de cigale, femme, de pie, de rossignol, ni de tourterelle, d'une autre sorte de cigale plus bavarde que toi »).

<sup>498</sup> Le *TLG* permet d'en dénombrer huit occurrences connues antérieures à Théocrite. Celles-ci se trouvent surtout chez Théognis (*Élégies*, I, 363 ; 488 ; 816 ; 852), mais aussi chez Hésiode (*Op.*, 374), Solon (fr. 34, 3 = Arist., *Constitution des Athéniens*, 12, 3, 5), Phocylide (*Sentences*, fr. 14, 2) et Sophocle (*Ant.*, 756).

<sup>499</sup> Voir LSJ s.v. κωτίλλω.

Praxinoa (vers 88). Leur prononciation dorienne<sup>500</sup> risque en effet de l' « écorcher » : ici aussi, l'homme recourt à un lexique fort et qui n'est pas *a priori* approprié, de sorte à déprécier autant que faire se peut ses interlocutrices. Il traduit en effet en termes physiques le désagrément que lui cause le fait d'entendre parler les deux femmes, au moyen du verbe ἐκκναίω. Ce verbe n'est pas attesté ailleurs ; il est formé sur -κναίω, qui signifie « gratter, froter, racler »<sup>501</sup>, augmenté du préverbe ἐκ-, dont le sens est sans doute intensif et marque l'aboutissement du procès<sup>502</sup>. La métaphore paraît être la même que celle du français « écorcher les oreilles ».

Après avoir discrédité ses interlocutrices et la nature de leur discours, l'inconnu s'en prend donc finalement à leur prononciation : quand bien même Gorgô et Praxinoa adopteraient un type de langage légitime (qui ne soit ni bavardage ni discours trompeur), sa verbalisation serait de toute façon irrecevable. Elles ne peuvent donc que se taire.

Praxinoa n'en fait rien, au contraire. Mais elle ne répond pas à l'homme sur tous les terrains : sa réponse consiste essentiellement à lui dénier le droit de lui donner des ordres. C'est donc avant tout au πάσσασθ[ε] qu'elle réagit, bien qu'elle revendique aussi sa légitimité à parler dorien.

D'abord, en effet, Praxinoa – au moyen de deux questions rhétoriques – met d'emblée en doute le droit que s'est arrogé l'homme de s'adresser à elle comme il l'a fait (vers 89). Dans un deuxième temps, Praxinoa livre son argument : πασάμενος ἐπίτασσε· Συρακοσίαις ἐπιτάσσεις (vers 90). Le raisonnement n'est pas explicite, mais le personnage oppose selon toute vraisemblance le fait d'être esclave au fait d'être Syracusaine. En tant que Syracusaine, elle n'est pas son esclave, et ne peut donc recevoir d'ordre de la part de celui qui n'est pas son maître.

Manifestement fière de cette origine, Praxinoa profite de sa mention pour réagir, finalement (ὡς εἰδήεις καὶ τοῦτο, vers 90a), à l'invective qui porte sur le dialecte (vers 90-93) : non seulement en effet, son origine syracusaine lui donne le droit de parler dorien, mais celle-ci lui confère même un certain prestige. La fin de la réplique reprend les thèmes principaux de la réponse : Praxinoa refuse d'avoir un maître de plus et n'a cure de l'intervention de l'homme (vers 94-95).

---

<sup>500</sup> Le verbe πλατειάζω, qui signifie au propre « frapper avec le plat de la main », s'applique aussi à la prononciation dorienne, par allusion à sa tendance caractéristique à « ouvrir » les voyelles (voir LSJ s.v. πλατειάζω et le DELG s.v. πλατύς).

<sup>501</sup> Voir le DELG s.v. -κναίω. Le verbe n'est attesté qu'avec divers préfixes.

<sup>502</sup> Voir le DELG s.v. ἐξ.

Sur le fond, la réponse de Praxinoa rappelle celle de Phérès, réagissant au discours accusateur d'Admète dans l'*Alceste* d'Euripide (vers 675-678) :

{ΦΕΡΗΣ} ἽΩ παῖ, τίς ἀρχεῖς, πότερα Λυδὸν ἢ Φρύγα [675]  
κακοῖς ἐλαύνειν ἀργυρώνητον σέθεν;  
Οὐκ οἶσθα Θεσσαλὸν με κἀπὸ Θεσσαλοῦ  
πατρὸς γεγῶτα γνησίως ἐλεύθερον;

PHERES. — Mon fils, qui te flattes-tu de maltraiter avec de mauvaises paroles, est-ce un Lydien ou bien un Phrygien acquis par toi à prix d'argent ? Ne sais-tu pas que je suis un Thessalien, fils légitime d'un père thessalien, un homme libre ?

Comme celle de Phérès, en effet, la réponse de Praxinoa consiste surtout à refuser un certain type de parole : les ordres de l'homme pour Praxinoa, les « mauvaises paroles » d'Admète pour Phérès (vers 675-676). Ce type de discours est rejeté en tant qu'il ne peut être convenablement adressé qu'à un esclave, ce que précisément le locuteur n'est pas. Le lien entre esclavage et origine géographique est également présent dans les deux discours, mais il est explicite dans celui de Phérès, alors qu'il ne l'est pas dans celui de Praxinoa. C'est que Phérès associe étroitement son origine géographique (Θεσσαλὸν, vers 677) à son ascendance (κἀπὸ Θεσσαλοῦ | πατρὸς γεγῶτα γνησίως, vers 677-678), qui garantit son statut d'homme libre (ἐλεύθερον, vers 678).

Praxinoa ne mentionne ni son ascendance, ni son statut social. À la place, elle retrace l'histoire de sa cité, de l'époque archaïque aux temps mythiques. Praxinoa et son amie étant Syracusaines (vers 90), elles sont donc Corinthiennes à l'origine (vers 91) – Corinthe étant la métropole de Syracuse – ce qui les lie à leur concitoyen mythique Bellérophon. C'est donc dans l'histoire de sa cité d'origine que Praxinoa se trouve un statut prestigieux, non dans son ascendance et son statut social en soi. Selon Praxinoa, celui-ci est garanti par l'origine géographique.

Ainsi, Praxinoa ne tolère pas de maître, sauf un : μὴ φύη, Μελιτῶδες, ὅς ἀμῶν καρτερὸς εἶη, | πλὰν ἑνός [...] (vers 94-95a)<sup>503</sup>. De qui s'agit-il ? Les commentateurs envisagent deux

---

<sup>503</sup> Les scholiastes affirment que Mélitôdes (littéralement « semblable au miel ») désigne Déméter ou Corè, soit par antiphrase (l'Hadès est plein de choses « amères », πικρά) soit parce que l'on appelle « abeilles » les prêtresses des déesses (Σ (a)-(b) *ad* vers 94-95). Les commentateurs modernes suivent sur ce point les scholies, dont le témoignage paraît corroboré par celui de Porphyre, *L'Antre des nymphes*, 18 : les Anciens, dit-il, appelaient

possibilités : le καρτερός peut être le mari de Praxinoa, ou le roi<sup>504</sup>. Le terme καρτερός ne permet pas de trancher avec certitude, mais fait plutôt pencher la balance en faveur du roi : l'adjectif, ici substantivé, signifie « fort, puissant, brutal », mais aussi « maître de »<sup>505</sup>. C'est en effet un dérivé du substantif κράτος, qui « signifie “force”, notamment force physique qui permet de triompher, d'où “victoire, pouvoir, souveraineté” »<sup>506</sup>. La notion de force qui permet de remporter une victoire et d'asseoir une souveraineté suggère que le terme καρτερός dénoterait plutôt un roi qu'un mari, mais c'est surtout le groupe πλὴν ἐνός qui fait sens dans la réplique de Praxinoa.

Ce πλὴν ἐνός, en effet, rappelle beaucoup son occurrence dans les lamentations d'Hélène aux vers 273 à 276 de l'*Hélène* d'Euripide :

Ἐπειτα πατρίδος θεοί μ' ἀφιδρύσαντο γῆς  
 ἐς βάρβαρ' ἦθη, καὶ φίλων τητωμένη  
 δούλη καθέστηκ' οὐδ' ἐλευθέρων ἄπο· [275]  
 τὰ βαρβάρων γὰρ δοῦλα πάντα πλὴν ἐνός.

Ensuite, les dieux m'ont exilée hors de la terre de mes ancêtres, dans un séjour barbare, et, privée de ce qui m'est cher, je suis rendue esclave, étant issue d'homme libres : tout, des Barbares, est en effet esclave, sauf un homme.

Les personnages qui s'expriment, Hélène et Praxinoa, se ressemblent en plusieurs points, toutes deux étant des Grecques, également issues du Péloponnèse – quoique de façon assez lointaine dans le cas de Praxinoa – et expatriées en Égypte. Leurs répliques respectives présentent aussi des thèmes centraux identiques : il y a le thème de l'origine ou de la situation géographique (vers 90-93 ; cf. E., *Hel.*, 273), et celui du statut d'esclave (vers 90 ; cf. E., *Hel.*, 275-276). Pour Hélène, le fait même d'être sur le territoire de l'Égypte de Théoclymène signifie

---

« abeilles » les prêtresses de Déméter et Corè Mélitôdès (voir Meineke [1856<sup>3</sup>] pp. 306-307 *ad* vers 94 ; Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 188 *ad* vers 94 ; Cholmeley [1901] p. 300 *ad* vers 94-95 ; Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 291 *ad* vers 94 ; Monteil [1968] pp. 160-161 *ad* vers 94 ; Dover [1971] p. 208 *ad* vers 94 ; et Legrand [1925] p. 125 n. 6).

<sup>504</sup> Voir Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 291 *ad* vers 95, qui, interprétant la phrase de Praxinoa comme un témoignage de respect, adopte l'hypothèse du roi, après avoir exclu celle du mari (le savant renvoie aux vers 8 et suivants) ; Monteil [1968] p. 161 *ad* vers 95, qui retient l'hypothèse du mari sans donner d'explications ; Dover [1971] p. 208 *ad* vers 95, selon qui il s'agit au contraire du roi : Théocrite, en faisant s'exprimer Praxinoa ainsi, recherche la faveur de Ptolémée (voir son commentaire p. 203 *ad* vers 46, auquel il renvoie).

<sup>505</sup> Voir LSJ s.v. καρτερός, ἄ, ὄν, sens I.1 et I.2 respectivement.

<sup>506</sup> DELG s.v. κράτος.



être esclave ; lui seul, le roi barbare, n'est pas esclave dans son royaume. Ainsi, alors que pour Praxinoa le statut social (ici de femme libre) est garanti par le lieu d'où elle vient, c'est, pour Hélène, le lieu où elle vit – l'Égypte de Théoclymène – qui détermine son statut (ici d'esclave).

Dans l'Égypte de Théoclymène, tous sont esclaves, sauf un homme, même la Grecque du Péloponnèse ; qu'en est-il alors de Praxinoa, qui dans l'Égypte lagide, admet tout de même le roi pour maître ? C'est cette fois par l'Hélène du drame d'Euripide que s'exprime le point de vue étranger. La question n'est plus celle de la divinisation des souverains, mais celle de la nature de leur pouvoir et, partant, du statut des habitants du territoire. Pour un Grec de l'époque classique, cette fois incarné par le personnage d'Hélène, le souverain barbare règne en maître sur des sujets, qui sont dès lors des esclaves.

Et il est de ce point de vue remarquable que, contrairement à Phérès, Praxinoa n'argue pas de son statut de citoyenne pour rejeter le discours de l'inconnu. Cela paraît, au moins dans une certaine mesure, donner raison à Hélène. La présence de l'argument du statut social paraîtrait si évidente dans le développement de la réplique de Praxinoa que son absence donne l'impression qu'en Égypte, celui-ci ne fait pas vraiment sens, ou plus précisément que le fait d'accepter un maître (vers 94-95a) empêche pour ainsi dire Praxinoa de se dire une femme libre : tout ce qu'elle peut arguer est qu'elle n'est pas l'esclave de l'inconnu (vers 90a).

Il est particulièrement intéressant aussi, en effet, que l'allusion possible à la réplique d'Hélène situe le « séjour barbare » en Égypte. Cela conduit à s'interroger davantage sur la culture de l'Égypte hellénistique : la nouvelle Égypte est-elle grecque ou barbare ? Il ne faut sans doute pas chercher de réponse à une telle question, ni non plus à celle qui porte sur le statut des Grecs d'Égypte. Mais la réplique d'Hélène, si elle est sous-jacente aux vers 94-95a, problématise les « évidences » qui sous-tendent le discours de Praxinoa : vivant dans l'Égypte des Lagides, le fait d'être en dernier lieu originaire du Péloponnèse fait-il d'elle une femme libre, au même titre que, pour Phérès, être Thessalien va de pair avec le statut d'homme libre ?

### **III.3. Vers 96-149. Le chant de la fille de l'Argienne**

Lorsque la chanteuse entre en scène, Gorgô coupe court à l'altercation qui oppose son amie à l'inconnu. Elle réclame le silence, et attend beaucoup de cette aède réputée (vers 96-99). Quand celle-ci a illustré son talent (vers 100-144), Gorgô reprend la parole pour exprimer sa satisfaction, et sonner l'heure du départ (vers 145-149) :

{ΓΟ.} Σίγη, Πραξινοά: μέλλει τὸν Ἄδωνιν αἰεῖδειν  
ἀ τᾶς Ἀργείας θυγάτηρ, πολύιδρις ἀοιδός,

ἄτις καὶ πέρυσιν τὸν ἰάλεμον ἀρίστευσε.

Φθεγγεῖται τι, σάφ' οἶδα, καλόν· διαχρέμπτεται ἤδη.

{ΓΥΝΗ ΑΟΙΔΟΣ} Δέσποιν', ἃ Γολγῶς τε καὶ Ἰδάλιον ἐφίλησας [100]

αἰπεινάν τ' Ἔρυκα, χρυσῶ παίζοισ' Ἀφροδίτα,

οἶόν τοι τὸν Ἄδωνιν ἀπ' ἀενάω Ἀχέροντος

μηγὶ δυωδεκάτῳ μαλακαὶ πόδας ἄγαγον Ἰῶραι,

βάρδισται μακάρων Ἰῶραι φίλαι· ἀλλὰ ποθειναί

ἔρχονται πάντεσσι βροτοῖς αἰεὶ τι φέροισαι. [105]

Κύπρι Διωναία, τὸ μὲν ἀθανάταν ἀπὸ θνατᾶς,

ἀνθρώπων ὡς μῦθος, ἐποίησας Βερενίκαν,

ἀμβροσίαν ἐς στήθος ἀποστάξασα γυναικός·

τὴν δὲ χαρίζομένα, πολυώνυμε καὶ πολύναε,

ἃ Βερενικεῖα θυγάτηρ Ἑλένα εἰκυῖα [110]

Ἀρσινόα πάντεσσι καλοῖς ἀτιτάλλει Ἄδωνιν.

Πὰρ μὲν οἱ ὄρια κεῖται, ὅσα δρυὸς ἄκρα φέροντι,

πὰρ δ' ἀπαλοὶ κᾶποι πεφυλαγμένοι ἐν ταλαρίσκοις

ἀργυρέοις, Συρίῳ δὲ μύρω χρύσει' ἀλάβαστρα,

εἶδατά θ' ὅσσα γυναικὲς ἐπὶ πλαθάνῳ πονέονται [115]

ἄνθεα μίσγοισαι λευκῶ παντοῖα μαλεύρω,

ὅσσα τ' ἀπὸ γλυκερῶ μέλιτος τά τ' ἐν ὑγρῶ ἐλαίῳ.

Πάντ' αὐτῷ πετεηνὰ καὶ ἔρπετὰ τεῖδε πάρεστι·

χλωραὶ δὲ σκιάδες μαλακῶ βρίθιοισαι ἀνήθῳ

δέδμανθ'· οἱ δὲ τε κῶροι ὑπερπωτῶνται Ἑρώτες, [120]

οἷοι ἀηδονιδῆες ἀεξομενᾶν ἐπὶ δένδρῳ

πωτῶνται πτερύγων πειρώμενοι ὅζον ἀπ' ὅζῳ.

Ἦ βενος, ὦ χρυσός, ὦ ἐκ λευκῶ ἐλέφαντος

αιετοὶ οἰνοχόον Κρονίδα Διὶ παῖδα φέροντες,

πορφύρειοι δὲ τάπητες ἄνω μαλακώτεροι ὕπνω· [125]

ἃ Μίλατος ἐρεῖ χῶ τὰν Σαμίαν καταβόσκων,

ἔστρωται κλίνα τῶδώνιδι τῷ καλῷ ἄμμιν'.

Τὸν μὲν Κύπρις ἔχει, τὰν δ' ὁ ῥοδόπαχος Ἄδωνις.

Ὀκτωκαιδεκετῆς ἢ ἔννεακαίδεχ' ὁ γαμβρός·

οὐ κεντεῖ τὸ φίλημ'· ἔτι οἱ περὶ χεῖλεα πυρρά. [130]

νῦν μὲν Κύπρις ἔχοισα τὸν αὐτᾶς χαιρέτῳ ἄνδρα·

ἀῶθεν δ' ἄμμες νιν ἅμα δρόσῳ ἀθρόαι ἔξω

οἰσεῦμες ποτὶ κύματ' ἐπ' αἰόνι πτύοντα,

λύσασαι δὲ κόμαν καὶ ἐπὶ σφυρὰ κόλπον ἀνεῖσαι

στήθεσι φαινομένοις λιγυρᾶς ἀρξέυμεθ' αἰοιδᾶς. [135]

Ἐρπεις, ὦ φίλ' Ἄδωνι, καὶ ἐνθάδε κῆς Ἀχέροντα  
ἡμιθέων, ὡς φαντί, μονώτατος. οὔτ' Ἀγαμέμνων  
τοῦτ' ἔπαθ' οὔτ' Αἴας ὁ μέγας, βαρυμάνιος ἦρως,  
οὔθ' Ἐκτωρ, Ἐκάβας ὁ γεραίτατος εἵκατι παίδων,  
οὐ Πατροκλῆς, οὐ Πύρρος ἀπὸ Τροίας ἐπανενθῶν, [140]

οὔθ' οἱ ἔτι πρότεροι Λαπίθαι καὶ Δευκαλίωνες,  
οὐ Πελοπηιάδαι τε καὶ Ἄργεος ἄκρα Πελασγοί.  
Ἴλαος, ὦ φίλ' Ἄδωνι, καὶ ἐς νέωτ'· εὐθυμέυσαις  
καὶ νῦν ἦνθεες, Ἄδωνι, καί, ὄκκ' ἀφίκη, φίλος ἤξεϊς.  
{ΓΟ.} Πραξινόα, τὸ χρῆμα σοφώτατον ἀθήλεια· [145]

ὀλβία ὅσσα ἴσατι, πανολβία ὡς γλυκὴ φωνεῖ.  
Ὀρα ὅμως κῆς οἶκον. ἀνάριστος Διοκλείδας·  
χώνηρ ὄξος ἅπαν, πεινᾶντι δὲ μηδὲ ποτένθης.  
Χαῖρε, Ἄδων ἀγαπατέ, καὶ ἐς χαίροντας ἀφικνεῖ.

GORGŌ. — Silence, Praxinoa : la fille de l'Argienne va chanter Adonis, la savante chanteuse, celle qui a remporté le prix du chant funèbre l'année dernière aussi. Elle va faire entendre quelque chose de beau, je le sais très bien ; elle s'éclaircit déjà la voix.

LA CHANTEUSE. — Souveraine, qui as aimé Golges et l'Idalion, et le haut Eryx, Aphrodite qui joues avec l'or, quel Adonis, vraiment, que celui que les Heures aux pieds délicats ont ramené de l'intarissable Achéron le douzième mois, les chères Heures, les plus lentes parmi les bienheureux ; mais, dignes d'être désirées, elles viennent toujours porteuses d'un don pour les mortels. Cypris, fille de Dionè, toi, tu as rendu Bérénice – selon le récit que font les hommes – de mortelle immortelle, en distillant l'ambrosie dans la poitrine de cette femme ; et c'est en cherchant à te plaire à toi, toi qui as de nombreux noms et de nombreux temples, que la fille de Bérénice, semblable à Hélène, Arsinoè, nourrit Adonis de toutes les belles richesses. Près de lui, on trouve des fruits de saison, tous ceux que portent les cimes des arbres, et, près de lui, d'élégants jardins conservés dans de petites corbeilles d'argent, des vases d'or contenant du parfum de Syrie, et des mets, tous ceux que les femmes travaillent à faire sur des plateaux en mêlant des fleurs de toutes sortes à la farine blanche, et tous ceux qui sont faits de doux miel, et ceux qui sont dans l'huile liquide. Toutes les espèces ailées et rampantes sont ici près de lui. Et sont érigées des tonnelles vertes chargées de tendre aneth ; les garçons Amours volent au-dessus, tels des rossignols qui s'envolent sur une branche depuis une branche, faisant l'essai, sur un arbre, de

leurs ailes qui ont poussé. Oh, de l'ébène ! oh, de l'or ! oh, des aigles d'ivoire blanc qui transportent le garçon, l'échanson, de Zeus le Cronide, et des couvertures pourpres au-dessus, plus moelleuses que le sommeil ! La Milésienne dira, ainsi que le pâtre de Samos : « une couche est dressée pour le bel Adonis, grâce à nous ! » Lui, Cypris le possède, et, elle, Adonis aux bras de roses. Le fiancé a dix-huit ou dix-neuf ans ; son baiser ne pique pas : il est encore roux autour des lèvres. Maintenant, que Cypris se réjouisse d'avoir son époux ; au point du jour, nous, en même temps que la rosée, toutes ensemble, nous le porterons dehors, vers le flot écumant, sur le bord de mer, et, après avoir dénoué nos cheveux et ayant laissé aller le pli de notre vêtement, de notre poitrine apparaissant, jusqu'à nos chevilles, nous entamerons des chants mélodieux. Tu vas, cher Adonis, et ici-même et dans l'Achéron, tout à fait unique, comme on le dit, parmi les demi-dieux. Cela n'est arrivé ni à Agamemnon, ni au grand Ajax, le héros au profond ressentiment, ni à Hector, le fils d'Hécube, l'aîné de ses vingt enfants, à Patrocle, à Pyrrhos revenu de Troie, ni aux Lapithes et descendants de Deucalion, plus anciens encore, aux Pélopidés ainsi qu'aux Pélages, les plus puissants d'Argos. Sois favorable, cher Adonis, et pour l'année prochaine : et maintenant tu es venu à nous qui sommes bienveillantes, Adonis, et, quand tu seras revenu, tu seras là en ami.

GORGO. — Praxinoa, c'est ce qu'il y a de plus habile que cette femme : heureuse pour tout ce qu'elle sait, tout à fait heureuse pour avoir la voix douce ! Et il est l'heure, cependant, de rentrer. Diocleidas n'a pas dîné : mon mari n'est rien qu'un vinaigre, et que tu ne t'approches pas de lui quand il a faim ! Salut, Adonis aimé, et reviens vers les hommes, qui s'en réjouissent !

### **III.3.i. Les vers 100 à 111 et les attentes suscitées par les vers 96 à 98**

Le chant de la fille de l'Argienne s'ouvre sur deux adresses à Aphrodite, aux vers 100-105 (vocatifs des vers 100-101) et aux vers 106-111 (Κύπρι Διωναία, vers 106). La première adresse introduit une proposition exclamative (οἶον κτλ., vers 102-103) dans laquelle apparaissent deux entités : Adonis d'abord (vers 102), puis les Heures (vers 103), qui ont ramené Adonis et dont la mention est ensuite brièvement développée (vers 104-105). La seconde adresse se structure en deux temps. La chanteuse rapporte d'abord (τυ μὲν, vers 106) la faveur qu'a accordée la déesse à Bérénice en la rendant immortelle. Puis (τιν δέ, vers 109) elle introduit la figure d'Arsinoé, fille de Bérénice, à qui la déesse doit – en retour de la faveur accordée – la générosité avec laquelle Adonis est accueilli.

L'ouverture du chant introduit donc toutes les figures qui en sont à l'origine. Il s'agit

d'abord des amants mythiques célébrés, Aphrodite et Adonis, mais aussi des Heures, qui ramènent Adonis parmi les vivants et permettent donc la célébration de son retour. Il s'agit ensuite d'Arsinoé, commanditaire de la célébration, mais aussi de Bérénice, dont la déification est à l'origine de la commande.

De prime abord, une telle ouverture est surprenante, dans la mesure où elle déconcerte les attentes créées par la dernière réplique de Gorgô, qui, pour le lecteur de l'*Idylle XV*, constitue une introduction au chant (vers 96-98). D'une part, c'est un chant en l'honneur d'Adonis qui a été annoncé (vers 96), et pourtant les onze premiers vers du chant – soit un quart de la totalité – sont entièrement adressés à Aphrodite, alors qu'Adonis y occupe une place bien moindre : il n'apparaît que deux fois, comme complément de verbes (vers 102 et 111) ; il est passif et la chanteuse ne s'adresse pas à lui. D'autre part, on s'attend à un chant funèbre, dans la mesure où celui-ci est donné comme la spécialité de la chanteuse (vers 98) : au contraire, l'ouverture du chant célèbre le retour d'Adonis, ramené de l'Achéron.

### **III.3.ii. Un hymne à Adonis**

C'est finalement la question du genre du chant que pose une telle ouverture. Ce chant se présente comme un hymne à beaucoup d'égards ; il ressemble en particulier aux hymnes homériques. Bien que des hymnes commencent rarement par une adresse directe au dieu ou au héros chanté<sup>507</sup>, il est très fréquent de voir le nom de la divinité à l'initiale du chant<sup>508</sup> et de voir ce nom développé par une proposition relative, dans laquelle sont parfois mentionnés d'importants lieux de culte de la divinité en question ([...] ἂ Γολγῶς τε καὶ Ἰδάλιον ἐφίλησας | αἰπεινάν τ' Ἔρυκα [...], vers 100-101). L'ouverture du chant rappelle en particulier, de ce point de vue, celle du deuxième *Hymne homérique à Aphrodite* : αἰδοίην χρυσοστέφανον καλὴν Ἀφροδίτην | ἄσομαι, ἧ πάσης Κύπρου κρήδεμνα λέλογχεν | εἰναλίης, [...] (« c'est la belle Aphrodite, vénérable déesse à la couronne d'or que je vais chanter, elle qui a pour apanage les remparts de Chypre tout entière, qui est dans la mer », *Hymn. hom. 6.*, 1-3).

En outre, les affinités du chant avec l'hymne ne sont pas cantonnées à son ouverture. Elles s'observent en effet tout autant dans les deux derniers vers. Ceux-ci prennent la forme d'un envoi, dont la présence affine la structure du chant de l'Argienne à celle de l'hymne : ἦλαος, ὃ φίλ' Ἄδωνι, καὶ ἐς νέωτ'· εὐθυμεύσαις | καὶ νῦν ἦνθες, Ἄδωνι, καί, ὅκκ' ἀφίκη, φίλος ἦξεῖς

<sup>507</sup> Seuls les *Hymn. hom. 8 ; 21 ; 24 ; 29* commencent ainsi.

<sup>508</sup> C'est le cas dans l'immense majorité des hymnes homériques (*Hymn. hom. 2 ; 4 ; 7-33*).

(vers 143-144).

D'importantes caractéristiques structurelles du chant invitent donc à le rapprocher de l'hymne archaïque. Mais, en même temps, ces caractéristiques posent problème. Dans les hymnes homériques, il est constant que la divinité mentionnée au premier vers soit la même que celle à laquelle est adressé l'envoi<sup>509</sup>. Ici, au contraire, les vers initiaux sont adressés à Aphrodite, tandis que c'est Adonis qui est apostrophé dans les derniers vers. Il y a donc une forme d'incertitude sur l'identité de la divinité qui fait l'objet de l'hymne, ce qui est une différence importante avec l'hymne archaïque.

Mais il y a une seconde différence importante : les hymnes homériques, tels qu'ils nous ont été transmis, ne sont pas insérés dans un contexte ; ils ne sont pas mis en scène, ou mis en situation, par un récit qui les introduit ; ils ne sont pas introduits par un autre que par l'aède lui-même, au début du chant. Le chant de la fille de l'Argienne, en revanche, est explicitement introduit par la réplique des vers 96 à 99.

C'est dans cette réplique qu'apparaît la première mention du chant, dans la proposition suivante : [...] μέλλει τὸν Ἄδωνιν αἰεῖν (vers 96). Le verbe αἰεῖν complété par le nom de la divinité chantée correspond exactement à la syntaxe du premier vers de plus de la moitié des œuvres du corpus des hymnes homériques<sup>510</sup>. Plus précisément, la structure syntaxique de la proposition – l'infinitif αἰεῖν employé en fin de vers, complété par le nom de la divinité célébrée (τὸν Ἄδωνιν) et lui-même complément d'un verbe conjugué (μέλλει) – est très proche de celle d'une partie non négligeable des premiers vers des hymnes homériques. Cette dernière se présente de la manière suivante : nom de la divinité chantée (ou épiclèse) à l'accusatif, suivi du groupe ἄρχομ' αἰεῖν (« je commence par chanter ») en fin de vers<sup>511</sup>.

---

<sup>509</sup> Il y a toutefois une exception : l'envoi de l'*Hymn. hom. 27* est adressé aux « enfants de Zeus et de Létô à la belle chevelure » (τέκνα Διὸς καὶ Λητοῦς ἠῦκόμοιο, *Hymn. hom. 27*, 21), et non à Artémis seule.

<sup>510</sup> C'est le cas des *Hymn. hom. 2* ; 6 ; 10-13 ; 15-18 ; 20 ; 22-23 ; 26-28 ; 30-31.

<sup>511</sup> Voir le vers 1 des *Hymn. hom. 2 = 13* (Δήμητρ' ἠῦκομον σεμνήν θεὰν ἄρχομ' αἰεῖν, « c'est Déméter à la belle chevelure, l'auguste déesse, que je commence par chanter ») ; 26 (Κισσοκόμην Διόνυσον ἐρίβρομον ἄρχομ' αἰεῖν, « c'est Dionysos à la chevelure de lierre, au bruit retentissant, que je commence par chanter ») ; 16 (Ἰητήρα νόσον Ἀσκληπιὸν ἄρχομ' αἰεῖν, « c'est le guérisseur des maladies, Asclépios, que je commence par chanter ») ; 22 (Ἀμφὶ Ποσειδάωνα θεὸν μέγαν ἄρχομ' αἰεῖν, « c'est sur Poséidon, le puissant dieu, que je commence par chanter ») ; 28 (Παλλάδ' Ἀθηναίην κυδρὴν θεὸν ἄρχομ' αἰεῖν, « c'est Pallas Athéna, la glorieuse déesse, que je commence par chanter ») ; 11 (Παλλάδ' Ἀθηναίην ἐρυσίπολιν ἄρχομ' αἰεῖν, « c'est Pallas Athéna, la protectrice des villes, que je commence par chanter »).

Le vers 96 fonctionne comme une pré-ouverture du chant pour ainsi dire, dont le lexique et la syntaxe coïncident avec ceux du premier vers des hymnes homériques ; il présente immédiatement le chant comme un hymne à Adonis, auquel l'envoi est adressé<sup>512</sup>. La singularité de l'hymne de l'*Idylle XV* va donc de pair avec son insertion dans le contexte de sa performance. L'inclusion de l'hymne dans un tel contexte permet d'en modifier les usages traditionnels : le chant est un hymne à Adonis, mais les éléments qui permettent de l'identifier comme tel sont partiellement rejetés à l'extérieur de l'hymne et pris en charge par un personnage qui n'est pas le chanteur.

Signalons aussi que les derniers vers de l'hymne (vers 143-144) sont redoublés par le dernier vers du poème, qui s'apparente nettement à un envoi d'hymne homérique en raison de son χαῖρε initial et de l'apostrophe adressée à Adonis qui suit immédiatement<sup>513</sup> : χαῖρε, Ἄδων ἀγαπατέ, καὶ ἐς χαίροντας ἀφικνεῦ (vers 149).

La structure du chant, compris comme hymne à Adonis, se schématise donc ainsi :

#### **Structure du chant (1) : un hymne à Adonis**

- ▶ Vers 100-111 : adresses à Aphrodite = ouverture de l'hymne (cf. hymnes homériques)  
cf. μέλλει τὸν Ἄδωνιν αἰεῖδεν (vers 96b) = pré-ouverture de l'hymne (cf. hymnes homériques)
- ▶ Vers 112-135 : célébration des Adonies
- ▶ Vers 136-144 : adresses à Adonis = envoi de l'hymne (cf. hymnes homériques)  
cf. χαῖρε, Ἄδων ἀγαπατέ, καὶ ἐς χαίροντας ἀφικνεῦ (vers 149) = redoublement de l'envoi de l'hymne (cf. hymnes homériques)

<sup>512</sup> Le fait que le chant soit spécifiquement un hymne à Adonis est très largement accepté. À ma connaissance, seul Foster [2006] considère qu'il s'agit d'un hymne à Aphrodite (mais il ne discute pas de cette question, qui est hors de son propos), et seul Atallah [1966] se montre sceptique sur l'identification du chant à un hymne : « Τὸν Ἄδωνιν présente une difficulté. Faut-il traduire "chanter un Adonis, c'est-à-dire un hymne en l'honneur d'Adonis" ou, plus simplement "chanter Adonis", comme le fait Ph.-E. Legrand ? A.S.F. Gow préfère, peut-être par suite d'un parallélisme qu'il établit entre ἰάλεμος et τὸν Ἄδωνιν, voir dans cette expression un hymne en l'honneur d'Adonis. Mais, d'abord, l'usage du verbe αἰεῖδω n'impose pas une pareille spécification : il s'emploie pour "chanter un hymne" aussi bien que pour "célébrer un dieu ou un personnage". De plus, nous n'avons pas rencontré une seule fois le mot ὁ Ἄδωνις pris dans ce sens d'hymne en l'honneur d'Adonis. Aristophane (*Lysistr.* 389) emploie le mot Ἀδωνιασμός pour désigner la lamentation sur Adonis ; par deux fois, Proclus utilise le mot Ἀδωνίδια au pluriel, dans un sens parallèle à l'hymne, au prosodion, au péan, au dithyrambe, au nomen à l'ioacchos et aux hypochèmes. Il est vrai que ce terme d'adonidion ne se rencontre que chez Proclus. L'usage courant pour désigner ce genre de compositions thrénodiques est celui d'Adonia » (Atallah [1966] p. 113).

<sup>513</sup> Les débuts d'envoi de ce type sont en effet très fréquents dans le corpus des *Hymnes homériques*. Voir par exemples ceux des hymnes à Aphrodite : l'envoi des *Hymn. hom. 5* et *10* commencent en χαῖρε, θεά [...] (« salut, déesse, [...] »), respectivement vers 292 et vers 4) et celui de l'*Hymn. hom. 6* en χαῖρ' ἑλικοβλέφαρε, γλυκυμείλιχε [...] (« salut, déesse aux yeux vifs, douce et caressante », vers 19).

### III.3.iii. Statut problématique d'Adonis dans l'hymne

On ne connaît aucun autre poème qui soit véritablement comparable<sup>514</sup>, mais deux poèmes fournissent des points de comparaison intéressants. Il s'agit d'une part d'un *Hymne homérique à Aphrodite*, dans lequel un autre amant de la déesse, Anchise, tient une grande place, et d'autre part d'un fragment de Sappho, dans lequel des femmes sont invitées à pleurer la mort d'Adonis.

L'*Hymne homérique à Aphrodite (I)* raconte l'union de la déesse à Anchise, un mortel, union voulue par Zeus pour dissuader Aphrodite de s'enorgueillir de la puissance qu'elle exerce sur ses pairs (*Hymn. hom. 5*, 45-52). Anchise n'y fait figure que de personnage secondaire : c'est Aphrodite qui le désire et qui vient à sa rencontre, et c'est elle aussi qui est chantée, explicitement, et à qui est adressé l'envoi<sup>515</sup>.

Si l'on prend dans un premier temps cet hymne pour point de comparaison en tant qu'il représente un amant d'Aphrodite, le statut d'Adonis est paradoxal dans le chant de l'*Idylle XV*. Adonis, d'une part, paraît y faire l'objet d'une promotion par rapport à Anchise, dans la mesure où c'est lui qui est célébré et non la déesse. Mais, d'autre part, il est pleinement maintenu dans son infériorité : même s'il fait l'objet du chant au détriment d'Aphrodite, ce n'est pas par lui que s'ouvre le chant, loin de là. L'hymne à Adonis, comme la fête elle-même, paraît composé pour plaire à Aphrodite (*cf.* vers 109-111) ; Adonis fait figure de destinataire secondaire. Même en devenant la figure centrale de l'hymne, il reste sous la tutelle de la déesse.

Le fragment 140a L.-P. de Sappho fournit sur ce point des éléments de réflexion : *καθνα<ί>σκει, Κυθήρη', ἄβρος Ἄδωνις· τί κε θεῖμεν; | κατύπτεσθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε κίθωνας* (« Il meurt, Cythérée, le tendre Adonis : que pouvons-nous faire ? Frappez-vous la poitrine, jeunes filles, et déchirez vos tuniques »). Sappho, pour chanter la mort d'Adonis, s'adresse à Aphrodite.

Ce fragment constitue un précédent de poème dans lequel l'adresse à Aphrodite est associée au chant sur Adonis. En ceci l'hymne à Adonis est proche du fragment de Sappho, et

---

<sup>514</sup> Il y a un hymne orphique à Adonis, mais celui-ci est largement postérieur à l'*Idylle XV* (voir l'annexe II.9).

<sup>515</sup> *Hymn. hom. 5*, 1 (Μοῦσά μοι ἔννεπε ἔργα πολυχρύσου Ἀφροδίτης, « Muse, dis-moi les travaux d'Aphrodite, brillante d'or ») et 292-293 (Χαῖρε θεὰ Κύπριον εὐκτιμένης μεδέουσα· | σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον, « salut, déesse qui protèges Chypre aux belles constructions ; c'est après avoir commencé par toi que moi je vais passer à un autre chant »).



il paraît combiner une tradition représentée par l'*Hymne homérique à Aphrodite* et une autre représentée par ce fragment de Sappho. Toutefois, il y a une différence notable entre l'occasion du chant de Sappho et celui de l'*Idylle XV* : chez Sappho, Adonis est mort, tandis que, chez Théocrite, il n'est pas question, dans un premier temps du moins, de pleurer la mort d'Adonis, mais de célébrer son retour (vers 102 et suivants).

On ne dispose que de très peu d'éléments dans le fragment de Sappho, de sorte que l'on ne peut pas pousser très loin la comparaison, mais il semble bien que chanter un Adonis vivant soit original : il est mort dans le poème de Sappho, comme dans la totalité, ou presque, des contextes où il est mentionné auparavant<sup>516</sup>. Mais, qu'Adonis soit mort ou revenu à la vie, il y a une donnée constante : Adonis n'agit pas. Ce qui est de l'ordre de l'évidence lorsqu'il est pleuré l'est beaucoup moins dans le chant de l'*Idylle XV* : Adonis revenant à la vie, on pourrait envisager qu'il soit acteur dans le chant. Il ne l'est pourtant jamais : ce n'est pas lui qui revient de l'Achéron – il en est ramené par les Heures (vers 102-105) ; ce n'est pas à lui de profiter du temps passé avec Aphrodite, mais à elle de profiter du temps passé avec lui (vers 131).

Bien que la fille de l'Argienne célèbre le retour d'Adonis à la vie, ce qui est singulier, l'hymne ne modifie en rien le rôle traditionnel d'Adonis, qui est un rôle tout à fait passif. L'adresse initiale à Aphrodite sanctionne d'emblée le maintien d'Adonis dans son rôle traditionnel de personnage secondaire : s'il est mort, l'on ne s'adresse pas à lui, mais à Aphrodite, pour le pleurer ; s'il est vivant, c'est toujours à Aphrodite que l'on s'adresse. On chante son amour pour lui plaire à elle. Cette situation est paradoxale : l'hymne à Adonis ne suppose pas un Adonis autonome, capable d'agir et agent effectif. Il le célèbre même en tant qu'il est celui qui subit, comme le montre l'adresse à Adonis qui précède immédiatement l'envoi (vers 136-142).

Lorsque la chanteuse s'adresse directement à Adonis, elle met immédiatement en avant son extrême singularité (le superlatif *μονώτατος*, vers 137), qui consiste à aller et venir entre le monde des vivants et celui des morts (vers 136). Le caractère exceptionnel d'Adonis ne réside pas dans une action extraordinaire, mais dans un sort extraordinaire : le fait d'aller et venir (*ἔρπεις*, vers 136) est en effet présenté non comme une action autonome, mais comme un sort

---

<sup>516</sup> Voir notamment le fr. 170 Kock de Phérécrate (*Ἀδώνι' ἄγομεν καὶ τὸν Ἄδωνιν κλάομεν*, « nous célébrons les Adonies et pleurons Adonis ») et la réplique de *Lysistrata* citée dans l'introduction de ce chapitre pp. 179-180. La grande majorité des occurrences conservées du nom d' « Adonis » antérieures à Théocrite se trouvent dans la comédie. Plusieurs comédies intitulées *Adonis* sont d'ailleurs attestées, comédies dont seul le titre nous est connu : l'une d'Araros, l'autre de Nicophon, une troisième de Platon le Comique et une quatrième d'Antiphane.

subi (ἔπαθ[ε], vers 138) qui le distingue de tous les autres demi-dieux (ἡμιθέων, ὡς φαντί, μονώτατος, vers 137). Le catalogue des héros à qui « cela n'est pas arrivé » (vers 137b-140) est à ce titre tout à fait significatif : ce sont tous des héros de Troie, rendus célèbres par leurs actions guerrières. Ils sont à l'exact opposé de ce qu'est Adonis, passif, qui est ainsi paradoxalement placé parmi les plus grands héros, et valorisé par ce biais.

Le référentiel n'est pas celui que l'on attend : le catalogue des héros et son introduction n'invitent pas à comparer des actions, mais des parcours. Les hauts-faits des héros de Troie ne sont pas du tout évoqués, mais, en revanche, l'ensemble formé par les vers 136 à 140 est encadré par des trajets : à καὶ ἐνθάδε κῆς Ἀχέρωντα répond plus loin ἀπὸ Τροίας ἐπανενθῶν. Dans ce nouveau référentiel, Adonis est insurpassable : aller et venir entre « ici et l'Achéron » est plus prestigieux que de revenir de Troie.

### **III.3.iv. Traitement singulier de la mort d'Adonis**

Le monde épique et les héros de Troie qui sont évoqués par le biais du bref catalogue des vers 137b-140 tiennent lieu de repoussoir qui met en évidence les caractéristiques qui sont propres à Adonis et sur lesquelles repose son extrême singularité. D'une part, en effet, l'hymne à Adonis propose dans ce catalogue une échelle de valeurs très différente de celle qui a cours dans l'épopée : la renommée d'Adonis (ὡς φαντί, vers 137) n'est pas de l'ordre du κλέος héroïque. D'autre part, le statut de la mort d'Adonis est lui aussi très différent de la représentation épique de la mort telle qu'elle est présentée dans l'hymne.

C'est dans un premier temps le contraste entre, d'une part, l'entière neutralité avec laquelle est traité dans l'hymne le thème de la mort d'Adonis et, d'autre part, les effets psychologiques suscités par la crainte ou le constat de la mort dans l'épopée que l'on peut mettre en évidence.

Tout d'abord, le catalogue repose entièrement sur une proposition implicite : la mort de tous les héros de Troie est définitive. Il est intéressant à ce titre de noter que l'expression καὶ ἐνθάδε κῆς Ἀχέρωντα, au vers 136, qui introduit le catalogue, est très proche de l'expression ἐνθα μὲν εἰς Ἀχέρωντα (« là, dans l'Achéron »), employée dans l'*Odyssee* par Circé lorsqu'elle explique à Ulysse comment se rendre aux Enfers pour y consulter Tirésias : Ἐνθα μὲν εἰς Ἀχέρωντα Πυριφλεγέθων τε ῥέουσι | Κώκυτός θ' [...] (« là coulent dans l'Achéron le Puriphléghêthôn et le Côtutos », *Od.*, X, 513-514). Il s'agit de la seule occurrence de l'« Achéron » dans la poésie homérique. Dans la mesure où la fin du vers 136 est alors susceptible

de rappeler l'épisode de la νέκνυια, voir apparaître le nom d'Agamemnon à la fin du vers 137, en premier parmi ceux qui ne reviennent pas de l'Achéron, ajoute un élément de comparaison : le nom d'Agamemnon rappelle en effet la rencontre d'Ulysse avec l'ombre du héros aux Enfers, le premier des héros de Troie qu'il y rencontre (*Od.*, XI, 385-466). Ulysse y rencontre ensuite l'ombre d'Achille, avec qui il parle de Néoptolème (*cf.* vers 140), celle de Patrocle (*cf.* vers 140), celle d'Antiloque et celle d'Ajax (*cf.* vers 139) (*Od.*, XI, 467-567).

On peut formuler deux remarques. La première concerne la manière dont est traitée la mort d'Adonis dans le chant, par contraste avec le traitement de la mort dans l'épopée homérique. Toute forme de désolation liée à la mort d'Adonis est absente de l'hymne. La mort d'Adonis n'est jamais évoquée directement, mais seulement par deux biais : par la mention de son retour (vers 102-103, 136 et 143-144) et par la mention du rite (vers 132-135). La comparaison avec la νέκνυια – dans laquelle l'ombre d'Agamemnon, par exemple, apparaît « éplorée » à Ulysse<sup>517</sup> – met en évidence le fait que l'Adonis de l'hymne n'a strictement aucune épaisseur psychologique : il ne « perçoit » ni sa mort, ni son retour à la vie. Le personnage d'Adonis n'est en définitive qu'un motif. Ainsi, toute la douleur liée à la mort dans l'épopée homérique – du point de vue du mort lui-même si l'on peut dire – est hors de propos.

La même remarque, ensuite, vaut pour le point de vue des vivants. Les vers consacrés au rituel ne présentent aucune trace de psychologie (vers 132-135) : la mort d'Adonis n'est pas manifestée chez les vivants par la peine, mais uniquement par une série d'actions rituelles.

Celles-ci sont à comparer avec la réaction d'Hécube au chant XXII de l'*Iliade*, lorsqu'elle tente de persuader Hector de ne pas attendre Achille hors des remparts de Troie. Le segment ἀνίημι κόλπον (κόλπον ἀνεῖσαι, vers 134) y invite en effet, dans la mesure où la seule occurrence de ce groupe attestée avant l'*Idylle XV* se trouve dans ce passage de l'épopée (*Il.*, XXII, 79-81) :

Μήτηρ δ' αὖθ' ἐτέρωθεν ὀδύρετο δάκρυ χέουσα  
κόλπον ἀνιεμένη, ἐτέρηφι δὲ μαζὸν ἀνέσχευ· [80]  
{καί μιν δάκρυ χέουσ' ἔπεα πτερόεντα προσηύδα.}

<sup>517</sup> Ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδαο | ἀχνυμένη [...] (« s'approcha l'ombre d'Agamemnon, fils d'Atrée, éplorée », *Od.*, XI, 387, 388).

Et puis sa mère, d'autre part, se lamentait en versant des larmes, laissant aller le pli de son vêtement, et, de l'autre main, elle leva son sein ; versant des larmes, elle lui adressa des paroles ailées.

Le déplacement du geste d'Hécube chez Théocrite non seulement à un moment qui succède à la mort, mais même à un moment qui succède à la mort répétée met en évidence la différence radicale qui oppose la mort d'Adonis à celle des héros épiques. Au moment où les femmes agissent, en effet, Adonis est déjà mort au moins une fois et revenu à la vie au moins une fois (vers 100-105) : la mort d'Adonis présente cette particularité qu'elle est répétée. C'est sur cette caractéristique d'Adonis – connaître plusieurs fois la mort – que repose sa singularité.

### **III.3.v. Statut des vers 136-144**

Une étude plus approfondie des vers 136 à 144 permet de bien le mettre en évidence. L'envoi de l'hymne soulève tout d'abord une question qui, sur ce point, s'avère importante : quel est le référent du participe féminin pluriel εὐθυμεύσαις au vers 143 ? La question permet en effet de mettre en évidence la présence d'un chant dans le chant (vers 136-144), que la chanteuse attribue à un chœur de femmes (le « nous » qui apparaît au vers 132) et qu'elle présente comme un chant de deuil.

Le pluriel εὐθυμεύσαις (vers 143), d'abord, ne permet pas de penser que la chanteuse parle ici en son nom, comme le fait l'aède des hymnes homériques : l'emploi d'une première personne est en effet fréquent dans l'envoi des hymnes homériques, mais il s'agit toujours d'un singulier<sup>518</sup>. Pour rendre compte du pluriel, on peut alors penser que la chanteuse parle au nom de la communauté formée par le public présent aux Adonies : les Adonies étant traditionnellement une fête de femmes, cette hypothèse paraît susceptible d'expliquer aussi bien le pluriel que le féminin, mais elle est invalidée par deux éléments.

---

<sup>518</sup> Voir par exemple les derniers vers des trois *Hymnes homériques à Aphrodite* : Χαῖρε θεὰ Κύπριον εὐκτιμένης μεδέουσα· | σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον (« salut, déesse qui protèges Chypre aux belles constructions ; c'est après avoir commencé par toi que je vais passer à un autre chant », *Hymn. hom.* 5, 292-293) ; Χαῖρ' ἑλικοβλέφαρε γλυκυμείλιχε, δὸς δ' ἐν ἀγῶνι | νίκην τῷδε φέρεσθαι, ἐμὴν δ' ἔντυνον ἀοιδίην | αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς (« salut, déesse aux yeux vifs, douce et caressante, donne-moi de remporter la victoire dans ce concours, et arrange mon chant ; moi, par la suite, je songerai à toi et à un autre chant », *Hymn. hom.* 6, 19-21) ; Χαῖρε θεὰ Σαλαμῖνος εὐκτιμένης μεδέουσα | εἰναλῆς τε Κύπρου· δὸς δ' ἡμερόεσσαν ἀοιδίην. | αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς (« salut, déesse qui protèges Salamis aux belles constructions et Chypre marine ; donne-moi un chant aimable. Moi, par la suite, je songerai à toi et à un autre chant », *Hymn. hom.* 10, 4-6).

On sait en effet que des hommes sont présents à la célébration : les répliques de Praxinoa sont explicites sur le fait que la personne qui les aide, ses compagnes et elle, à entrer dans le palais est un homme (vers 74-75) et aussi sur le fait que l'individu avec lequel elle a une altercation, une fois au palais, est également un homme (vers 89-90). En outre, lorsque Gorgô évoque la communauté présente au vers 149, elle emploie un masculin pluriel, *χαίροντας*. La comparaison avec la réplique finale paraît d'autant plus décisive que les deux formules sont parallèles, dans la mesure où le vers 149 redouble l'envoi de l'hymne.

Une dernière hypothèse consiste à considérer que la chanteuse parle ici au nom d'un groupe de femmes, qui ne peut être que celui que forment les actrices du rituel du lendemain : dans ce cas, le féminin pluriel est tout à fait cohérent avec ce que l'on sait du cortège, composé exclusivement de femmes (*ἄμμες* [...] *ἄθροαι*, vers 132 ; *λύσασαι* δὲ [...] *καὶ* [...] *ἀνεῖσαι*, vers 134). Il faut donc attribuer le participe féminin pluriel *εὐθυμεύσαις* (vers 143) à un chœur, formé par les femmes qui accomplissent le rituel.

Une seconde question se pose alors : quel passage du chant exactement convient-il d'attribuer au chœur des femmes ? Il paraît raisonnable de penser que c'est la mention des chants qui seront entonnés le lendemain, au vers 135 (*λιγυρᾶς ἀρξέμεθ' αἰοιδᾶς*), qui indique au lecteur que la chanteuse s'apprête à restituer un chant au discours direct : ce serait alors l'ensemble des vers 136 à 144 – les deux adresses à Adonis – qui correspondrait au chant des femmes.

La proposition *λιγυρᾶς ἀρξέμεθ' αἰοιδᾶς* (vers 135) permet d'étayer cette hypothèse, dans la mesure où elle conjugue deux formules d'introduction de chants qui sont reconnaissables : *λιγυρῆν δ' ἔντυνον αἰοιδῆν*, qui introduit le chant des Sirènes dans l'*Odyssee*, et *ἄρχομ' αἰεῖν* qui est une formule traditionnelle d'ouverture des hymnes homériques.

Il est extrêmement rare que l'adjectif *λιγυρός* qualifie le substantif *αἰοιδή*<sup>519</sup>, mais une occurrence de ce groupe nominal figure dans une proposition très proche de celle du vers 135, et il s'agit effectivement de la proposition qui introduit, dans l'*Odyssee*, le chant des Sirènes : [...] *τὰς δ' οὐ λάθην ὠκύαλος νηῦς | ἐγγύθεν ὀρνυμένη, λιγυρῆν δ' ἔντυνον αἰοιδῆν* (« Il ne leur échappa pas que notre rapide navire s'approchait, et elles préparèrent un chant clair » ; *Od.*, XII, 182-183). La proposition *λιγυρᾶς ἀρξέμεθ' αἰοιδᾶς* occupe exactement la même place dans

<sup>519</sup> On ne connaît en effet que six occurrences du groupe nominal *λιγυρὰ αἰοιδή* qui soient antérieures à l'*Idylle XV*. Celles-ci se trouvent en *Od.*, XII, 44 et 183 (le chant des Sirènes) ; *Hes., Op.*, 583 (le chant de la cigale) et 659 (les Muses ont conduit Hésiode au « chant clair ») ; *Sapph.*, fr. 103 L.-P., 10 ; *Alc.*, fr. 347b L.-P., 2

le vers 135 que λιγυρήν δ' ἔντυνον ἀοιδήν dans le vers 183 de l'*Odyssée*, XII ; l'agencement des fonctions syntaxiques est exactement le même (épithète du complément, puis verbe, et enfin complément). Et, en dehors du passage du singulier λιγυρήν ἀοιδήν au pluriel λιγυρᾶς ἀοιδᾶς, seul le verbe de la proposition fait l'objet d'une modification : ἐντύνω (« arranger [un chant] ») est changé en ἄρχομαι (« entamer [un chant] »).

Or, dans le contexte d'un hymne, le groupe ἀρξέμεθ' ἀοιδᾶς, en fin de vers, est tout à fait propre à fonctionner comme un marqueur de l'ouverture du chant, dans la mesure où il fait écho au groupe ἄρχομ' ἀείδειν qui apparaît à la fin du premier vers de la majorité des hymnes homériques, à ceci près que ἄρχομαι est déplacé à l'extérieur du chant lui-même (*cf.* le vers 96 et les vers 100 et suivants).

Mais on est alors contraint à considérer que la fin du chant a un statut particulier : celle-ci est une représentation anticipée – et fictive – du chant qui sera entonné le lendemain par le cortège des femmes, et, d'autre part, elle a une fonction précise dans l'hymne, dans la mesure où, à la fois, elle est parallèle aux deux adresses à Aphrodite qui ouvrent l'hymne (vers 100-111) et où les vers 143-144 tiennent lieu d'envoi.

La structure de l'hymne est donc encore plus complexe qu'elle le semblait au départ. On avait en effet déjà noté que, bien que les caractéristiques du début et de la fin du chant l'affilient à l'hymne homérique, les formules traditionnelles sont rejetées à l'extérieur du chant et prises en charge par un tiers, Gorgô (vers 96 et vers 149). On avait aussi noté que l'hymne à Adonis présente la particularité de s'ouvrir sur une adresse à une autre divinité que celle qui fait l'objet du chant : l'envoi, en particulier, est le moment du chant qui paraît de prime abord correspondre le plus aux usages traditionnels. Et, pourtant, si l'on admet que la fin du chant est en réalité donnée comme étant la reproduction d'un chant autre, fictivement attribué à un « nous », on est conduit à une conclusion paradoxale. Le passage sur lequel repose, en effet, l'identification du chant comme étant un hymne à Adonis est *aussi* donné comme étant un chant étranger à cet hymne :

## Structure du chant (2) : sa complexité

<p>▶ <u>Vers 100-111</u> : ouverture de l'hymne          // Vers 96b : pré-ouverture de l'hymne</p> <p>▶ <u>Vers 112-135</u> : célébration des Adonies :          - <u>Vers 112-130</u> : description du tableau présent          - <u>Vers 131-135</u> : description du rituel du lendemain          où <b>λιγυρᾶς ἀρξέμεθ' αἰοιδᾶς</b> (vers 135b) = <b>introduction du pseudo-chant choral</b> (cf. λιγυρὴν δ' ἔντυνον αἰοιδῆν, <i>Odyssée</i>, XII, 183b et hymnes homériques)</p>	
Niveau 1 (hymne à Adonis)	Niveau 2 (pseudo-chant choral)
<p>▶ <u>Vers 136-144</u> : envoi de l'hymne          // Vers 149 : redoublement de l'envoi de l'hymne</p>	<p>▶ <u>Vers 136-144</u> : pseudo-chant choral en l'honneur d'Adonis</p>

Non seulement ce chant est présenté comme étant étranger à l'hymne dans la mesure où il est attribué à d'autres chanteuses, mais il lui est aussi étranger par l'occasion de sa performance : tandis que l'hymne à Adonis célèbre son retour auprès d'Aphrodite et parmi les vivants (vers 100-105), le chant attribué au chœur des femmes est donné comme étant un chant funèbre. Celui-ci est en effet supposé être entonné dans le contexte du rituel de deuil accompli à l'occasion de la mort d'Adonis (vers 131-135).

Il y a en outre une donnée extérieure à l'hymne qui invite à le considérer comme un chant funèbre, intégré à l'hymne et confondu avec lui : il s'agit de la présentation de la chanteuse qui est proposée au vers 98 (ἄτις καὶ πέρυσιν τὸν ἰάλεμον ἀρίστεισε). Il n'est certes pas dit formellement que la chanteuse doit proposer un chant funèbre, mais une telle présentation de la chanteuse comme spécialiste du chant funèbre conditionne la lecture du chant de telle sorte que l'on attend de fait un chant de cette nature au lieu de l'hymne que l'on pense lire de prime abord.

### III.3.vi. Le pseudo-chant funèbre en l'honneur d'Adonis

Cette interprétation du statut des vers 136 à 144 permet de reconsidérer leur portée au sein de l'hymne, tout d'abord parce que, si on les considère comme chant funèbre en l'honneur d'Adonis – ce que l'hymne invite à faire –, ils connaissent au moins un précédent, le fragment de Sappho dont il a déjà été question.

Si ce fragment n'est pas un parallèle satisfaisant à l'hymne à Adonis, il l'est au contraire aux vers 136-144 en tant qu'ils sont donnés comme étant un chant funèbre en l'honneur d'Adonis, et bien que, par définition, il ne permette pas de se faire une représentation complète de ce que pouvait être un poème consacré à la mort d'Adonis, il fournit au moins deux éléments exploitables dans le premier vers conservé : *καθνα<ί>σκει, Κυθήρη', ἄβρος Ἄδωνις* (« Il

meurt, Cythéré, le tendre Adonis », Sapph., 140a L.-P, 1). Il s’agit à nouveau de l’adresse à la divinité : Adonis étant mort, les femmes s’adressent non à lui, mais à Aphrodite ; et il s’agit aussi du constat qui lui est adressé : Adonis est mort.

Aux vers 136 à 144, le chœur s’adresse trois fois à Adonis lui-même, ce qui constitue une première différence notable entre les deux « poèmes », et jamais pour constater sa mort : à ce constat – qui est implicitement valide étant donnée l’occasion du chant – se substituent d’abord l’affirmation de sa capacité à se rendre aussi bien dans le monde des vivants que dans l’Achéron (vers 136), puis l’affirmation de sa présence sur terre et cette année et l’année prochaine (vers 143-144). Les femmes lui demandent de leur être favorable quand il reviendra (vers 143-144), mais jamais qu’il revienne : cela ne fait l’objet d’aucun doute.

Ce que met ainsi en évidence la comparaison entre les deux « chants funèbres », c’est que – dans l’hymne – célébrer la mort d’Adonis revient à annoncer son retour prochain : la proposition « Adonis est mort » est synonyme de « Adonis reviendra ». Ce sont deux manières différentes d’envisager la même réalité. Tandis que le chœur du poème de Sappho, qui s’adresse à Aphrodite, semble partager avec elle la douleur de la perte, le procédé est ici très différent, et pour cause : les vers 136 à 144 *ne sont pas* un chant funèbre ; ils forment *une fiction de chant funèbre* élaboré de telle sorte qu’il serve le propos d’un hymne à Adonis.

Dès lors, le propos du pseudo-chant funèbre n’est pas en réalité la déploration, mais la célébration. Le détournement du chant entonné à l’occasion d’un deuil en célébration d’un retour à venir manifeste le caractère exceptionnel d’Adonis, dont la victoire sur la mort fait la renommée.

### **III.3.vii. L’exploit d’Adonis**

La comparaison avec le chant des Sirènes de l’*Odyssée* permet d’aller plus loin (*Od.*, XII, 182-191) :

[...] τὰς δ’ οὐ λάθην ὠκύαλος νηῦς  
ἐγγύθεν ὀρνυμένη, λιγυρὴν δ’ ἔντυνον ἀοιδίην·  
“δεῦρ’ ἄγ’ ἰών, πολύαιν’ Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν,  
νηῖα κατάστησον, ἵνα νοῦτέρην ὄπ’ ἀκούσης. [185]  
οὐ γάρ πώ τις τῆδε παρήλασε νηὶ μελαίνῃ,  
πρίν γ’ ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ’ ἀκούσαι,  
ἀλλ’ ὃ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς.



ἴδμεν γάρ τοι πάνθ', ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ  
Ἀργεῖοι Τρῳᾶς τε θεῶν ἰότητι μόγησαν, [190]  
ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ.”

Il ne leur échappa pas que notre rapide navire s’approchait, et elles préparèrent un chant clair : « Allons, en venant ici, Ulysse aux nombreux éloges, grande gloire des Achéens, arrête ton navire pour écouter notre voix. Personne encore n’est en effet passé par ici avec son navire noir avant d’avoir écouté la douce voix qui émane de nos bouches, mais l’on s’en retourne charmé et plus savant. Nous savons en effet tous les maux que, dans la vaste Troie, les Argiens et les Troyens ont endurés par la volonté des dieux, et nous savons tout ce qui arrive sur la terre fertile. »

La comparaison s’appuie sur trois points. Il y a d’une part la formule d’introduction des deux chants, celle du chant funèbre – λιγυρᾶς ἀρξέμεθ’ αἰοιδᾶς (vers 135) – faisant écho à celle du chant des Sirènes – λιγυρὴν δ’ ἔντυνον αἰοιδὴν (*Odyssée*, XII, 183). D’autre part, les chants eux-mêmes sont très comparables. Tout d’abord, en effet, les deux chants accordent une place centrale aux événements de la guerre de Troie : les Sirènes affirment leur connaissance de ces événements (vers 189-190), tandis que le catalogue des personnages dont le sort est comparé à celui d’Adonis compte en premier lieu des héros de Troie (vers 137-140). Les deux chants, ensuite, mettent l’accent sur la renommée, respectivement, d’Ulysse et d’Adonis : Ulysse est d’emblée qualifié de πολύαιν[ε] et de μέγα κῦδος Ἀχαιῶν (vers 184), tandis que l’histoire d’Adonis fait l’objet d’un récit connu (ὡς φαντί, vers 137).

L’interprétation qu’a proposée Pucci<sup>520</sup> du chant des Sirènes apporte des éléments importants. Le savant a notamment montré que les Sirènes ne parlent pas seulement des événements de l’*Iliade*, mais que les caractéristiques de la langue dans laquelle elles s’expriment se distinguent de celle de la langue qui est spécifique à l’*Odyssée* : elle est au contraire typique de l’*Iliade*. Par exemple, l’adjectif πολύαινος, comme d’ailleurs l’ensemble du groupe formé par l’épithète πολύαινος et l’apposition μέγα κῦδος Ἀχαιῶν, ne se trouvent que dans l’*Iliade* (et toujours appliqué à Ulysse) et jamais dans l’*Odyssée*, sauf dans le chant des Sirènes. Ainsi, elles identifient Ulysse au héros guerrier de l’*Iliade*<sup>521</sup>, de sorte que, dans le chant des Sirènes, évoquer le κλέος d’Ulysse, c’est le ramener au héros de Troie qu’il a été, c’est-à-dire à ses exploits guerriers passés et révolus.

---

<sup>520</sup> Pucci [1979].

<sup>521</sup> Pucci [1979] pp. 121-122.

L'usage de la langue de l'*Illiade* que font les Sirènes selon Pucci invite à considérer avec attention l'emploi du terme ἡμιθέων dans l'hymne, terme qui n'a qu'une occurrence dans l'épopée homérique : on ne le trouve qu'en *Illiade*, XII, 23, pour dire que les « demi-dieux » ne sont plus :

ὄσσοι ἀπ' Ἰδαίων ὀρέων ἄλλα δὲ προρέουσι,  
Ῥῆσός θ' Ἐπτάπορος τε Κάρησός τε Ῥοδῖος τε [20]  
Γρήνικός τε καὶ Αἴσηπος δῖός τε Σκάμανδρος  
καὶ Σιμόεις, ὅθι πολλὰ βοάγρια καὶ τρυφάλεια  
κάππεσον ἐν κονίησι καὶ ἡμιθέων γένος ἀνδρῶν.

[...] tous ceux qui, depuis les monts de l'Ida, coulent dans la mer, le Rhésos, l'Heptaporos, le Karèsos, le Rhodios, le Granicos, le divin Aisèpos, le Scamandre et le Simois, là où de nombreux boucliers et casques sont tombés dans la poussière, et la race des héros demi-dieux.

Comme le signale Hainsworth dans son commentaire<sup>522</sup>, le terme ne fait pas référence à la généalogie des héros, dans la mesure où ceux qui ont une parenté divine ne sont pas distingués des autres et où il n'y a pas de terme spécifique pour les désigner ; ἡμιθέων apparaît à un moment où l'aède commente les événements non en tant qu'observateur contemporain, mais comme narrateur issu d'une époque postérieure (depuis laquelle les héros semblent quasi-divins) ; et cet emploi est cohérent avec la définition qui en est donnée dans les *Travaux*. Dans le mythe des âges, en effet, il s'agit de la génération antérieure à celle de l'âge de fer, celle qui a péri à Thèbes ou à Troie : ἀνδρῶν ἡρώων θεῖον γένος, οἱ καλέονται | ἡμίθεοι, προτέρη γενεὴ κατ' ἀπείρονα γαῖαν (« la race divine des héros, que l'on appelle “demi-dieux”, la génération précédente sur la terre immense », *Op.* 159-160).

Ainsi, au vers 136 de l'*Idylle XV*, les héros épiques sont également confinés dans un passé, mais dans un passé encore plus lointain et, pour ainsi dire, encore plus révolu : en étant rassemblés sous le terme ἡμιθέων, ils sont présentés comme les représentants d'un âge éteint depuis longtemps<sup>523</sup>. De même que le κλέος d'Ulysse que chantent les Sirènes le renvoie dans

<sup>522</sup> Hainsworth [1993] p. 320 *ad Il.*, XII, 23.

<sup>523</sup> C'est peut-être aussi sous cet angle qu'il convient d'interpréter la suite du catalogue (vers 141-142). La logique qui préside à ce dernier pose problème, mais l'on peut au moins noter que le catalogue se structure en deux temps, dont le premier inventorie des héros de la génération des « demi-dieux » (vers 137-140) et dont le second remonte à des générations antérieures (vers 141-142) : οὐθ' οἱ ἔτι πρότεροι Λαπίθαι καὶ Δευκαλίωνες, | οὐ Πελοπητιάδα τε καὶ Ἄργεος ἄκρα Πελασγοί (« ni, plus anciens encore, aux Lapithes et descendants de Deucalion, aux Pélopidés ainsi qu'aux Pélages, les plus puissants d'Argos », vers 141-142). Si en effet le premier mouvement

le passé de l'*Illiade*, la renommée d'Adonis que chantent les femmes repose sur son appartenance à une génération dont tous les représentants sont définitivement morts – sauf lui.

Mais les femmes ne disent pas seulement que les héros de Troie ne sont pas revenus de l'Achéron, ni que seul Adonis a accompli l'exploit (ou plutôt « subi » l'exploit, voir ἔπαθ[ε], vers 138) d'en revenir, elles expriment surtout l'actualité de ce dernier : ici, chanter l'« exploit » du demi-dieu ne fait paradoxalement pas l'objet d'un récit au passé ; son « exploit » – aller dans l'Achéron et en revenir – est exprimé au présent (ἔπρατις, vers 136).

Ce présent a aussi une valeur de vérité générale<sup>524</sup>. Il n'a pas ici, en effet, une valeur temporelle de simultanéité avec le moment de l'énonciation : Adonis n'est pas en train d'aller « ici et dans l'Achéron » à la fois, il est toujours vrai qu'Adonis se déplace entre ici et l'Achéron. Cette valeur gnomique du présent est en outre explicitée par les vers 143-144, dans lesquels un retour futur d'Adonis est envisagé. Ainsi, l'extrême singularité d'Adonis parmi les demi-dieux ne réside pas seulement dans le fait que son exploit est encore actuel ; elle réside dans le fait que son exploit est perpétuellement réitéré, et donc toujours encore présent et à venir.

### **III.3.viii. Structure en anneau de l'hymne et patronage des Heures**

La composition en anneau de l'hymne thématise la vocation de l'exploit d'Adonis à se réitérer ; elle peut être schématisée ainsi :

#### **Structure du chant (3) : composition en anneau**

- ▶ **A.** Vers 100-105 : **retour d'Adonis** (celui que célèbrent actuellement les Adonies)
- ▶ **B.** Vers 106-111 : un type de **victoire sur la mort** (l'immortalité est accordée à Bérénice)
- ▶ **C.** Vers 112-135 : les Adonies d'Arsinoé
- ▶ **B'**. Vers 136-142 : un autre type de **victoire sur la mort** (Adonis va dans l'Achéron et en revient)
- ▶ **A'**. Vers 143-144 : **retour d'Adonis** (celui qui aura lieu l'année prochaine)

Le thème de la victoire sur la mort est tout de suite prépondérant dans l'hymne : le chant s'ouvre en effet sur le retour d'Adonis de l'Achéron, suivi de la conversion de Bérénice en immortelle. Les deux personnages sont extraits (ἀπό, vers 102 et vers 106) de la mort (ἀπ'

---

s'ouvre sur le génitif partitif ἡμιθέων (vers 137), le second s'ouvre sur le groupe οἱ ἔτι πρότεροι (vers 141). Dans la mesure où l'article οἱ n'est pas répété dans la suite du catalogue, on a toutes les raisons de penser que l'épithète ἔτι πρότεροι qualifie l'ensemble des noms des lignées. L'adverbe intensif ἔτι souligne d'ailleurs la grande antiquité que connote ἡμιθέων : les Lapithes et les autres sont encore plus anciens que les demi-dieux.

<sup>524</sup> Pour cette valeur du présent, voir *Moods and Tenses* §24.

ἀενάω Ἀχέροντος, vers 102) ou de la mortalité (ἀπὸ θνατᾶς, vers 106). Mais Bérénice n'est pas destinée à revenir parmi les vivants : en devenant immortelle (ἀθανάταν, vers 106), elle a radicalement changé de nature et son existence sort de l'alternative vie / mort.

Si les vers 106 à 108 font écho aux vers 102 à 105 par le biais du thème de la victoire sur la mort et mettent en parallèle le sort des deux personnages, c'est surtout la comparaison des vers 106 et suivants avec les vers 136 et suivants qui est intéressante. Les précisions ἀνθρώπων ὡς μῦθος (vers 107) et ὡς φαντί (137) se répondent et invitent ainsi à la comparaison. C'est aussi dans ces deux passages uniquement que l'on relève des noms des personnalités de la guerre de Troie (ἃ Βερενικεῖα θυγάτηρ Ἑλένα εἰκυῖα, vers 110, cf. vers 136-140).

Mais le catalogue des demi-dieux parmi lesquels se distingue Adonis n'a pas d'équivalent aux vers 106 et suivants : c'est le procédé technique employé par Aphrodite pour rendre Bérénice immortelle qui est détaillé (ἀμβροσίαν ἐς στῆθος ἀποστάξασα γυναικός, vers 107). Ce procédé est décrit de telle sorte que l'action de Thétis sur le corps de Patrocle, qu'elle promet à Achille de préserver, fait figure de précédent<sup>525</sup> : Πατρόκλω δ' αὐτ' ἀμβροσίην καὶ νέκταρ ἐρυθρὸν | στάξει κατὰ ῥινῶν, ἵνα οἱ χρῶς ἔμπεδος εἶη (« Quant à Patrocle, [Thétis] fit ensuite couler goutte à goutte l'ambrosie et rouge nectar au fond de son nez, afin que sa peau ne soit pas altérée », *Iliade*, XIX, 38-39). Le procédé et sa description sont très semblables dans les deux cas, dans la mesure où l'ambrosie est instillée (στάξω en *Iliade*, XIX, 39 ; ἀποστάξω au vers 107) à l'intérieur du corps (κατὰ ῥινῶν en *Iliade*, XIX, 39 ; ἐς στῆθος au vers 107)<sup>526</sup>, mais la comparaison n'est pas explicite.

Au contraire, la comparaison d'Adonis avec les héros de Troie est très claire : la singularité d'Adonis est explicitement formulée et elle repose sur la nature de sa mort, radicalement différente de celle qui affecte de façon définitive les guerriers épiques et qui les rejette dans un passé révolu. La particularité d'Adonis repose sur sa capacité toujours vraie à revenir de la mort. Adonis n'est pas seulement revenu de l'Achéron cette année (partie A) ; il n'a pas vaincu la mort une seule fois (partie B) ; il a la capacité de la vaincre de façon générale (partie B') ; et il la vaincra à nouveau l'année prochaine (partie A').

---

<sup>525</sup> La référence est signalée par Griffiths [1979] p. 122 ; voir aussi le commentaire d'Hunter [1996] pp. 133-134, qui mentionne aussi le parallèle avec *Il.*, XXIII, 184-190 (voir n. suivante).

<sup>526</sup> Dans la poésie homérique, deux autres héros, Sarpédon et Hector, font l'objet de soins comparables à ceux que reçoit Patrocle après leur mort, mais le procédé et sa description sont différents, dans la mesure où l'ambrosie n'est pas instillée (στάξω ou ἀποστάξω) dans le corps, mais appliquée à sa surface (χρίω). Pour Sarpédon, protégé par Apollon, voir *Il.*, XVI, 680 ; pour Hector, protégé par Aphrodite, voir *Il.*, XXIII, 186-187.

C'est sur ce point qu'il y a une progression entre la partie B et la partie B'. Si l'action d'Aphrodite a permis à Bérénice de devenir immortelle, celle-ci ne vainc alors la mort qu'une fois : cette victoire, parce qu'elle est strictement définitive, pourrait tout à fait sembler plus grande, mais ce n'est pas le cas dans le référentiel que l'hymne met en place. Ce que l'hymne met ainsi en place, en définitive, c'est un système binaire qui oppose les êtres qui n'ont connu la mort qu'une fois, d'une part, à celui qui est destiné à la connaître indéfiniment, et à, à chaque fois, la vaincre de nouveau, d'autre part. Adonis est celui dont le passage de la vie à la mort s'inscrit dans un cycle.

Il peut paraître paradoxal que son retour à la vie soit, dans les premiers vers, placé sous le patronage du temps : ce sont en effet les Heures qui le ramènent de l'Achéron (vers 102-103). De plus, la mention de ces dernières est développée sur trois vers qui soulignent le passage du temps, par le biais de la métaphore de la marche lente (*μαλακαὶ πόδας*, vers 103 ; *βάρδισται*, vers 104 ; *ἔρχονται*, vers 105). Le temps est, pour le commun des mortels, celui qui conduit chacun vers la mort ; il est ici celui qui ramène à la vie.

Mais il ne s'agit pas dans ces vers de n'importe quelle forme de temps. Il ne s'agit pas, par exemple, de *χρόνος*, qui « désigne usuellement le temps qui s'écoule, une durée définie, tout laps de temps, le temps historique »<sup>527</sup>. Le concept de temps sur lequel s'ouvre l'hymne est très différent : c'est celui que personnifient les Heures, *ᾠρα* désignant une « “période définie de temps” considérée dans son retour cyclique : “saison, heure” »<sup>528</sup>. Le retour d'Adonis est donc d'emblée, mais implicitement, donné comme un phénomène naturel destiné à se reproduire périodiquement<sup>529</sup>.

### **III.3.ix. L'ébauche d'un hymne à Arsinoé enchâssé**

C'est tout un pan du chant, les vers 112 à 130, que l'étude qui vient d'être menée a

---

<sup>527</sup> DELG s.v. *χρόνος*.

<sup>528</sup> DELG s.v. *ᾠρα*. L'auteur de l'article insiste sur la notion de cycle comme étant essentielle dans les mots de la famille de ce substantif : « ce qu'il faut peut-être retenir, c'est la notion de caractère cyclique qui s'exprime dans les rythmes de fécondité de la nature, des êtres humains et des animaux ».

<sup>529</sup> Même dans la *τέκνισα*, il n'est pas question de mourir et de revenir à la vie : Ulysse descend vivant aux Enfers ; il ne revient pas de la mort, mais seulement du monde des morts. Il en va de même pour Héraclès, qu'Ulysse rencontre aux Enfers : il y était déjà descendu, vivant, et en était revenu ; mais, une fois mort, il n'en revient pas, bien qu'il soit en même temps immortel (*Od.*, XI, 601-627). Pour l'immortalité d'Héraclès, dont seule l'ombre est aux Enfers, voir en particulier les vers 602-604 ; pour son passage aux Enfers lorsqu'il était vivant, voir en particulier les vers 623-626.

jusqu'à présent laissé en suspens. De prime abord, on voit mal, en effet, comment s'intègrent dans l'hymne à Adonis ces vers, très descriptifs et dont Adonis est presque totalement absent. Mon hypothèse est la suivante : les vers 112 à 127 constituent la partie centrale d'un hymne à Arsinoé, ébauché seulement, et enchâssé dans l'hymne à Adonis. Suivant cette hypothèse, la seconde adresse à Aphrodite (vers 106-111) introduit cette ébauche d'hymne, tandis que les vers 128 à 130 opèrent la transition qui permet le retour à la figure d'Adonis. L'absence d'envoi, caractéristique du genre de l'hymne, fait de l'hymne à Arsinoé un hymne avorté :

#### Structure du chant (4) : l'ébauche d'un hymne à Arsinoé enchâssé

Niveau 1 (hymne à Adonis)	
▶ <u>Vers 100-105</u> : première adresse à Aphrodite = ouverture de l'hymne à Adonis	
Niveau 2' (ébauche d'hymne à Arsinoé enchâssé)	
▶ <u>Vers 106-111</u> : seconde adresse à Aphrodite = ouverture de l'« hymne à Arsinoé »	
▶ <u>Vers 112-134</u> : éloge d'Arsinoé (la τρυφή)	
▶ <u>Vers 128-130</u> : transition = retour à Adonis	
▶ <u>Vers 131-135</u> : description du rituel du lendemain et introduction du pseudo-chant funèbre	
Niveau 1 (hymne à Adonis)	Niveau 2 (pseudo-chant funèbre)
▶ <u>Vers 136-144</u> : envoi de l'hymne à Adonis	▶ <u>Vers 136-144</u> : pseudo chant funèbre en l'honneur d'Adonis)

L'hypothèse d'un hymne à Arsinoé enchâssé dans l'hymne à Adonis repose sur la présence d'une seconde adresse à Aphrodite au vocatif (vers 106-111), trait de composition tout à fait singulier dans la tradition des hymnes archaïques, dans laquelle le chant s'inscrit pourtant. L'hypothèse d'un second hymne, enchâssé dans le premier, permet de rendre compte de cette singularité, ainsi que des vers 112 à 127, dans lesquels la figure d'Adonis est pour ainsi dire oubliée au profit de la description des richesses qui lui sont offertes.

La présence d'une seconde adresse à Aphrodite interpelle en effet, et un élément en particulier invite à la considérer comme l'ouverture d'un second hymne, dont Arsinoé fait l'objet. Il s'agit de la présence d'une généalogie : la plupart des hymnes homériques, en effet, livrent la généalogie divine du dieu ou du héros chanté, avant de citer ses exploits ou d'illustrer son pouvoir. C'est précisément ce que proposent les vers 106 à 111 : la figure d'Arsinoé est introduite par le biais de celle de sa mère, qui est depuis peu au rang des immortels (vers 106-108) et la relation filiale qui unit les deux femmes est explicitée (ἃ Βερενικεία

θυγάτηρ, vers 110). C'est donc d'abord la généalogie quasi-divine de la reine qui est signalée.

C'est ensuite l'« exploit » de la reine qui est introduit : Arsinoé est une « nourrice » du jeune amant d'Aphrodite (ἀτιτάλλει Ἄδωνιν, vers 111). Le verbe ἀτιτάλλω (vers 111), qui est homérique, signifie en effet « nourrir » un jeune enfant, l'« élever », s'en « occuper », et il s'emploie pour désigner l'action d'une nourrice, par exemple, ou, en tout cas, d'une autre personne que des parents de l'enfant<sup>530</sup>. Arsinoé, donc, n'est pas le simple commanditaire d'une fête religieuse ; elle est investie d'un rôle qui la met en contact direct avec le « demi-dieu ». Sa figure change de plan : l'ouverture de son hymne l'extrait du plan humain où elle est une reine pieuse pour l'intégrer au monde du mythe, étroitement associé dans le chant à la poésie épique archaïque.

La description des vers 112 à 127, enfin, développe le πάντεσσι καλοῖς du vers 111. Dans la perspective d'un hymne à Arsinoé, elle se comprend comme le catalogue qui livre le détail de l'« exploit » de la reine, qui consiste à nourrir Adonis. Comme dans le cas de l'hymne à Adonis, l'« hymne à Arsinoé » ne tient qu'au prix d'une redéfinition de la notion d'exploit que le chant tout entier s'attache à opérer. Le chant établit que le sort singulier d'Adonis est son haut-fait ; celui d'Arsinoé est sans doute, quant à lui, sa familiarité avec les immortels et sa τρυφή, telle que le concept est défini par la dynastie lagide, dont elle est un pilier<sup>531</sup>. La τρυφή des Ptolémées repose sur leur richesse, et elle s'exprime par l'ostentation et la libéralité des souverains, qui démontrent ainsi l'étendue de leur pouvoir. Si les vers 106 à 111 soulignent la familiarité de la reine avec les immortels – mère divinisée par Aphrodite elle-même, piété (τὴν δὲ χαριζομένα, vers 109), relation de ressemblance avec une héroïne épique (Ἑλένα εἰκῦα, vers 110<sup>532</sup>) et proximité avec Adonis –, les vers 112 à 127 illustrent en effet très bien la τρυφή très vite symbolisée par la corne d'abondance qui devient rapidement un emblème d'Arsinoé<sup>533</sup>.

---

<sup>530</sup> Voir LSJ s.v. ἀτιτάλλω et le *DELG* s.v. ἀταλός, ἀτάλλω, ἀτιτάλλω, etc.

<sup>531</sup> « Incest and trumphê were thus twin pillars of the Ptolemaic royal programm » (Ager [2005] p. 25). Sur cette question, voir Ager [2005], pp. 22-27 en particulier, et les références auxquelles elle renvoie nn. 139-140 p. 23.

<sup>532</sup> Pour ce rapprochement entre Arsinoé et Héléne, voir l'introduction de ce chapitre p. 186.

<sup>533</sup> Cf. vers 22 (βᾶμεξ τῷ βασιλῆος ἐξ ἀφνειῷ Πτολεμαίῳ, « allons chez le roi, l'opulent Ptolémée ») et vers 24b (ἐν ὀλβίῳ ὄλβια πάντα, « chez celui qui est prospère, tout est prospère »). Sur la corne d'abondance et la double corne d'abondance comme emblème d'Arsinoé, voir en particulier Carney [2013] chap. 6 pp. 106 ss. et Ager [2005] pp. 22-27. Voir aussi Ath., XI, 497 b-c. Pour la τρυφή ptolemaïque, voir les références données par Ager [2005] n. 140 p. 23.

Le chant de la fille de l'Argienne ne revêt pas seulement un aspect religieux : étant donné le contexte de sa performance, il s'agit aussi d'un poème de cour. À ce titre, il prend aussi en charge un éloge de la reine et une promotion des valeurs prônées par le pouvoir.

Il construit en effet une image de la reine propre à préparer ou à conforter sa promotion au rang de *thea philadelphos*<sup>534</sup>. Il construit également l'image d'une reine qui règne sur un royaume riche et prospère, qui est elle-même opulente et aussi pieuse que généreuse, car Adonis n'est pas seul à profiter de « belles choses » : les habitants d'Alexandrie profitent quant à eux de la « belle » fête d'Arsinoé (καλόν τι, « quelque chose de beau », vers 23) et du « beau » chant de la fille de l'Argienne (τι [...] καλόν, vers 99)<sup>535</sup>.

Le chant construit enfin une certaine image du royaume. Celui-ci n'est pas seulement prospère, il y règne également la concorde. Tous, même les anonymes, apportent leur pierre à l'édifice (γυναῖκες [...] πονέονται, vers 115 ; ἡ Μίλατος ἐρεῖ χῶ τὰν Σαμίαν καταβόσκων, vers 26). Ces anonymes, mentionnés dans le chant, font donc l'objet d'une reconnaissance d'une part, et se montrent fiers de leur participation d'autre part (« ἔστρωται κλίνα τῶδῶνιδι τῷ καλῷ ἄμμιν », vers 127). Mais il est surtout notable que les contributeurs anonymes à la fête alexandrine soient une Milésienne et un Samien, dans la mesure où Samos et Milet sont des territoires récemment conquis<sup>536</sup>. En représentant la satisfaction des habitants des territoires soumis depuis peu, le chant brosse le tableau d'un royaume uni et paisible, dont tous les sujets se placent volontiers sous le patronage de la reine.

### **III.3.x. Unité et cohérence du chant**

Le chant est donc élaboré pour une occasion double. Il a en effet pour occasion première les fêtes d'Adonis d'une part. Mais si ces Adonies sont célébrées à la cour, c'est à l'occasion, d'autre part, d'un événement politique, la divinisation de Bérénice. Commandité par Arsinoé, le chant témoigne bien de la dimension propagandiste qu'il revêt, en particulier par la présence d'un hymne à Arsinoé enchâssé dans l'hymne à Adonis. Le chant, composé pour une double

---

<sup>534</sup> « Préparer » est sans doute plus approprié : « While fairly widespread agreement exists that the cult of the theoi adelphoi and that of Arsinoë Aphrodite were first established during Arsinoë's lifetime, no consensus has developed about the question of whether the cult of Arsinoë as *thea philadelphus* was formulated in her lifetime or soon after her death. One reason for the absence of consensus is the continuing dispute about the date of her death (270 versus 268) [...] » (Carney [2013] p. 100). Selon Caneva [2016] pp. 141-162, l'établissement de ce culte est posthume. Sur le culte d'Arsinoé *thea philadelphos*, voir Carney [2013] pp. 106 ss.

<sup>535</sup> Sur le rôle de la fête dans la propagande lagide, voir l'article qu'a consacré Françoise Dunand aux Ptolemaia décrites par Callixène (Dunand [1981]).

<sup>536</sup> Voir Will [1979<sup>2</sup>] p. 140.



occasion, poursuit en effet aussi deux projets, éloge d'Adonis et éloge de la reine, de sorte que la question de sa cohérence se pose naturellement. La difficulté est encore accentuée par la structure du chant : celui-ci enchâsse un hymne dans un autre, *a priori* un poème de cour dans un chant rituel, de sorte que la question de l'unité formelle du chant s'ajoute à la question de sa cohérence.

Cependant, quelle que soit la complexité de la structure du chant, celui-ci est avant tout un hymne à Adonis. L'« hymne à Arsinoé » d'une part sert le propos de l'hymne à Adonis, et d'autre part il ne se démarque pas formellement de lui : c'est ce que montre l'étude des trois moments de l'« hymne à Arsinoé », son ouverture (vers 106-111), sa partie centrale (vers 112-127), et les vers 128-130 qui entérinent sa dissolution, pour ainsi dire, dans l'hymne à Adonis.

Au début du chant (vers 100-111), tout d'abord, ni Adonis ni Arsinoé ne sont des figures prédominantes. Le chant commence en effet comme un hymne à Aphrodite : l'aède s'adresse à la déesse avec un vocatif (vers 100), avant de mentionner ses lieux de culte (vers 100-101). Puis le chant se poursuit comme s'il réitérait l'ouverture d'un hymne à Aphrodite : l'aède s'adresse à nouveau à la déesse avec un vocatif (vers 106), et raconte un bienfait qu'elle a accompli (vers 106-108) dans la seconde ouverture hymnique. Ces deux moments s'interprètent donc de prime abord comme la répétition d'une ouverture d'hymne à Aphrodite, de sorte que, au début du chant, il n'y a aucun effet de subordination d'un hymne secondaire à un hymne premier.

Du point de vue de la caractérisation d'Adonis, l'ouverture de l'« hymne à Arsinoé » réaffirme les traits déjà suggérés par les vers 100 à 105 : Adonis est en retrait par rapport aux autres figures – Aphrodite domine – et il est passif ; il fait l'objet des soins d'autres figures, toujours féminines – les Heures puis Arsinoé.

Concernant, ensuite, la partie centrale de l'« hymne à Arsinoé », elle a ceci de particulier qu'Arsinoé en est totalement absente, les vers 112 à 127 étant tout entiers occupés par le catalogue des « belles choses » qu'elle offre à Adonis. La présence d'Adonis est quant à elle très discrète dans ce passage, mais elle est maintenue (οἱ, vers 112 ; αὐτῷ, vers 118 ; τῷ δῶνιδι τῷ καλῷ, vers 127), contrairement à celle d'Arsinoé.

Enfin, l'envoi, absent, est remplacé par une focalisation de l'attention sur le couple mythique (vers 128-130), qui s'inscrit dans la continuité de la description des bienfaits d'Arsinoé. L'absence de la reine est maintenue, tandis que la présence d'Adonis se fait plus affirmée, puisqu'il fait l'objet d'une description qui occupe l'ensemble de ces vers. Il n'y a donc pas de rupture formelle entre les deux « hymnes ». Au contraire, l'absence d'envoi et la

substitution d'une description d'Adonis à cet envoi absent permettent une transition qui relève presque du « fondu ». Celui-ci, amorcé dans la partie centrale de l'« hymne à Arsinoé », où seul Adonis est présent mais encore en retrait, trouve son aboutissement dans les vers 128 à 130, où Adonis concentre l'attention de la chanteuse.

### **III.3.xi. L'hymne à Adonis : un tour de force**

Reste que l'hymne à Adonis, tel qu'il est élaboré dans l'*Idylle XV*, relève du tour de force. Le personnage d'Adonis, en effet, ne se prête pas à faire l'objet d'un tel chant : on ne lui connaît ni facultés particulières, ni exploits ; il ne fait pas l'objet d'un culte non plus, mais seulement d'une fête dénuée de dimension civique. Dans ces conditions, composer un hymne à Adonis n'apparaît pas seulement comme non-traditionnel. Cela, en effet, paraît même aller contre la tradition : on ne connaît aucun hymne à Adonis antérieur ; les fragments de poèmes connus dans lesquels apparaît Adonis sont toujours des poèmes dans lesquels il est pleuré, et ce ne sont jamais des poèmes en hexamètres ; ailleurs, c'est un personnage de comédie<sup>537</sup>.

C'est que l'hymne ne peut pas faire l'économie d'un exploit à mentionner, ou d'un pouvoir à illustrer. Composer un hymne à Adonis suppose donc de créer de toute pièce un référentiel dans lequel Adonis puisse se distinguer pour « tenir ». La très forte insistance sur les héros de l'épopée et la tradition épique met en évidence l'écart avec cette dernière et souligne combien faire rivaliser un personnage tel qu'Adonis avec les « demi-dieux », et le rendre propre à faire l'objet d'un hymne est une gageure.

De ce point de vue, l'hymne est à l'image du poème tout entier, mais grossit le trait. Composer un tel hymne à Adonis est en définitive du même ordre que composer un poème en hexamètres dont les héroïnes sont Gorgô et Praxinoa. Les parties du dialogue dans lesquelles il y a des échos notables à l'épopée (voir les vers 44-77 en particulier) fonctionnent – dans une certaine mesure – comme la comparaison d'Adonis avec les héros de Troie : les personnages de l'hymne et du dialogue ne soutiennent pas la comparaison, mais l'on peut passer outre l'incompatibilité *a priori*, à condition de créer un biais en redéfinissant l'exploit héroïque, ou en ouvrant une brèche.

Dans le dialogue, c'est l'affiliation du poème au genre comique qui crée une telle brèche : la représentation pseudo épique du périple de Gorgô et Praxinoa à travers la ville est

---

<sup>537</sup> Voir le fr. de Sappho cité précédemment (p. 294) et ma n. 516 p. 295.

apparentée à la représentation des femmes comiques qui prennent la place des citoyens athéniens dans leurs fonctions politiques, typiquement masculines. L'*Idylle XV* établissant ses propres codes, ce travail sur les deux traditions – épique et comique – paraît procéder assez naturellement de l'innovation initiale, qui consiste à faire dialoguer Gorgô et Praxinoa en hexamètres.

En revanche, l'hymne à Adonis fait problème de ce point de vue, car il s'inscrit quant à lui dans une tradition aussi ancienne que bien identifiable, de sorte que l'écart entre l'objet du chant tel qu'il est et l'objet du chant tel qu'il « devrait » être est manifeste. L'hymne à Adonis paraît ainsi pousser plus loin les caractéristiques du dialogue, dans la mesure où Adonis fait l'objet d'une célébration officielle et solennelle, alors que les personnages du mime ne sont jamais « héroïsés » au premier degré. Ce sont en effet des procédés comiques qui sont mis en œuvre lorsque Gorgô et Praxinoa sont « épiciées », de sorte que le jeu sur la tradition épique est donné comme tel, tandis que l'hymne à Adonis est inscrit dans un contexte rituel qui crée l'attente d'un chant conforme à la tradition qu'il illustre.

L'hymne est l'apogée de l'*Idylle XV*, au sens où il rend plus manifeste le détournement de la tradition épique qui caractérise l'ensemble du poème, à la fois par sa filiation avec une tradition très bien connue et très bien repérable, et par son intégration dans un contexte qui crée une attente déterminée. Pourtant, en réalité, l'hymne à Adonis présente lui aussi – outre sa dimension religieuse et sa dimension politique – une dimension comique.

### **III.3.xii. Le chant de la femme àède**

Pour mettre en évidence la filiation qui unit le chant en l'honneur d'Adonis à l'hymne homérique, j'ai notamment mentionné les répliques de Gorgô qui l'encadrent (vers 96-99 et vers 145-149). De la réplique d'introduction du chant, je n'ai alors retenu que les vers 96-98, tandis que je n'ai tenu compte, dans la réplique de clôture, que du vers 149. Mais ces deux répliques de Gorgô sont en réalité plus riches que cela, car elles orientent la lecture du chant dans une seconde direction également. Si en effet le cadre donné au chant par les répliques des vers 96-99 et 145-149 l'apparente aux hymnes homériques, il suggère aussi de le relire à la lumière du parallèle avec l'*Assemblée des femmes*.

Les vers 96-99 ne présentent pas seulement le chant comme un hymne à Adonis en proposant une pré-ouverture hymnique (μέλλει τὸν Ἄδωνιν αἰεῖδειν, vers 96b). Ils l'apparentent en effet aussi à un certain type de discours comique.

Signalons d'abord que le verbe qui est employé au vers 99 pour désigner l'action de la chanteuse qui se prépare, διαχρέμπτομαι, n'est pas attesté dans la littérature antérieure connue. Le verbe simple, χρέμπτομαι, est quant à lui très rare, mais on en connaît quelques occurrences antérieures, au théâtre<sup>538</sup> et dans le corpus hippocratique. L'une d'elle est particulièrement intéressante, car elle se trouve dans un contexte très comparable à celui du vers 99. Il s'agit d'une réplique des *Thesmophories*, qui introduit le long discours de l'une des accusatrices d'Euripide : σίγα, σιώπα, πρόσεχε τὸν νοῦν· χρέμπτεται γὰρ ἤδη, | ὄπερ ποιούσ' οἱ ῥήτορες. Μακρὰν ἔοικε λέξειν (« silence, tais-toi, sois attentive : elle s'éclaircit déjà la gorge, comme le font les orateurs. Il semble qu'elle va en dire long », Ar., *Th.*, 381-382).

Les points communs entre la réplique des *Thesmophories* et celle de Gorgô sont nombreux. Les deux répliques, d'abord, s'ouvrent sur un appel au silence : σίγα, σιώπα, πρόσεχε τὸν νοῦν chez Aristophane (vers 381a), auquel le σίγη, Πραξινοῖα de Gorgô fait écho (vers 96a). S'il faut se taire, ensuite, c'est que l'on « éclaircit déjà la gorge » (χρέμπτεται γὰρ ἤδη en *Th.*, 381b ; διαχρέμπτεται ἤδη chez Théocrite, au vers 99b). Et le locuteur, enfin, fait part d'une hypothèse sur ce qu'il s'apprête à entendre : chez Aristophane, on s'attend à ce que le discours de l'oratrice soit « long » (μακρὰν ἔοικε λέξειν, vers 382b) ; chez Théocrite, on s'attend à ce que le chant soit « beau » (φθεγγεῖται τι, σάφ' οἶδα, καλόν, vers 99a).

Reste un dernier point commun : dans les deux cas, la réplique annonce un discours ou un chant tenu devant une assemblée et attribué à une femme, qui endosse alors une fonction masculine. Dans la comédie, l'accusatrice d'Euripide agit ὄπερ ποιούσ' οἱ ῥήτορες (vers 382a) ; chez Théocrite, c'est ἡ τῆς Ἀργείας θυγάτηρ, πολυίδρις ἀοιδός (vers 97) qui s'apprête à chanter : ni l'un ni l'autre des substantifs qui désignent ces fonctions d'orateur (ῥήτωρ) ou d'aède (ἀοιδός) ne s'emploient normalement au féminin<sup>539</sup>.

Ainsi, de même que Gorgô et Praxinoa sont apparentées à Praxagora et à ses compagnes en tant qu'elles agissent en hommes, l'allusion des vers 96-99 aux *Thesmophories* apparente aussi la chanteuse à ce type de personnages féminins comiques qui endosse un rôle typiquement masculin. Les trois personnages parlants du poème relèvent donc d'un même type. En outre, en attribuant le chant à la fille de l'Argienne en tant qu'elle s'apparente à ce type précisément, le poème suggère également de lire le chant comme ayant à voir avec un discours comique pris en charge par ce type de personnage.

---

<sup>538</sup> Dans le drame satyrique (E., *Cyc.*, 626) et en comédie (Eup., fr. 663, 4 = Kol, fr. 17, 4 = *Les Flatteurs* et A., *Th.*, 381).

<sup>539</sup> Voir LSJ s.v. ces mots.

### III.3.xiii. L'absence de banquet

Rappelons que la réplique finale (vers 145-149) clôt le poème en tant qu'il s'inscrit en partie dans la tradition comique en général, et qu'il s'apparente à l'*Assemblée des femmes* en particulier (vers 147-148)<sup>540</sup>.

Revenons à présent sur les vers 147-148, qui proposent une fin « comique » au poème, dans la mesure où ils font écho aux vers 1163-1165a de l'*Assemblée des femmes*. Dans ces derniers, le chœur entame l'*exodos* en disant qu'il « est l'heure [...] de [se] lever et d'aller au repas », juste après que l'on est venu chercher Blépyros, le mari de Praxagora, le seul à ne pas avoir encore pris part au grand banquet organisé dans la cité maison par sa femme.

Ainsi, la fin de la pièce est sonnée par le départ du mari pour le grand banquet qu'organise la nouvelle stratège d'Athènes dans la cité réaménagée, banquet annoncé bien plus tôt dans la pièce par la femme héraut (Ar., *Ec.*, 834-852) :

{ΚΗΡΥΚΑΙΝΑ} ἼΩ πάντες ἄστοί, νῦν γὰρ οὕτω ταῦτ' ἔχει,  
χωρεῖτ', ἐπείγεσθ' εὐθὺ τῆς στρατηγίδος, [835]  
ὅπως ἂν ὑμῖν ἡ τύχη κληρουμένοις  
φράση καθ' ἕκαστον ἄνδρ' ὅποι δειπνήσετε·  
ὡς αἱ τράπεζαί γ' εἰσὶν ἐπινενημένοι  
ἀγαθῶν ἀπάντων καὶ παρεσκευασμένοι,  
κλῖναί τε σισυρῶν καὶ δαπιδῶν σεσαγμένοι· [840]  
κρατῆρας ἐγκιρνᾶσιν, αἱ μυροπόλιδες  
ἐστᾶσ' ἐφεξῆς· τὰ τεμάχη ριπίζεται,  
λαγῶ' ἀναπηγνύασι, πόπανα πέττεται,  
στέφανοι πλέκονται, φρύγεται τραγήματα,  
χύτρας ἔττους ἔψουσιν αἱ νεώταται. [845]  
Σμοῖος δ' ἐν αὐταῖς ἰπτικὴν στολὴν ἔχων  
τὰ τῶν γυναικῶν διακαθαίρει τρύβλια.  
Γέρων δὲ χωρεῖ γλανίδα καὶ κονίποδε  
ἔχων, καχάζων μεθ' ἑτέρου νεανίου·  
ἐμβὰς δὲ κεῖται καὶ τρίβων ἐρριμμένος. [850]  
Πρὸς ταῦτα χωρεῖθ', ὡς ὁ τὴν μᾶζαν φέρων  
ἔστηκεν· ἀλλὰ τὰς γνώθους διοίγετε.

<sup>540</sup> Voir le commentaire aux vers 21-43 pp. 232-240.

LA FEMME HERAUT. — Vous tous, Athéniens, maintenant il en est en effet ainsi, allez, pressez-vous vite chez la stratège, pour que, par tirage au sort, la fortune vous dise, homme par homme, où vous prendrez votre repas ; car les tables, assurément, sont chargées de toutes sortes de bonnes choses et dressées, et les lits sont garnis de peaux et de tapis ; on mélange les cratères, les parfumeuses se tiennent à la file ; on attise le feu pour les tranches de poisson salé, on embroche les lièvres, on cuit les galettes, on tresse les couronnes, on grille les friandises, les plus jeunes femmes font bouillir les marmites de purée de légumes. Et Sméos, parmi elles, avec son habit de cavalier, nettoie à fond les plats des femmes. Et Gérôn s'avance, avec son manteau délicat et ses sandales, s'esclaffant avec un autre jeune homme ; ses godillots sont à terre et son vieux manteau bazarde. Allez-y, car le porteur de biscuit se tient prêt ; allons, ouvrez les mâchoires !

Dans la dernière réplique de l'*Idylle XV* comme à la fin de l'*Assemblée*, tout le monde se retire pour le repas. Cependant, il n'y a pas d'équivalent au banquet de la cité maison dans le palais maison.

Le catalogue de « toutes les belles choses » (πάντεσσι καλοῖς, vers 111) offertes à Adonis rappelle pourtant beaucoup le catalogue de « toutes les bonnes choses » du banquet de la comédie (ἀγαθῶν ἀπάντων, Ar., *Ec.*, 839), avec l'abondance que mettent en évidence les accumulations et avec la mention des faiseurs : les jeunes filles chez Aristophane (αἱ νεώταται, Ar., *Ec.*, 845) ; les femmes chez Théocrite (γυναῖκες, vers 115), mais aussi la Milésienne et le pâtre de Samos (ἡ Μίλατος [...] χῶ τὰν Σαμίαν καταβόσκων, vers 126). En outre, dans l'*Idylle XV*, tout le royaume contribue à la fête d'Arsinoé, même les habitants de Milet et ceux de Samos, de même que toute cité est mise à contribution dans l'*Assemblée*, par le communisme des biens que met en place Praxagora<sup>541</sup>.

Mais qui, en réalité, profite de cette abondance, fruit de la contribution de tous ? Cela pose problème dans l'*Assemblée*<sup>542</sup>. Si tout le monde est supposé être convié, la réponse de Blépyros à la servante, lorsqu'elle vient le chercher pour l'accompagner au banquet, signale qu'il y a toutefois des exclus (Ar., *Ec.*, 1136-1150) :

{ΘΕΡΑΠΙΑΙΝΑ} Νῆ τὴν Ἀφροδίτην, πολὺ γ' ἀπάντων ὕστατος.  
Ὅμως δ' ἐκέλευε συλλαβοῦσάν μ' ἢ γυνῆ

<sup>541</sup> Voir notamment les vers 588-610.

<sup>542</sup> Sur ce problème, voir notamment Ober [1998] ; Saïd [1979].

ἄγειν σε καὶ τασδί μετὰ σοῦ τὰς μείρακας.  
 Οἶνος δὲ Χῖός ἐστι περιλελειμμένος  
 καὶ τᾶλλ' ἀγαθὰ. Πρὸς ταῦτα μὴ βραδύνετε, [1140]  
 καὶ τῶν θεατῶν εἴ τις εὔνους τυγχάνει,  
 καὶ τῶν κριτῶν εἰ μή τις ἐτέρωσε βλέπει,  
 ἴτω μεθ' ἡμῶν· πάντα γὰρ παρέξομεν.  
 {ΒΛΕΠΥΡΟΣ} Οὐκουν ἀπᾶσι δῆτα γενναίως ἐρεῖς  
 καὶ μὴ παραλείψεις μηδέν', ἀλλ' ἐλευθέρως [1145]  
 καλεῖς γέροντα, μειράκιον, παιδίσκον; Ὡς  
 τὸ δεῖπνον αὐτοῖς ἐστ' ἐπεσκευασμένον  
 ἀπαξάπασιν — ἦν ἀπίωσιν οἴκαδε.  
 ἐγὼ δὲ πρὸς τὸ δεῖπνον ἤδη 'πεῖξομαι·  
 ἔχω δέ τοι καὶ δᾶδα ταυτηνὴ καλῶς. [1150]

LA SERVANTE. — Par Aphrodite, tu es, de loin, le dernier de tous. Néanmoins, ta femme m'a donné l'ordre de vous rassembler et de vous y conduire, toi et ces jeunes filles que voici avec toi. Et il y a du vin de Chios qui reste, et les autres bonnes choses. Ne tardez pas à y aller, et si, parmi les spectateurs, il se trouve quelqu'un de bienveillant, et si, parmi les juges, quelqu'un ne regarde pas de l'autre côté, qu'il vienne avec nous ! Nous leur fournirons tout en effet.

BLEPYROS. — Alors, ne parles-tu donc pas à tous, généreusement ? Et n'omettras-tu donc pas certains, mais n'inviteras-tu donc pas libéralement le vieil homme, le jeune homme, le petit garçon ? Le repas est en effet prêt pour eux tous autant qu'ils sont... s'ils rentrent à la maison ! Quant à moi, je vais maintenant me presser d'aller au repas ; quant à moi, j'y vais avec la torche que voici bien ici.

Les exclus, « le vieil homme, le jeune homme, le petit garçon » (vers 1146), doivent rentrer chez eux s'ils veulent manger : ils ne sont pas conviés au banquet. Dans l'*Idylle XV*, personne n'est convié à aucun banquet : Arsinoé n'invite les Alexandrins qu'à *écouter* un catalogue de mets et de richesses. Dans l'*Assemblée*, le banquet annoncé par le catalogue a lieu hors scène, et n'admet pas toute la cité ; mais ici « toutes les bonnes choses » décrites par le catalogue ne sont même pas supposées avoir de référents concrets quelque part au palais : *personne* ne va profiter des référents du catalogue. Si l'on veut manger, il faut rentrer à la maison, comme doivent le faire les exclus du banquet de la comédie : dans l'« utopie » d'Arsinoé, il semble n'y avoir que des exclus.

D'une part, donc, l'*Idylle XV* paraît manifester – aux vers 147-148 – l'exclusion de fait des Alexandrins de l'abondance du royaume vantée par le chant, alors même que celui-ci

affirme qu'elle résulte de la participation active de ses habitants. Mais l'on ne peut pas omettre, d'autre part, la satisfaction de Gorgô. Présente au palais, auditrice du chant, charmée par le talent de la femme aède, elle ne rentre pas chez elle pour manger : elle rentre pour que *l'absent*, son mari, prenne son repas (ώρα ὅμως κῆς οἴκον. Ἀνάριστος Διοκλείδας, vers 147). C'est seulement lui qui a faim, non elle (πεινᾶντι δὲ μηδὲ ποτένθης, vers 148b).

Si Gorgô et Praxinoa se montrent promptes à vitupérer contre les uns et les autres (leurs maris, leurs esclaves, des passants, certains inconnus), elles ne sont au contraire qu'éloge envers le roi, la reine, l'aède mandatée par cette dernière. Le parallèle avec l'*Assemblée des femmes* et les allusions à la tragédie attique nuancent ce discours exclusivement laudatif en proposant un autre point de vue, composite, étranger ou anachronique, que l'on peut reconstituer à partir des échos au théâtre athénien, selon lequel « un Grec ne défie pas les dieux en s'arrogeant les honneurs qui leur sont réservés, même s'il est un roi, même si ce roi est le vainqueur de Troie » ; « le roi d'Égypte est un roi barbare, dont les sujets sont comme des esclaves » ; « un modèle politique qui réduit la participation à une participation matérielle en prétendant que tous œuvrent pour le bénéfice de tous est un leurre »<sup>543</sup>. Le poème fait finalement coexister deux conceptions données comme également possibles, qui correspondent à deux niveaux d'analyse différents : celui que peuvent avoir des habitants grecs d'Alexandrie, et celui qu'auraient pu avoir leurs ascendants.

---

<sup>543</sup> Il ne s'agit pas de dire que c'est là le propos exact d'Agamemnon chez Eschyle, d'Hélène chez Euripide ou de la pièce d'Aristophane, mais que c'est ce qu'invite à en retenir les allusions qui y sont faites dans le contexte où elles apparaissent dans l'*Idylle XV*.



## CONCLUSION

### I. L'Idylle XV comme épopée comique

Dans mon commentaire à l'*Idylle XV*, je suis largement revenue sur la question du genre dont relève le poème et j'ai qualifié ce dernier d'épopée comique, de manière, notamment, à marquer franchement la filiation qui unit ce « mime urbain de Théocrite » à la tradition de la poésie en hexamètres d'une part, et à celle de la comédie attique d'autre part. Ces deux traditions apparaissent en effet comme des sources essentielles de l'*Idylle XV*<sup>544</sup> ; elles sont toutes deux parties prenantes de son élaboration.

La comédie attique, d'une part, lui fournit son argument et son type de personnages : le poème de Théocrite met en scène des « femmes qui célèbrent les Adonies ». Cette filiation, si l'on fait abstraction du titre, n'est pas immédiatement perceptible. Elle ne se révèle en effet, pour ainsi dire, qu'aux vers 21-24a (23a en particulier), lorsque Gorgô propose à son amie d'aller aux fêtes d'Adonis. La comédie structure aussi le poème plus en détail, mais c'est cette fois par le biais du parallèle qui s'élabore peu à peu avec une pièce précise, *L'Assemblée des femmes* : on sonne le départ après s'être rassemblées (avec les expressions en ὄρα plus infinitif) ; puis on fait le point sur les préparatifs vestimentaires ; on se rend ensuite dans un lieu d'exercice du pouvoir politique ; et enfin on expérimente une politique féminine, avant de « sortir de scène » quand c'est l'heure du repas (toujours avec les expressions en ὄρα plus infinitif, vers 147a).

L'épopée archaïque, d'autre part, est la source à partir de laquelle se crée – d'emblée – la toile de fond du poème, sur laquelle se détache ensuite le comique, et aussi dans laquelle celui-ci s'enracine. De l'épopée, l'*Idylle XV* retient d'abord le mètre, qui – parce que c'est celui qui se prête le moins à la restitution de la conversation courante – manifeste ostensiblement dès le vers 1 l'artificialité du poème et met en défaut, du même coup, une tentative de lecture trop « réaliste » de la représentation de la journée des Adonies. C'est donc en premier lieu son mode d'expression que l'*Idylle XV* emprunte à l'épopée archaïque. Mais c'est aussi à cette tradition qu'emprunte le poème pour élaborer la représentation du quotidien de Gorgô et de Praxinoa, comme celle de leur périple dans les rues d'Alexandrie.

---

<sup>544</sup> « Des sources essentielles » plutôt que « les », car je ne mentionne pas ici *Les Spectatrices des jeux isthmiques* de Sophron. Je reviens cependant sur la question du mime dans la conclusion de ce chapitre pp. 330-332.

### I.1. Des univers « pas du tout épiques »...

On repère en effet des emprunts aux scènes de vie féminine odysseennes dans la scène domestique (vers 1-23) : il y a non seulement la manière dont Praxinoa accueille Gorgô (vers 2b-3a), mais aussi la saleté de la laine acquise par Diocleidas (vers 20), et encore les ordres que Praxinoa adresse à Eunoa (vers 26a-33). Le quotidien de Gorgô et de Praxinoa s'inscrit de la sorte dans un imaginaire épique. De la même manière, la représentation de leurs maris respectifs et du fonctionnement de la maisonnée est tout à fait tributaire de l'épopée archaïque : les figures de Dinôn et de Diocleidas prennent consistance grâce aux modèles épiques qui leur servent de repoussoirs. Il s'agit des héros de l'*Iliade*, dans une moindre mesure, et, surtout, de l'homme des *Travaux* hésiodiques, de sorte que les deux femmes s'avèrent – quoique faussement et provisoirement – assurer à leur place le rôle assigné à l'homme par Hésiode. Dans la scène domestique, c'est la représentation de la vie quotidienne qui détermine la source des emprunts : les deux sources épiques privilégiées y sont l'*Odyssée*, qui accorde une place marginale mais réelle à la vie quotidienne, et *Les Travaux et les jours*, dont le sujet même peut être vu comme la bonne administration du quotidien. De façon nettement plus ponctuelle, la *Théogonie* et l'*Iliade* y sont aussi mobilisées, de sorte à contribuer à la caractérisation de Dinôn et de Diocleidas.

Au contraire, c'est la représentation de l'extraordinaire qui préside à l'élaboration de la toile de fond épique de la scène de rue (vers 44-77). En sortant de la maison, Gorgô et Praxinoa sortent aussi de leur quotidien, pour faire quelque chose qui précisément sort de l'ordinaire, et elles se trouvent alors confrontées à un monde qui non seulement ne leur est vraisemblablement pas familier, mais qui est aussi représenté comme hostile dès la réplique des vers 4-7. Ainsi, la scène qui se déroule dans la rue se construit à partir de l'épopée homérique – *Iliade* et *Odyssée* – en tant que celle-ci est peuplée de héros confrontés à des situations extraordinaires.

Toutefois, l'« épification » de la journée de Gorgô et de Praxinoa comme celle de leur vie quotidienne ne se font jamais au premier degré : la dimension épique de l'*Idylle XV* se crée au contraire dans le *détournement* de l'épique. Si tout est défini par rapport à un imaginaire épique recomposé, tout est en fait anti-épique, ou plutôt « pas du tout épique ». Il ne s'agit pas à proprement parler, en effet, du contraire d'une épopée : les personnages et les enjeux n'ont plutôt aucune commune mesure avec ceux de la tradition épique mobilisée. Les maris ne sont « pas du tout épiques », puisqu'ils ne sont définis par rapport aux héros homériques et à l'homme hésiodique que pour souligner leur inadéquation radicale avec ces deux types de personnages : ils sont presque indicibles en héros homériques étant donné le point auquel ils

sont incapables. Ils ont même plutôt l'air de femmes hésiodiques, pour un temps du moins. Les femmes ont l'air quant à elles d'hommes hésiodiques, même si ce n'est que pour un temps également, dans la scène quotidienne. Elles paraissent, dans la scène de rue, devoir se montrer des héros en pleine ariste pour traverser une Alexandrie également « épiciée », et devoir faire preuve, pour entrer au palais, d'autant de persévérance que les Achéens devant la citadelle de Troie et d'autant d'organisation qu'Ulysse préparant le massacre des prétendants. La disproportion entre la scène décrite et son « épiciation » est si patente que la scène de rue en devient une anti-épopée, ou plutôt – ici encore – une scène « pas du tout épique ».

## **I.2. ... qui s'avèrent comiques**

Que ces deux scènes ne sont pas « épiciées » au premier degré est en outre signifié de façon frappante par le fait qu'elles se soldent toutes deux par des renversements comiques, qui redéfinissent une nouvelle fois l'univers de l'*Idylle XV* : de potentiellement épique, à « pas du tout épique », il devient à proprement parler comique. Ces deux scènes, en effet, présentent, pour les qualifier ainsi, des « moments comiques » – les vers 34-38 et le vers 77.

Ceux-ci sont préparés par ce que l'on pourrait appeler des « marqueurs du comique », en ce qu'ils permettent de repérer et d'identifier comme tels les deux moments spécifiquement comiques. Dans la scène domestique, il y a d'abord le vers 23a, qui marque la filiation avec la tradition des Ἀδωνιάζουσαι comiques ; puis le vers 26b, qui est le premier jalon du parallèle qui s'établit peu à peu avec l'*Assemblée des femmes* ; et enfin la réplique des vers 26b-33 où l'on voit la série d'ordres fondée sur une scène de l'*Odyssée* presque se muer en catalogue comique<sup>545</sup>. Dans la scène de rue, les marqueurs se concentrent aux vers 69-76 : on observe d'abord la coïncidence de l'apparition d'une exclamation comique (vers 69) avec la réapparition du lexique technique du vêtement (vers 69, puis vers 71), avant que l'apostrophe comique du vers 76 ne réitère la parenté de la scène avec la comédie, au moment où le βιάζεν (« force ! ») du même vers amorce le motif comique des femmes qui se comportent en hommes.

Les deux moments comiques reposent en effet sur la reprise et l'adaptation à un genre nouveau de motifs issus de la comédie, que les marqueurs permettent de saisir. Dans l'échange sur la robe (vers 34-38), Gorgô et Praxinoa révèlent malgré elles, en évoquant leurs propres dépenses, toute la mauvaise foi qui a guidé leur conversation sur les mauvais achats de leurs

---

<sup>545</sup> Du vers 27 au vers 39, en effet, la densité du lexique de l'hygiène et du vêtement est telle que le dialogue s'approche d'un catalogue tel que celui d'Ar., fr. 320 Kock.

maris et sur leur mauvaise gestion du budget du foyer. Non seulement elles ne sont pas du tout des avatars des hommes des *Travaux*, non seulement elles sont même tout à fait conformes à la représentation des femmes que proposent *Les Travaux* – des femmes qui dilapident les biens du ménage –, mais elles sont même, en réalité, comme les femmes de l'*Assemblée* qui reprennent à leur compte les *topoi* misogynes (Ar., *Ec.*, 209-240). Gorgô et Praxinoa sont des femmes de comédie qui ont ceci de singulier qu'elles jouent leur rôle dans un poème en hexamètres. Le motif des femmes qui relaient elles-mêmes les *topoi* misogynes est ici emprunté à la comédie ; il est simplement exploité au moyen d'un procédé différent, qui consiste à faire se trahir les femmes à leur insu. La différence réside aussi dans le fait que le motif est exploité de sorte à provoquer un renversement de situation : tandis que le poème paraissait prendre le contre-pied de la tradition misogyne – alors représentée par le poème d'Hésiode – il renoue finalement avec elle, contre toute attente, à la fin de la scène – par le biais de la misogynie comique.

Renversement de situation et renversement de paradigme – comique plutôt qu'épique – ont ici partie liée, de sorte à créer la surprise et à redéfinir en comique, spécifiquement, ce qui semblait d'abord un jeu plaisant sur la tradition épique.

C'est exactement le même type de phénomène que l'on retrouve à la fin de la scène de rue. Praxinoa, après avoir invité Eunoa à se comporter comme un homme (βιάζεν, vers 76), se comporte elle-même en homme avec la citation du vers 77, qui est très spécifiquement masculine. Praxinoa agit ici dans la lignée de la Praxagora aristophanienne : elle organise le travestissement de ses compagnes – celui-ci prend cependant une forme adaptée au contexte de l'*Idylle XV* dans cette scène – et entre en homme dans le lieu où s'exerce le pouvoir. Le vers 77 opère ainsi un renversement de situation et de paradigme. On croyait voir le groupe des quatre femmes entrer au palais en troupe de « pas du tout héros épiques » en pleine pseudo-aristie. Mais il entre au palais – à un premier niveau – en « messieurs-tout-le-monde », ceux qui ferment la porte à clef avant de sortir de chez eux pour que les femmes restent à la maison, c'est-à-dire – à un second niveau – en femmes comiques qui se substituent à leurs maris.

La notion de jeu rend sûrement bien compte de la manière dont le poète exploite les matériaux épiques et comiques dont il hérite, pour faire tout autre chose. Par rapport à la tradition épique, l'*Idylle XV* se construit *dans l'écart même* qu'elle marque avec les usages traditionnels de cette dernière, de sorte qu'elle prend d'abord la forme d'une épopée plaisante, fondée sur le détournement des codes de l'épopée archaïque. De la tradition comique, l'*Idylle XV* reprend des motifs et adapte le procédé par lequel ceux-ci s'intègrent à leur contexte, de

sorte à pousser à son comble le détournement de l'épique, jusqu'à renverser tout à fait l'interprétation épique de la scène en interprétation comique.

La donne est toutefois différente dans la scène du palais, car le chant de la fille de l'Argienne y joue un rôle de premier plan. Le chant étant interprété dans un contexte rituel et s'inscrivant nettement dans la tradition des *Hymnes homériques*, le cadre dans lequel se fait le travail sur l'héritage épique est tout à fait différent. Proposer un hymne, composé en hexamètres, en l'honneur d'un personnage mythologique, dans le contexte d'une célébration religieuse, paraît en effet de prime abord assez conforme à l'usage. Ainsi, le détournement de la donnée épique et le recours au comique – s'ils sont néanmoins bien présents – ne prennent pas la même forme.

## **II. Spécificité de la scène du palais**

Tandis que les deux premières scènes se comprennent dans un premier temps par rapport à un modèle épique avant que le modèle comique ne s'impose finalement, on observe le contraire dans la scène du palais. C'est en effet dans un lieu qui est tout de suite potentiellement comique qu'entrent les quatre femmes au vers 77 : elles entrent en femmes comiques dans un palais-maison, qui fait écho – par l'ambiguïté de son statut, à la fois domestique et politique – à la cité-maison de la Praxagora de l'*Assemblée*. Le prisme par lequel on est invité à lire la scène est celui de la comédie, et une telle approche s'avère particulièrement pertinente pour mettre en lumière les différentes dimensions du chant, qui est remarquablement complexe.

### **II.1. Le chant, à la fois hymne à Adonis et discours de comédie**

De ce point de vue, le rôle que jouent les répliques de Gorgô qui, respectivement, introduisent (vers 96-99) et referment (vers 145-149) le chant est majeur. Ce sont elles, en effet, qui manifestent le plus nettement la double parenté de ce dernier.

Que ces répliques contribuent à inscrire le chant dans la lignée des *Hymnes homériques* est ce qui apparaît avec le plus de netteté. La formule d'annonce du projet de l'aède et la formule d'envoi typiques du corpus des *Hymnes homériques* sont en effet reprises presque telles quelles aux vers 96b et 149a. Et, lorsque l'on est attentif à la dette de l'*Idylle XV* envers la comédie, et plus particulièrement à la relation de filiation qui unit le palais à la cité-maison d'Aristophane, d'autres éléments se dégagent également des deux répliques de Gorgô. Apparaît d'abord l'insistance très forte sur le fait que l'aède est une femme (vers 97-98 et vers 145-146). Or l'on observe ensuite que la réplique d'introduction est modelée sur celle d'une autre « comédie à

femmes » d’Aristophane (*Les Thesmophories*), dans laquelle celle-ci introduit un discours de personnage féminin qui, par sa prise de parole même, endosse une fonction masculine (l’orateur ; ici l’aède). Cette deuxième observation invite alors à lire l’hymne à Adonis comme un discours qui relève du comique *aussi*. Et ce sont enfin les vers 147-148 qui, en tant qu’ils font écho à l’*exodos* de l’*Assemblée des femmes*, réaffirment la dette générale du poème envers la comédie, avant même que le « second envoi » (vers 149) de l’hymne ne vienne le clore tout à fait.

#### Hymne à Adonis et discours de comédie

Vers 96-99 (Gorgô)	<ul style="list-style-type: none"> <li>▶ Vers 96a : <i>cf.</i> introduction discours comique</li> <li>▶ Vers 96b : <i>cf.</i> annonce projet hymne homérique</li> <li>▶ Vers 97-99 : <i>cf.</i> introduction discours comique</li> </ul>
Vers 100-144 (femme-aède)	
Vers 145-149 (Gorgô)	<ul style="list-style-type: none"> <li>▶ Vers 147-148 : <i>cf.</i> <i>exodos</i> comédie</li> <li>▶ Vers 149a : <i>cf.</i> envoi hymne homérique</li> </ul>

Le chant – dont on comprend par ailleurs qu’il est commandité par la reine – est donc tout à la fois donné, de l’extérieur, comme un hymne à Adonis et comme un discours apparenté à celui d’un personnage de comédie. Le détournement du cadre traditionnel de l’hymne est ainsi déjà signalé par les moyens que fournit le procédé qui consiste à encadrer l’hymne par le dialogue. Il est déjà repérable dans le simple fait que les traits qui permettent d’identifier l’hymne à Adonis comme hymne à Adonis précisément sont rejetés à l’extérieur du chant, dans les répliques de Gorgô (vers 96b et vers 149a). En outre, les emprunts à la comédie que l’on décèle dans les deux répliques de Gorgô (vers 96a et surtout 97-99 ; vers 147-148) sont insérés à l’intérieur même du cadre hymnique que forment les vers 96b (annonce du projet de l’aède) et 149a (envoi) : que la donnée comique du chant lui soit essentielle est, en d’autres termes, signifié par le fait que ces échos sont eux-mêmes encadrés par les vers qui permettent d’identifier l’hymne à Adonis en tant que tel.

L’étude approfondie de la structure même du chant permet ensuite de dégager une autre forme que prend sa complexité : l’hymne à Adonis ne lui est pas immédiatement adressé, ce qui introduit d’emblée une rupture avec la pratique observable dans les *Hymnes homériques* (vers 100-111). En outre, une ébauche d’hymne à Arsinoé (vers 106-130) est enchâssée dans cet hymne.

Retenons d’abord la rupture avec l’hymne archaïque, qui est la base sur laquelle se construit le chant. C’est en effet ici encore *dans l’écart même* avec la pratique traditionnelle

que la composition s'élabore : le chant semble dire qu'Adonis, parce qu'il se distingue par sa passivité, est un sujet *impossible à traiter* dans le cadre d'un hymne apparenté aux *Hymnes homériques*. À moins de redéfinir la notion d'exploit, condition nécessaire à l'édification de l'hymne, de sorte que ce qui fait la singularité d'Adonis puisse être donné comme un exploit éclatant. Se laisser emporter dans l'Achéron et ramener parmi les vivants par les Heures – être toujours objet et jamais agent – devient ainsi un exploit absolument unique, qu'aucun des plus grands héros, depuis la nuit des temps, n'a jamais accompli (vers 136-142).

Il devient alors possible aussi de suggérer un hymne à Arsinoé, une mortelle, parce que, tout simplement, elle organise de riches Adonies – son « exploit » étant de choyer Adonis ce jour-là (vers 111). Mais, dès lors, *tout* paraît possible : peut-on finalement faire de tout un exploit et de tous le sujet d'un hymne ? Où les frontières de l'« épique » se situent-elles ? Je suggère que, de ce point de vue, le chant propose une variante du traitement de la tradition épique que l'on observe dans le reste du poème – le détournement – et contribue, en tant que clou de l'*Idylle XV*, à signaler combien le poème doit aux traditions dont il hérite et à quel point c'est précisément à partir du travail sur ces dernières que se constitue la singularité de l'œuvre.

## **II.2. La dimension comique du chant : Arsinoé comme une Praxagora ?**

Il me paraît plus difficile de rendre compte de la dimension comique du chant, comme de la scène du palais dans son ensemble. On peut cependant formuler un certain nombre de remarques, descriptives, et proposer au moins des pistes d'interprétation.

Notons donc que le chant de la femme aède est commandité par la reine et entonné dans son palais-maison : la chanteuse apparaît alors comme la porte-parole de la femme politique qui orchestre l'indistinction des espaces, le domestique envahissant le politique (le simple fait d'organiser des Adonies dans le lieu par excellence de l'exercice du pouvoir politique a de quoi surprendre). Elle assure ici le rôle qui est celui de la femme héraut dans l'*Assemblée*, dans la mesure où elle est la porte-parole d'Arsinoé comme la femme héraut est celle de Praxagora. Comme la femme héraut, la femme aède propose une sorte de catalogue de bonnes choses (vers 112-127) dont il est dit qu'elles sont le produit de la participation de tous. Mais, dans les deux cas, le concours de tous n'est pas équilibré par une redistribution susceptible de paraître équitable : certains hommes sont exclus du banquet dans la comédie d'Aristophane ; personne parmi les Alexandrins ne jouit véritablement de « toutes les belles choses » confectionnées par des habitants des quatre coins du royaume. Le royaume lagide, présenté comme celui d'Arsinoé,

*paraît* donc, en tant que réalisation de l'utopie aristophanienne, plus problématique que ne l'est la cité de Praxagora de ce point de vue.

La difficulté consiste – à mes yeux – à déterminer jusqu'où il est légitime d'aller dans la comparaison entre l'Athènes de la Praxagora d'Aristophane et l'Égypte de l'Arsinoé de Théocrite. Faut-il aller jusqu'à penser que Gorgô et Praxinoa, ravies par la fête et comme repues par le chant (elles ne rentrent pas pour manger), sont dupes de la poudre que les souverains leur jettent aux yeux ? Faut-il ainsi rejoindre, par une autre voie, la thèse de Griffiths – le poème montre l'habileté du couple royal à séduire les Alexandrins ?

Si l'on pose la question ainsi, il apparaît que non, car Gorgô et Praxinoa ne sont à aucun moment dupes de quoi que ce soit. Gorgô veut aller au palais avec son amie « pour admirer Adonis » (θασόμεναι τὸν Ἄδωνιν, vers 23a), et, une fois dans le palais, elle trouve exactement ce pour quoi elle est venue : Praxinoa dit explicitement « combien admirable » (ὡς θαητὸς, vers 84) est l'Adonis qu'elle voit représenté sur une tapisserie. En réalité, Gorgô et Praxinoa ne peuvent pas être dupes, car personne ne leur promet rien : « j'entends dire que c'est quelque chose de beau que prépare la reine » (ἀκούω χρῆμα καλόν τι | κοσμεῖν τὰν βασιλίσσαν, vers 23b-24a), dit Gorgô, et cela ne va pas plus loin. Si enjeu il y a dans l'absence de banquet et dans ce qui apparaît comme une exclusion de fait du public composé des Grecs d'Alexandrie, il n'est pas là ; il n'est pas dans la mise en évidence d'une forme de manipulation exercée par les Lagides sur les Alexandrins.

En réalité, c'est peut-être ceci d'abord qu'il faut retenir du parallèle avec l'*Assemblée* et de l'absence de banquet dans l'*Idylle XV* : les Alexandrins ne bénéficient pas directement de la prospérité du royaume, mais personne ne leur a rien promis. La Praxagora d'Aristophane prétend faire d'Athènes une cité égalitaire et nourrir chacun grâce aux biens de tous : « c'est ensuite en prenant à ces ressources communes que nous vous donnerons à manger » (εἴτ' ἀπὸ τούτων κοινῶν ὄντων ἡμεῖς βοσκήσομεν ὑμᾶς, *Ar. Ec.*, 599). Les biens produits par les habitants de la cité-maison athénienne sont supposés être redistribués aux habitants de la cité-maison ; il y a donc un problème dans la réalisation du projet initial lorsqu'il s'avère que tout le monde n'a pas sa part. Dans l'*Idylle XV*, les biens produits par les habitants du royaume convergent vers le palais-maison, ils y restent – ils sont transférés d'Arsinoé à Adonis (vers 111), à l'intérieur du palais – et *personne ne dit le contraire ni n'a promis le contraire*. Gorgô et Praxinoa l'ont d'ailleurs accepté d'avance (ἐν ὀλβίῳ ὀλβια πάντα, « chez celui qui est prospère, tout est prospère », vers 24b).



Le parallèle avec l'*Assemblée des femmes* permet alors de mettre en évidence un effet de la « révolution » qu'opère le passage du modèle de la cité à celui du royaume. Autrefois, il y avait la cité, qui formait une entité suffisamment cohérente pour pouvoir devenir à elle seule une « maison », du moins en comédie. Désormais, il y a « chez le roi », le palais-maison opulent ; et puis il y a les Alexandrins, qui, comme Gorgô et Praxinoa, profitent de la fête et s'en contentent ; et enfin il y a les autres, qui contribuent de bonne grâce à la beauté de la fête mais dont on ne dit rien d'autre.

### **II.3. Le « Grec d'autrefois », Gorgô et Praxinoa au palais lagide**

En rester là, en s'abstenant de poser la question de savoir si cela est donné comme un modèle souhaitable ou un modèle regrettable, me semble à propos. Et, de ce point de vue, le dialogue fournit des éléments décisifs. De prime abord, on comprend que les allusions à la tragédie attique (l'*Agamemnon* d'Eschyle et l'*Hélène* d'Euripide) que l'on peut repérer dans l'échange sur les tapisseries (vers 78-86) et dans la seconde altercation avec un inconnu (vers 87-95) contribuent à mettre en évidence des caractéristiques de la royauté lagide données comme barbares, d'après les critères proposés par les tragédies en question. D'une part, ils s'octroient des honneurs réservés aux dieux : Agamemnon, chez Eschyle, envisage que Priam puisse agir de la sorte, mais non lui-même, bien qu'il cède finalement à Clytemnestre. Se comporter ainsi est barbare, non grec. D'autre part, l'écho à l'*Hélène* d'Euripide établit un parallèle entre la situation d'Hélène en Égypte, comme sujet d'un roi égyptien tout puissant, et celle de Gorgô et Praxinoa, vivant dans l'Égypte de Ptolémée II, ce qui invite à voir dans le souverain lagide une sorte de Théoclimène contemporain.

Les réalités égyptiennes contemporaines sont ainsi données à voir avec deux regards : celui des deux personnages du poème, qui évoluent dans cet environnement sur lequel ils n'ont pas de recul, et celui que recomposent les allusions tragiques, qui est donné comme celui d'un « Grec d'autrefois » (que l'on pense aux poètes du V<sup>ème</sup> siècle ou aux personnages mis en scène dans leurs tragédies respectives). L'un de ces deux regards est-il à privilégier, à considérer comme plus légitime ou plus pertinent ? Un élément invite sans doute à penser que ce n'est pas le cas : les caractéristiques lagides que met en évidence le dialogue aux vers 78-95 sont chaque fois des caractéristiques tout à fait revendiquées par les souverains eux-mêmes. Les divinisations font en effet partie intégrante de la propagande lagide, de même que l'appropriation de traits proprement égyptiens. L'originalité du dialogue, par rapport au discours officiel, consiste à montrer que les Ptolémées auraient autrefois été perçus comme des

rois barbares, mais qu' « aujourd'hui » – c'est-à-dire avec les critères de Gorgô et Praxinoa – la question ne se pose même plus : on peut parfaitement, tout à la fois, se revendiquer Grec de Syracuse, presque Corinthien et concitoyen de Bellérophon (vers 90-93) et sujet du roi Iagide (vers 94-95), sans qu'il y ait de contradiction.

L'ensemble de la scène du palais, ainsi, inscrit le monde contemporain dans un temps long et manifeste l'écart entre « la norme » classique et « la norme » hellénistique, *telles qu'elles sont recomposées ici du moins*. L'écart est tel que le poème montre finalement une rupture dans le rapport entre le citoyen et sa cité, structure à laquelle s'est ajoutée celle que forme le royaume (d'après le chant) ; le rapport entre le roi – ou peut-être plus généralement le mortel – et les dieux et la perméabilité nouvelle de la frontière qui sépare les deux natures (d'après les vers 76-86), devenues presque plutôt des *statuts* (puisque l'on peut être « promu » au rang de dieu, d'après le chant) ; l'endroit où un Grec place la frontière entre ce qui est grec et ce qui est barbare (d'après les vers 87-95).

### **III. Épopée comique et réalisme de l'Idylle XV**

#### **III.1. L'Idylle XV et son contexte historique**

C'est donc par le biais d'une analyse de la manière dont l'Idylle XV retravaille les traditions épique et comique que l'on renoue finalement avec la question de la relation qu'entretient le poème avec son contexte historique propre. J'insiste sur ce point, car – en mettant l'accent sur le caractère artificiel du poème et en suggérant son haut degré de sophistication – j'ai aussi voulu mettre à distance la notion de « réalisme », non de sorte à nier l'effet de réel que suscite indubitablement le poème<sup>546</sup>, mais de sorte à éviter les écueils qui caractérisent les lectures historiques d'abord.

Je pense d'une part aux lectures qui reposent sur la conception du poème comme document. L'Idylle XV, en effet, n'est pas tant un témoignage sur les Adonies d'Arsinoé qu'une adaptation des Ἀδωνιάζουσαι comiques à un genre nouveau : dans ces conditions, il ne me semble pas absurde, même, de douter que les Adonies d'Arsinoé aient véritablement eu lieu<sup>547</sup>. De la même manière, en tant qu'elle joue largement, plus généralement, avec la tradition des « comédies à femmes », elle ne se prête pas à être exploitée comme témoignage fiable sur

---

<sup>546</sup> Voir l'introduction de ce chapitre.

<sup>547</sup> Sur les Adonies d'Arsinoé, voir l'introduction de ce chapitre pp. 178-184.

l'histoire des femmes, si du moins l'on entend par là « histoire de la “vraie” vie quotidienne des femmes ». Le jeu sur la tradition misogyne – représentée ici par Hésiode et la comédie attique – que j'ai mis en évidence dans la scène domestique (vers 1-43)<sup>548</sup> est sans doute particulièrement intéressant du point de vue de l'historien qui travaille sur la place des femmes dans la société, mais on se situe alors à un autre niveau<sup>549</sup>.

Je pense d'autre part aux lectures qui sont avant tout déterminées par la thèse du poème de cour. Je ne rejette pas cette dernière en soi, mais, à partir du moment où elle conditionne l'interprétation, elle introduit un biais trop important dans les interprétations du poème qui sont alors proposées. Partir de l'idée que Théocrite a dû plaire à des souverains et surtout ne pas les froisser, c'est non seulement prêter au poète des contraintes supposées, mais surtout reconstituer ces contraintes de manière arbitraire : que sait-on en effet de ce que voulaient entendre ou de ce que ne voulaient pas entendre Ptolémée et Arsinoé ? En l'absence de documents qui permettent de s'en faire une idée, il devient nécessaire, par exemple, de considérer les non-dits du poème comme le résultat d'une auto-censure. Pour reprendre l'exemple du chant que j'ai déjà donné en introduction, on peut aussi tenter de comprendre l'écart entre l'hymne à Adonis et le cadre fournit par les *Hymnes homériques* en tenant compte de la particularité qui consiste à insérer l'hymne dans un dialogue, par exemple : autrement dit, prêter attention à la manière dont s'élabore le propos, original, de l'œuvre plutôt que d'expliquer les « anomalies », pour les qualifier ainsi, par un cahier des charges dont on ne sait s'il existe et dont on ignore tout à fait le contenu. L'exemple de l'inceste est à ce titre tout à fait instructif : l'article de Sheila L. Ager sur le sujet<sup>550</sup> a montré que, loin d'être une sorte de sujet tabou pour les souverains, le mariage incestueux est *revendiqué en tant que tel* par le couple lagide, alors même que l'évitement du sujet de l'inceste paraissait être l'un des points essentiels, *évident*, du cahier des charges du poème courtisan.

Ainsi, si l'approche qui est la mienne aboutit elle aussi à poser la question de la représentation du pouvoir lagide, j'ai tâché de ne pas en appeler à des contraintes supposément imposées de l'extérieur, mais de m'en tenir au système que l'on voit se mettre en place dans le poème lui-même, dans l'idée que cela permet de rendre compte *plus sûrement* – à défaut de « sûrement » tout court – de ce qui s'y joue.

---

<sup>548</sup> Voir notamment le commentaire aux vers 8-43 (pp.222-240).

<sup>549</sup> Voir l'introduction de ce chapitre p. 191.

<sup>550</sup> Ager [2005].

## III.2. L'Idylle XV dans la tradition du mime

### III.2.i. La caractérisation des personnages comme enjeu dans l'interprétation du poème

En mettant en avant le caractère essentiel de la dette de l'*Idylle XV* envers épopée et comédie et en écartant par là-même la notion de « réalisme », il s'agit enfin de laisser en suspens la question du mime, dans la mesure seulement où les deux notions – mime et « réalisme » – ont beaucoup à voir l'une avec l'autre<sup>551</sup>. Le problème que je veux soulever ici n'est en effet pas tant celui du mime que celui des préjugés que l'on importe alors volontiers dans la lecture de l'*Idylle XV*, notamment au sujet des personnages mis en scène. Domine très largement l'idée que Gorgô et Praxinoa sont des personnages *évidemment* incultes ou excessifs, et, de ce fait, risibles, et ceci tient manifestement<sup>552</sup> à leur statut de personnages « de mime », qui sont en quelque sorte supposés incarner « le peuple » en un sens parfois assez condescendant<sup>553</sup>. Gorgô et Praxinoa ne sont certes pas présentées comme des femmes qui brillent par leur instruction ou par leur modération, mais on peut aller beaucoup plus loin que les traits psychologiques et sociaux – qui sont somme toute assez minimaux d'ailleurs – pour établir l'aptitude de ces personnages à susciter le rire ou le sourire. La thèse que je défends étant que Gorgô et Praxinoa ont fondamentalement une dimension comique, au sens générique, il apparaît alors possible de fonder sur des critères plus tangibles la thèse selon laquelle Gorgô et Praxinoa ont aussi vocation à être comiques, cette fois aussi au sens de « qui prêtent à rire ».

Or l'enjeu que représente la caractérisation des personnages est important en ce qui concerne l'*Idylle XV* dans son ensemble, d'une part, parce que c'est elle qui, de fait, détermine l'importance que l'on accorde ou non aux deux premières scènes (vers 1-43 et vers 44-78 respectivement). Si celles-ci apparaissent comme les parents pauvres du poème, étant donné le peu d'attention qui leur a été accordée, c'est vraisemblablement à mettre au compte du peu de « valeur » que l'on prête à Gorgô et Praxinoa en tant que personnages. À partir du moment, en effet, où l'on considère que Gorgô et Praxinoa sont simplement des mesdames-tout-le-monde peu éduquées et peu mesurées, le dialogue relève alors naturellement d'un bavardage dont il n'y a somme toute pas grand-chose à dire. J'espère avoir montré au contraire que, à partir du

---

<sup>551</sup> Voir l'introduction de ce chapitre, pp. 190-200 en particulier.

<sup>552</sup> Voir l'introduction de ce chapitre, p. 195 en particulier.

<sup>553</sup> Voir notamment Griffiths [1979] et la citation de Hunter [1996] que j'ai donnée dans l'introduction de ce chapitre p. 189.

moment où l'on prête davantage attention à la manière dont le dialogue se construit, les deux premières scènes s'avèrent extrêmement riches non pas *malgré* mais *grâce* à la caractérisation de Gorgô et Praxinoa.

L'enjeu que représente cette dernière pour l'*Idylle XV* est également importante, d'autre part, parce qu'elle est aussi déterminante pour l'interprétation de la scène du palais, point culminant du poème. Sur ce point, on est conduit – dès lors que l'on prend au sérieux, pour ainsi dire, les personnages (jusque dans leur dimension comique) – à ne pas banaliser, voire mépriser, leur satisfaction devant la fête donnée au palais. On peut tout à fait considérer que leurs réactions sont « naïves », mais ce n'est pas, dans la scène du palais, ce qui apparaît comme central. L'admiration sans nuances dont font preuve Gorgô et Praxinoa se comprend plutôt comme la traduction d'une réaction *immédiate* devant la propagande lagide, que complète le poème par la suggestion d'une autre réaction possible, *médiatisée* cette fois par le regard anachronique du « Grec d'autrefois ».

### **III.2.ii. Qu'en est-il de l'*Idylle XV* en tant que mime hellénistique ?**

Pour ce qui concerne la question du mime en elle-même, il ne semble pas que l'on ait de raisons *a priori* de douter des scholies lorsqu'elles affirment que *Les Spectatrices des jeux isthmiques* de Sophron est une source privilégiée du poème de Théocrite<sup>554</sup>. L'impossibilité dans laquelle nous nous trouvons aujourd'hui de comparer l'*Idylle XV* avec le mime de Sophron nous empêche de mesurer la dette du poème envers cette source, mais elle ne nous empêche pas absolument de parler de l'*Idylle XV* en tant que mime. Mettre en évidence la dette du poème envers la tradition comique nous offre en effet un moyen, quoique détourné, de rejoindre la question du mime. On sait en effet que les « situations [que met en scène le mime au sens strict] were occasionally borrowed from comedy »<sup>555</sup>. L'*Idylle XV*, de ce point de vue, s'avère donc conforme à une tendance observable dans le corpus des mimes qui nous sont parvenus (ou fragments de mimes plus exactement).

En tant que « mime hellénistique » plus précisément<sup>556</sup>, l'*Idylle XV* produit à partir du matériau comique quelque chose qui apparaît comme extrêmement proche de ce que dégagent

---

<sup>554</sup> Voir l'introduction de ce chapitre pp. 194-195.

<sup>555</sup> Rusten & Cunningham [2002<sup>3</sup>] pp. 183-184 (que j'ai déjà cités dans l'introduction de ce chapitre pp. 192-193). Voir aussi, pour le mime Sophron et la comédie d'Épicharme, Hordern [2004] pp. 6-7 (que j'ai aussi déjà cité en introduction p. 201).

<sup>556</sup> Sur la spécificité du mime hellénistique, voir l'introduction de ce chapitre pp. 192-194.

les travaux de Hunter sur les *Mimiambes* d'Hérodas. Le savant, en se proposant d'étudier le « réalisme » des *Mimiambes* en particulier, a montré que le matériau comique est constitutif de l'œuvre d'Hérodas, au point qu'il qualifie les *Mimiambes* de « para-comédies ». Selon lui, en effet, le corpus repose au moins en partie sur la reprise de données comiques (types de personnages, situations, intrigues...), et c'est sur la reconnaissance de ces données que repose l'essentiel de l'effet de ces poèmes<sup>557</sup> :

In my view, both writers [Hérodas et Plaute] play upon their audience's knowledge of other modes to produce a complex representation in which we enjoy not merely the scenes presented to us « for their own sakes », but also because we recognise (and laugh at) distortions of other, perhaps more « serious », modes.

Le même fonctionnement est à l'œuvre dans le poème de Théocrite : l'effet de l'*Idylle XV* se joue en grande partie dans l'identification de Gorgô et de Praxinoa en adaptations de personnages de femmes comiques et dans l'identification de certains « moments » du poème comme lieux privilégiés de l'adaptation de motifs comiques. Ici aussi, les scènes ne paraissent pas tant représentées « pour elles-mêmes » que pour les jeux qu'elles proposent sur les traditions retravaillées. S'ajoute en effet, dans le cas de l'*Idylle XV*, le travail sur la tradition épique, qui est tout aussi fondamental que celui de la comédie, et qui fait tout autant l'objet de « distorsions » (le détournement en « pas du tout épique ») dont le repérage est essentiel pour saisir non seulement la dimension ludique du poème, mais aussi son corollaire qu'est la mise à distance de l'illusion de « réalisme » que peut susciter la scène de prime abord<sup>558</sup>.

---

<sup>557</sup> Hunter [2008<sup>2a</sup>] p. 220 pour la citation, en conclusion de la partie de l'article consacrée à mettre en évidence le jeu que mettent en place Plaute et Hérodas dans leurs œuvres respectives sur les données comiques et sur la forme très particulière de réalisme que cela crée (le « réalisme mimétique », *mimetic realism*). Voir aussi la seconde partie de l'article, qui consiste en une étude d'un exemple, le *Mimiambe II*.

<sup>558</sup> Cf. Hunter [1996] pp. 111-116, qui montre, dans un chapitre consacré à l'*Idylle XV*, la dette de l'*Idylle XIV* (apparentée quant à elle aux « mimes masculins » de Sophron) envers la comédie comme envers la poésie homérique.

### **Chapitre 3. *Idylle VII* (hors chants) : la fiction comme vérité de connivence**

## TRADUCTION

### LES THALYSIES

Un jour, Eucritos et moi allâmes vers l'Haleis, en quittant la cité ; avec nous, il y avait aussi un troisième compagnon, Amyntas. Pour Déô, en effet, Phrasidamos préparait les Thalysies avec Antigénès – deux fils de Lycopeus, être plus honorable que quiconque [v. 5] parmi les nobles d'autrefois, issu de Clytie et de Chalcôn en personne, lui qui, du pied, fit jaillir la source Bourina en appuyant bien son genou sur le rocher ; les peupliers noirs et les ormes qui étaient près de la source tissaient un bois bien ombragé, recouverts qu'ils étaient d'une chevelure de feuilles vertes.

[v. 10] Nous n'avions pas encore accompli la moitié du chemin, et le tombeau de Brasilas ne nous apparaissait pas encore, lorsque nous rencontrâmes un voyageur – grâce aux Muses – un homme honorable de Cydonia, du nom de Lycidas ; c'était un chevrier, et personne ne l'aurait ignoré en le voyant, puisqu'il ressemblait éminemment à un chevrier. [v. 15] Il portait en effet sur ses épaules la peau fauve d'un bouc velu au pelage touffu, sentant la présure fraîche ; autour de sa poitrine, était attachée une vieille étoffe avec une ceinture tressée ; il avait dans la main droite une masse tordue en olivier sauvage. Et il me dit calmement, grimaçant, [v. 20] l'œil souriant ; un rire s'emparait de ses lèvres : « Simichidas, où donc traînes-tu les pieds à midi, alors que même le lézard dort dans les pierres sèches et que même les alouettes des tombeaux ne sont pas en train d'errer ? Est-ce pour aller à un repas auquel tu es invité<sup>559</sup> que tu te presses, ou est-ce [v. 25] au pressoir d'un citadin que tu te précipites ? Alors que tu accours, vois comme chaque pierre chante quand elle frappe contre tes bottines ! » Et moi, je lui répondis : « Cher Lycidas, tous disent que tu es un joueur de syrinx tout à fait éminent parmi les bergers et les moissonneurs. Cela, vraiment, me fait très chaud au cœur. [v. 30] Cependant, au fond de moi, je pense t'égaliser. Et ce chemin que voici est celui des Thalysies : assurément, en effet, des compagnons organisent un repas pour Déméter au beau voile en lui offrant les prémices de leur fortune ; la déesse a en effet bien grassement rempli leur aire d'orge abondante. [v. 35] Mais allons donc ! Nous partageons en effet notre chemin, et nous partageons notre journée aussi, chantons des chants de bouviers<sup>560</sup> ; l'un sera peut-être utile à l'autre. Je suis en

<sup>559</sup> Je traduis ici μετὰ δαῖτα κλητός et non le texte édité par Gow [1952<sup>2</sup>] μετὰ δαῖτ' ἄκλητος. Sur ce point, voir le commentaire aux vers 2425a pp. 398-400 avec la n. 677 p. 402.

<sup>560</sup> Pour ce choix de traduction, voir pp. 415 s. avec la n. 415.



effet moi aussi une délicieuse bouche des Muses, et, moi, tous me disent excellent chanteur ; mais, moi, je ne suis pas prompt à me laisser persuader, par la Terre ! Au fond de moi en effet, sur l'honorable [v. 40] Sicélidas de Samos et sur Philétas, je ne l'emporte pas au chant, et c'est comme une grenouille contre des sauterelles que je lutte avec eux. » Je lui parlais ainsi à dessein. Le chevrier rit gaiement et me dit : « De ma masse je vais te faire cadeau, parce que tu es un rejeton de Zeus entièrement modelé pour la vérité. [v. 45] Il m'est en effet tout à fait odieux aussi le charpentier qui investigue pour réaliser une demeure atteignant le sommet du mont Oromédon, et tous les oiseaux des Muses qui, comparés à l'aède de Chios, en chantant comme des coucous face à lui, se donnent du mal pour rien. Mais allons, commençons vite le chant de bouvier<sup>561</sup>, [v. 50] Simichidas ; et moi... Vois, mon ami, si elle te plaît, cette chansonnette que tout récemment j'ai élaborée dans la montagne.

*Agéanax fera une bonne traversée vers Mytilène, même quand, au passage des Chevreaux occidentaux, le notos brusquera les flots mouillés et quand Orion arrêtera ses pas sur l'océan, [v. 55] s'il sauve Lycidas d'Aphrodite, qui le brûle : un ardent amour pour lui m'embrase en effet. Et les alcyons aplaniront les flots, la mer, le notos et l'euros qui agite les algues des profondeurs, les alcyons qui sont le plus aimés des brillantes Néréides [v. 60] parmi tous les oiseaux dont la proie vient de la mer. Qu'à Agéanax, désireux de faire sa traversée pour Mytilène, tout soit favorable, et qu'après une heureuse traversée il gagne le port. Et moi ce jour-là, conservant sur la tête une couronne d'aneth, de roses, ou même de giroflées blanches, [v. 65] je puiserai au cratère le vin de Ptéléa, couché près du feu, et l'on fera griller une fève dans le feu. Et ma couche fera jusqu'à une coudée d'épaisseur de conyze, d'asphodèle et d'ache frisée. Et je boirai doucement, pensant à Agéanax [v. 70] au milieu des coupes mêmes<sup>562</sup> et appuyant ma lèvre vers la lie. Me joueront de l'aulos deux pâtres, un d'Acharnes*

---

<sup>561</sup> Voir la n. précédente.

<sup>562</sup> Je traduis ici le texte des manuscrits, ἀὐτᾶϊσιν κυλίκεσσι, et non la conjecture de Valckenaer ἀὐτᾶϊς ἐν κυλίκεσσι éditée Gow [1952], bien que le texte transmis soit difficilement intelligible. Quelle est, en effet, la valeur du datif ἀὐτᾶϊσιν κυλίκεσσι ? Et, en outre, sur quoi ce datif porte-il ? Lycidas boit-il « dans des coupes/au milieu des coupes/au moment de vider les coupes » en pensant à Agéanax (ἀὐτᾶϊσιν κυλίκεσσι porte sur πίωμαί) ? Ou boit-il en pensant à Agéanax « au milieu des coupes/au moment de vider les coupes » (ἀὐτᾶϊσιν κυλίκεσσι porte sur μεμναμένους) ? Les éditeurs privilégient pour la grande majorité d'entre eux la leçon transmise par les manuscrits (Ameis [1851] ; Meineke [1856<sup>3</sup>] ; Cholmeley [1901] ; Legrand [1925] ; Edmonds [1928<sup>2</sup>] ; Monteil [1963] ; Hatzikosta [1982] ; Gallavotti [1993<sup>3</sup>]) face aux conjectures proposées (αἰσιν κυλίκεσσι, Schäfer, suivi par Fritzsche [1881<sup>3</sup>] ; ἀὐτᾶϊς ἐν κυλίκεσσι, Valckenaer, suivi par Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1 et [1952]), mais certains placent le texte entre *crucis* (Dover [1971] ; Hunter [1999]), tandis que les commentateurs proposent des solutions diverses pour rendre compte de ἀὐτᾶϊσιν κυλίκεσσι et plus largement des vers 69-70 (voir les commentaires *ad loc.*). Si,

*et un de Lycopé ; Tityre, tout près, chantera comment, un jour, Daphnis le bouvier s'est épris de Xénéa, et comment la montagne, tout autour, souffrait, et comment les arbres se lamentaient sur lui, [v. 75] eux qui poussent près des rives du fleuve Himéras, tandis qu'il fondait comme de la neige au pied du grand Haemos, de l'Athos, de la Rhodopé ou du Caucase des confins. Il chantera comment, un jour, un large cercueil reçut le chevrier, pourtant vivant, à cause de l'orgueil mauvais et fou de son maître, [v. 80] et comment les abeilles au nez camus, au retour de la prairie, allant au doux cèdre, le nourrissaient de fleurs délicates, parce que la Muse lui avait versé dans la bouche un doux nectar. Très heureux Comatas, c'est effectivement toi qui as éprouvé ces joies : c'est toi qui as été enfermé dans un cercueil, et toi qui, [v. 85] te nourrissant des rayons de miel des abeilles, es venu à bout d'une année favorable. Si seulement tu étais au nombre des vivants de mon temps, de sorte que je ferais paître dans les montagnes mes belles chèvres en écoutant ta voix, et toi, sous des chênes ou bien sous des pins, tu reposerais en jouant agréablement de ton instrument, divin Comatas ! »*

[v. 90] Et, sans en avoir dit davantage, il s'arrêta ; après lui, à mon tour, je lui tins moi aussi des propos semblables : « Cher Lycidas, les Nymphes m'ont enseigné à moi aussi bien d'autres choses, alors que, dans les montagnes, je faisais paître mes bœufs, d'honorables choses que leur réputation a, peut-être, conduites même jusqu'au trône de Zeus ; mais celle-ci entre toutes se distingue tout à fait, celle dont je vais commencer par te donner [v. 95] le privilège : mais écoute, puisque tu es cher aux Muses. »

*Pour Simichidas, les Amours éternuèrent : assurément, en effet, il est épris de Myrtô, le malheureux, autant qu'aiment les chèvres au printemps. (98) Mais Aratos, qui est en tout le plus cher à cet homme, éprouve un désir viscéral pour un garçon. Il le sait, Aristis, [v. 100] l'homme honorable, tout à fait excellent, lui à qui pas même Phoibos en personne ne refuserait de chanter au son de la lyre près des trépieds : à cause d'un garçon, Aratos brûle d'amour au fond de l'os. Pour moi, Pan, toi qui as en partage l'aimable terre d'Homolè, puisses-tu, sans qu'il y soit appelé, le serrer dans les chers bras de cet homme-ci, [v. 105] que ce soit alors le tendre Philinos ou un autre ! Et si tu agissais ainsi, cher Pan, puissent les garçons d'Arcadie ne te fouetter nullement avec des scilles, sous les côtes ou les épaules, alors qu'ils auraient de*

---

pour ma part, je suis le choix opéré par la plupart des éditeurs en traduisant αὐτᾶισιν κυλίκεσσι, c'est que l'essentiel me semble être l'association traditionnelle qu'établissent les vers 69-70 entre le contexte symposiaque (un étrange banquet, cependant, dont Lycidas paraît être le seul « convive ») et la thématique érotique (cf. le commentaire de Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 150 *ad* vers 70).

*petits morceaux de viande ! Mais si tu donnais un signe différent, puisses-tu te gratter toute la surface du corps avec tes ongles, [v. 110] blessé, et dormir dans les orties ; et puisses-tu être dans les montagnes des Édônes en plein hiver, tourné vers le fleuve Hèbre près du pôle nord, et, en été, faire paître tes troupeaux chez les Ethiopiens des confins, au pied du rocher des Blémyes, d'où on ne peut plus voir le Nil ! [v. 115] Et vous, après avoir abandonné la douce source de la Hyétis et de la Byblis et puis Oikous, séjour escarpé de la blonde Diôné, Amours semblables aux pommes rougissantes, pour moi, frappez de vos flèches le désirable Philinos, frappez-le, puisqu'il n'a pas pitié de mon hôte, l'infortuné ! [v. 120] Et le voilà pourtant plus mûr qu'une poire, et les femmes disent : "Hélas Philinos, la fleur de ta beauté disparaît." Ne montons plus la garde à sa porte, Aratos, et ne nous y usons plus les pieds. Puisse le coq matinal, en chantant, en livrer un autre aux pénibles torpeurs ; [v. 125] et que Molôn soit le seul, mon brave, à s'essouffler à cette palestre-là ! Et nous, puissions-nous songer à notre tranquillité et avoir auprès de nous une vieille femme qui, en crachant, tienne à l'écart ce qui n'est pas bon ! »*

Voilà tout ce que je dis ; lui rit gaiement comme auparavant, et m'offrit son assomelièvre comme présent d'une hospitalité issue des Muses. [v. 130] Et lui, il tourna à droite et prit la route qui mène à Pyxa ; quant à Eucritos et moi, qui avions bifurqué en direction de chez Phrasidamos, avec le bel Amyntichos, nous étions couchés dans d'épaisses couches faites à même le sol d'agréable jonc et dans des feuilles de vigne fraîchement coupées, réjouis. [v. 135] Et en grand nombre, au-dessus de nous, s'agitaient depuis leur sommet des peupliers noirs et des ormes ; et l'eau sacrée qui était à côté murmurait en s'écoulant de la grotte des Nymphes. Assurément, sur d'ombreuses branchettes, des cigales brunes se donnaient de la peine à babiller ; et la coasseuse, [v. 140] au loin, dans les épines drues des ronces, marmottait sans cesse ; chantaient des alouettes et des chardonnerets, gémissait la tourterelle, voltigeaient des abeilles jaunes autour des sources vives, tout autour. Tout avait l'odeur d'un été très fécond, l'odeur de l'arrière-saison. Des poires roulaient à nos pieds, à nos côtés des pommes, [v. 145] en abondance ; assurément, il y avait des rameaux affaissés, par terre, accablés sous le poids des prunes. Et une résine de quatre ans fut détachée de la tête des jarres. Nymphes Castalides qui habitez la hauteur parnassienne, est-ce donc en quelque manière un pareil cratère que, près de la grotte de pierres de Pholos, [v. 150] dressa pour Héraclès le vieux Chiron ? Ce pâtre de l'Anapos, le puissant Polyphème qui essayait d'atteindre les navires avec des montagnes, est-ce donc en quelque manière un pareil nectar qui l'engagea à faire danser ses pieds dans son gîte, un nectar pareil à la boisson que vous avez un jour fait couler, Nymphes, [v. 155] près de l'autel

de Déméter Haloïs ? Sur le monceau de blé de cette dernière, puissé-je de nouveau ficher une grande pelle à vanner, et elle rire, avec dans les deux mains des gerbes d'épis et des pavots !

## STRUCTURE DU POÈME

- Vers 1-26. La rencontre du citadin Simichidas avec le chevrier Lycidas
  - Vers 1-9. Trois citoyens en route pour célébrer les Thalysies
    - Vers 1-5a. De la ville à l'Haleis pour les Thalysies de Phrasidamos et d'Antigénès
    - Vers 5b-9. Chalcôn et la source Bourina
  - Vers 10-14. En chemin, la rencontre avec le chevrier Lycidas
  - Vers 15-20. Description du chevrier Lycidas
    - Vers 15-19a. Sa tenue : un chevrier plus vrai que nature
    - Vers 19b-20. Son rire et son sourire lors de sa première prise de parole
  - Vers 21-26. Première adresse du chevrier au citadin
    - Vers 21-23. La démarche d'un citadin dans la χώρα à midi
    - Vers 24-25a. Simichidas, un glouton pressé
    - Vers 25b-26. Simichidas, le citadin qui fait chanter les pierres
- Vers 27-129. Simichidas et Lycidas, des chanteurs bucoliques
  - Vers 27-42a. Proposition d'un échange de chants bucoliques
    - Vers 27a. Introduction du discours
    - Vers 27b-30a. La réputation de Lycidas
    - Vers 30b-34. En route pour les Thalysies
    - Vers 35-36. L'invitation au chant
    - Vers 37-41. La réputation de Simichidas
    - Vers 42a. Conclusion du discours
  - Vers 42b-51. La réaction de Lycidas
    - Vers 42b-48. L'annonce du don de la κορύνη
      - Vers 42b. Sourire de Lycidas
      - Vers 43-48. Approbation du discours de Simichidas et promesse du don
    - Vers 49-51. Retour au chant bucolique et introduction du μελύδριον
  - Vers 52-89. Chant de Lycidas
  - Vers 90-95. Transition et introduction du chant de Simichidas
    - Vers 90-91a. Transition

- Vers 90a. Fin du chant de Lycidas
- Vers 90b-91a. Introduction du discours de Simichidas
- Vers 91b-95. Introduction du chant de Simichidas
  - Vers 91b-93. Des chants « bucoliques » prestigieux
  - Vers 94-95. Le plus éminent de ces chants comme privilège  
pour Lycidas
- Vers 96-127. Chant de Simichidas
- Vers 128-129. À l'issue du chant, le don de l'assomme-lièvre
- Vers 130-157. Les Thalysies, après la séparation d'avec Lycidas
  - Vers 130-131a. Fin de l'entrevue avec Lycidas
  - Vers 131b-157. Les Thalysies
    - Vers 131b-146. Le domaine de Phrasidamos
      - Vers 131b-134. Les lits de feuillages
      - Vers 135-137. L'environnement
      - Vers 138-142. La faune sonore
      - Vers 143-146. La luxuriance de la fin de l'été
    - Vers 147-157. Le vin et la pelle à vanner
      - Vers 147. L'ouverture des jarres
      - Vers 148-150. Adresse aux Nymphes : le cratère de Chiron
      - Vers 151-155a. Adresse aux Nymphes : le vin de Polyphème
      - Vers 155b-157. Souhait final : Déméter et la pelle à vanner

## INTRODUCTION

Parmi les poèmes de Théocrite, l'*Idylle VII* est l'un des plus célèbres et, sans doute, l'un des plus complexes. C'est aussi, et de loin, l'un des plus étudiés : la littérature savante moderne sur l'*Idylle VII* est si riche et si foisonnante qu'il n'est pas envisageable d'en donner un compte-rendu détaillé en l'espace de quelques pages d'introduction<sup>563</sup>. Le parti qui est pris dans cette introduction est, avant tout, de mettre en évidence les raisons pour lesquelles l'*Idylle VII* suscite un tel engouement, sa complexité, et les principales questions qu'elle soulève.

La place toute particulière qu'occupe ce poème dans la littérature savante sur la poésie de Théocrite tient notamment à son statut de poème « bucolique ». Depuis l'Antiquité, en effet, Théocrite doit en grande partie sa renommée à ce que l'on appelle ses poèmes « bucoliques »<sup>564</sup>. La notion est très problématique, mais l'*Idylle VII*, précisément, présente des caractéristiques qui semblent susceptibles de l'éclairer, ou au moins d'orienter la manière dont il convient de l'interroger. C'est donc sous l'angle de ce problème que cette introduction se propose d'aborder le poème, de sorte à dégager peu à peu les spécificités de ce dernier.

### **I. Le bucolique de Théocrite : présentation du problème et place de l'*Idylle VII***

Précisons pour commencer qu'il sera question ici de la notion de « bucolique » *uniquement* en tant qu'elle concerne très spécifiquement le corpus théocritéen. Cette précision est absolument nécessaire, car les poèmes de Théocrite posent des problèmes spécifiques, qui ne sont pas ceux que l'on rencontre lorsque l'on traite des *Bucoliques* de Virgile, ni même des poèmes de Moschos ou de Bion – les « continuateurs » de Théocrite –, et encore moins de toute la tradition postérieure de la pastorale<sup>565</sup>.

---

<sup>563</sup> Pour illustrer ce propos, voir par exemple Arnott, qui écrit en 1984 : « in 1979 it was possible to list 36 discussions of the idyll published between 1955 and 1976, and several more have appeared in the last seven years » (Arnott [1984] p. 333 ; voir les notes *ad loc.* pour les références). L'intérêt suscité par l'*Idylle VII* ne s'est pas démenti dans les décennies qui ont suivi. Pour des états de la question récents sur le poème et plus largement sur les *Idylles* bucoliques, on pourra se reporter notamment à Hunter [1999] pp. 1-28 et 144-151 ; Frazier [2009a] pp. VII-XL ; Cusset [2011] pp. 9-29.

<sup>564</sup> Voir par exemple dans les scholies : « [Théocrite], étant doué pour la poésie des bucoliques, a acquis une grande réputation grâce à elle » (περὶ δὲ τὴν τῶν βουκολικῶν ποιήσιν εὐφυῆς γενόμενος πολλῆς δόξης ἐπέτυχε, Σ *ad Theoc.*, Proleg., A, a, 8-10).

<sup>565</sup> Sur ce point, voir Halperin [1983], et en particulier son introduction (pp. 1-23), qui retrace de façon très claire et très complète l'histoire des notions de « bucolique » et de « pastorale ».

Les problèmes qui sont très particuliers au corpus théocritéen tiennent essentiellement à la question de l'origine de la poésie bucolique. Lorsque Virgile, au I<sup>er</sup> siècle avant notre ère, compose ses *Bucoliques* et fait le choix d'intituler ainsi son recueil, il se pose en héritier d'une tradition, celle des βουκολικά, précisément, au premier rang desquels figurent les *Idylles* dites bucoliques<sup>566</sup>. La situation est très différente pour Théocrite, car il fait figure de premier à avoir composé des « bucoliques » : on voit avec son œuvre quelque chose de radicalement nouveau apparaître dans le paysage de la poésie grecque, quelque chose qui n'est, en tout cas, pas attesté dans les poèmes antérieurs qui nous sont parvenus. Tout l'enjeu est de cerner cette nouveauté.

### **I.1. La « terminologie bucolique »**

Avant de voir comment le terme « bucolique » a été exploité par la littérature savante et d'étudier les difficultés que présente son emploi, voyons d'où vient le mot lui-même.

Tout d'abord, le nom de βουκολικά que l'on donne depuis l'Antiquité à certains poèmes – et dont le français « bucoliques » est un calque – est une forme de l'adjectif βουκολικός, adjectif que l'on trouve chez Théocrite. Dans les *Idylles*, il est employé par certains personnages pour qualifier leur « chant » (ἀοιδά) ou leur « Muse » (Μοῖσα)<sup>567</sup>. Le nom βουκολιαστάς et le verbe βουκολιάσδομαι forment avec l'adjectif βουκολικός ce que Hunter<sup>568</sup> a appelé la « terminologie bucolique », une expression qui a ceci de particulièrement juste qu'elle met en évidence la dimension technique de ce lexique. Dans les *Idylles*, en effet, des personnages emploient cette terminologie non seulement pour qualifier leur chant (βουκολικός), mais aussi le chanteur (βουκολιαστάς) et l'action de chanter (βουκολιάσδομαι).

Ces mots *apparaissent* donc dans les *Idylles* – « apparaissent » au sens fort, car c'est dans le corpus théocritéen qu'ils sont attestés pour la première fois –, de sorte à dessiner les contours d'un type de chant qui affiche ainsi à la fois sa spécificité – on a affaire à des chants spécifiquement « bucoliques » et à non autre chose – et sa nouveauté. On peut en effet sans doute raisonnablement parler de « nouveauté » affichée, dans la mesure où *aucun* des trois mots

---

<sup>566</sup> Virgile devait disposer d'un recueil ou d'une compilation de poèmes qui comprenaient au moins les *Idylles I-XI*, auxquelles ses *Bucoliques* doivent beaucoup.

<sup>567</sup> Pour l' ἀοιδά βουκολικά, voir *Idd. I*, 64 ; 70 ; 73 ; 76 ; 79 ; 84 ; 89 ; 94 ; 99 ; 104 ; 108 ; 111 ; 114 ; 119 ; 122 ; 127 ; 131 ; 137 ; 142 ; *VII*, 49. Pour la Μοῖσα βουκολικά, voir *Id. I*, 20. L'adjectif n'est pas appliqué à d'autres substantifs (dans les *Idylles* considérées comme authentiques comme dans les autres, *i.e.* les *Idd. VIII* et *IX* : ἀοιδάν | βουκολικάν en *Id. VIII*, 31-32 ; βουκολικαὶ Μοῖσαι en *Id. IX*, 28), et je laisse de côté, dans cette introduction, les titres, qui ne sont vraisemblablement pas dus à Théocrite, ainsi que les épigrammes.

<sup>568</sup> Hunter [1999] pp. 5-8 en particulier.



qui composent la « terminologie bucolique » ne présente d'occurrences antérieures connues, ni dans un corpus poétique, ni ailleurs<sup>569</sup>.

Ensuite, c'est dans le cadre de la réception ancienne des poèmes de Théocrite que se développe le discours savant sur les βουκολικά. Les scholies à ce corpus foisonnent de remarques sur le bucolique, et c'est même là que l'on trouve les premières hypothèses sur l'origine des βουκολικά, en l'occurrence une origine rituelle, comme pour la tragédie et la comédie<sup>570</sup>. On voit aussi, d'autre part, commencer assez rapidement à circuler des recueils ou des compilations de βουκολικά. On sait en effet que le grammairien Artémidore (I<sup>er</sup> siècle avant notre ère) était à l'origine de l'un de ces travaux, et que figurait en tête de l'ouvrage l'épigramme suivante : « Les Muses bucoliques étaient autrefois dispersées ; elles sont aujourd'hui toutes réunies en une seule étable, un seul troupeau »<sup>571</sup>.

## **I.2. Les *Idylles* « bucoliques » de Théocrite : une synecdoque**

Théocrite est-il donc l'inventeur de la poésie bucolique ? Oui, vraisemblablement, mais en un certain sens seulement. Si la poésie de Théocrite représente manifestement une forme de rupture – l'émergence du bucolique –, rien ne laisse penser que le poète a revendiqué lui-même composer des poèmes bucoliques. Ce sont ses personnages qui chantent des chants bucoliques. Parler des poèmes bucoliques de Théocrite est – pour autant que l'on peut en juger – un abus de langage, une synecdoque, qui consiste à attribuer *aux Idylles elles-mêmes* un qualificatif employé *dans les Idylles* au sujet de chants qui y sont enchâssés.

Admettons, au moins pour un temps, la légitimité de la synecdoque, car elle montre que l'on a perçu une cohérence toute particulière – et sans doute à juste titre – dans une partie du corpus théocritéen<sup>572</sup>, malgré tous les problèmes que cela pose.

---

<sup>569</sup> Le nom βουκολιασμός, étymologiquement très proche de la « terminologie bucolique », est peut-être antérieur à Théocrite (voir Fantuzzi dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 142, avec la n. 39), mais il ne se trouve précisément pas dans le corpus théocritéen.

<sup>570</sup> La poésie bucolique trouverait son origine dans des chants entonnés par les habitants de la campagne lors de fêtes d'Artémis (Σ *ad Theoc.*, Proleg., B). Voir sur cette question les références données par Hunter [1999] p. 6 n. 20.

<sup>571</sup> Βουκολικαὶ Μοῦσαι σποράδες ποκά, νῦν δ' ἅμα πᾶσαι | ἐντὶ μιᾶς μάνδρας, ἐντὶ μιᾶς ἀγέλας (AP, IX, 205).

<sup>572</sup> Fantuzzi [2008] a montré non seulement comment une cohérence interne a été perçue par les lecteurs de Théocrite, mais aussi combien celle-ci est suggérée par le corpus lui-même. Le savant conclut en effet ainsi son étude, qui repose principalement sur une analyse des scholies à Théocrite : « Theocritus' bucolic texts already

Les poèmes que l'on appelle « bucoliques » sont les *Idylles I* et *III-XI*. Si l'on exclut les poèmes qui sont jugés inauthentiques, il reste les *Idylles I, III-VII* et *X-XI*. Toutes ont ceci en commun qu'elles mettent en scène des personnages pastoraux, voire plus généralement ruraux, dont le chant constitue l'une des occupations privilégiées.

La synecdoque fonctionne très bien pour une partie de ce corpus, composée des *Idylles I, V* et *VII* : ce sont celles dans lesquelles on trouve la « terminologie bucolique ». Elle devient en revanche très problématique pour les *Idylles III-IV, VI*, et *X-XI*, car – bien que ces poèmes partagent un certain nombre de traits communs avec les *Idylles I, V* et *VII* – la terminologie bucolique n'y apparaît pas. Où se situe *vraiment* la cohérence du corpus bucolique ? Certes, toutes ces *Idylles* – les *Idylles I, III-VII* et *X-XI* – se ressemblent beaucoup, par leurs personnages ruraux, par l'environnement rural dans lequel ces derniers sont situés, par l'activité pastorale ou agricole qui leur est prêtée, ou par la place accordée à leur chant ; et bien d'autres rapprochements encore peuvent être faits. On a décelé, en effet, de nombreux traits qui apparaissent comme des caractéristiques récurrentes du corpus bucolique : une prédilection pour la thématique érotique dans les chants, des « traces d'oralité » qui sont comme des traces des chants « pré-littéraires » de bergers, l'élaboration d'une mythologie et d'un panthéon spécifiques, d'une tradition poétique, pour ne citer que ces éléments<sup>573</sup>.

Mais jusqu'où peut-on aller ? Où la limite se situe-t-elle entre un poème qui présente suffisamment, pour ainsi dire, de « caractéristiques bucoliques » et un autre ? L'*Idylle X*, par exemple, pose problème à cet égard. La terminologie bucolique n'y apparaît pas, et c'est la seule des *Idylles* considérées comme bucoliques (et même la seule des *Idylles*) qui met en scène des moissonneurs au lieu des pâtres habituels : dans quelle mesure est-il alors légitime de l'inclure dans le corpus « bucolique » au même titre que l'*Idylle I*, par exemple, qui met en scène deux pâtres et dans laquelle la terminologie bucolique est récurrente ? Et à quel point est-il légitime d'inclure l'*Idylle V* ? C'est l'un des rares poèmes dans lequel la terminologie bucolique apparaît, mais les personnages – des chevriers – n'y chantent pas. Pourtant, la dimension musicale apparaît comme *essentielle* au bucolique d'après l'analyse de la « terminologie bucolique » que j'ai présentée plus haut.

---

included the idea of a generic, self-sufficient coherence for their bucolic world, but commentators no less than imitators of his bucolic poems “helped” him a great deal and further pursued the intentions of the original texts, in most cases in basically the same directions as Theocritus » (Fantuzzi [2008] p. 268).

<sup>573</sup> Voir sur ces questions les travaux de Fantuzzi et de Pretagostini en particulier, et notamment : Fantuzzi [1993] ; Fantuzzi dans Fantuzzi & Hunter [2004] pp.133-190 ; Fantuzzi [2006] ; Fantuzzi [2008] ; Pretagostini [1992] (d'où vient l'expression de « traces d'oralité » que je cite ci-dessus) ; Pretagostini [2006].

Le problème ne tient donc pas vraiment à la synecdoque en soi, qui consiste à qualifier les *Idylles I, V et VII* de « bucoliques », ni à l'élargissement de cette synecdoque à un corpus plus large, formé de poèmes qui présentent une grande cohérence à beaucoup d'égards. Il tient à la légitimité qu'il y a à établir ou à supposer une frontière qui distinguerait de façon nette les *Idylles* bucoliques des autres. Les *Idylles* de Théocrite donnent une impression de « fondu », qui fait passer d'un pôle à l'autre – des poèmes bucoliques aux mimes urbains par exemple – sans qu'il y ait de nette rupture. S'il y a des partisans de la thèse selon laquelle il y a eu un recueil de βουκολικά, composé des *Idylles I et III-XI*, dû à Théocrite lui-même<sup>574</sup>, il n'en reste pas moins particulièrement difficile en pratique, et délicat en principe, d'affirmer qu'une *Idylle est bucolique*.

Cela dit, toutes les difficultés que l'on a à saisir le bucolique ne sont pas à imputer à des constructions postérieures telles que celle qui consiste à attribuer aux poèmes le qualificatif de « bucolique », loin s'en faut. L'emploi que fait Théocrite lui-même – dans les *Idylles I, V et VII* – de la « terminologie bucolique » ne pose pas moins de problèmes.

### **I.3. Le bucolique et le bouvier : Simichidas, un chanteur bucolique extraordinaire**

Au cœur de la terminologie bucolique, il y a certes le chant, mais pas seulement. Étymologiquement, les trois termes βουκολικός, βουκολιαστάς et βουκολιάσδομαι sont en effet formés à partir du nom du « bouvier », le βουκόλος : le chant des « bucolistes » se définit donc par un lien essentiel qu'il entretient avec un univers pastoral, ce qui est tout à fait cohérent avec le monde peuplé de pâtres des *Idylles I, V et VII*. Le problème est que le substantif βουκόλος, sur lequel est formée la « terminologie bucolique », ne désigne pas n'importe quel pâtre, mais un *bouvier* très spécifiquement, alors même que ces trois poèmes, comme d'ailleurs les autres *Idylles* dites « bucoliques » que l'on considère comme authentiques<sup>575</sup>, ne présentent à peu près aucun bucoliste qui soit bouvier, mais des bergers (ποιμήν) et des chevriers (αϊπόλος).

« À peu près aucun bucoliste qui soit bouvier » est l'expression qui convient, parce qu'il y a une sorte de demi-exception, si l'on peut dire. Il s'agit de Simichidas, le narrateur de

---

<sup>574</sup> Voir en dernier lieu Cusset [2011] pp. 22-29.

<sup>575</sup> Alors que le Daphnis de l'*Idylle VIII* est bouvier (ce qui est annoncé dès le vers 1), comme les personnages de l'*Idylle IX* (voir les vers 3-5a).

*l'Idylle VII*. Celui-ci est un citoyen (vers 1-2), qui se rend chez des amis habitant la χώρα à l'occasion des Thalysies, une fête rurale donnée en l'honneur de Déméter. En chemin, il fait la rencontre d'un chevrier, Lycidas, et les deux hommes se mettent d'accord pour échanger des chants bucoliques<sup>576</sup>. C'est alors que Simichidas, s'adressant à Lycidas, affirme étonnamment être bouvier, alors que son interlocuteur a vraisemblablement compris qu'il vient en réalité de la ville (vers 21-26).

Simichidas fait donc plus ou moins figure d'exception à la « règle » qui semble se dégager des *Idylles I, V* et même *VII*, règle selon laquelle les personnages des *Idylles* bucoliques (c'est-à-dire qualifiées de « bucoliques » par synecdoque) ne sont très étonnamment *jamais* des bouviers : le narrateur se dit bouvier alors que l'on sait bien qu'il n'en est rien.

Il apparaît donc que le « bucolique » est une notion problématique jusqu'au bout. Celle-ci, en effet, ne pose pas seulement problème lorsqu'elle est appliquée aux poèmes de Théocrite : elle pose également problème à l'intérieur même des poèmes où elle est mobilisée par le poète lui-même. La notion de « bucolique » renvoie très explicitement, par son étymologie, au bouvier, mais, par ses usages dans le corpus théocritéen, elle ne se rapporte que par une exception elle-même problématique au bouvier. Un tel constat conduit d'emblée à s'interroger sur l'identité du chanteur bucolique : si le bouvier n'est pas le chanteur bucolique par excellence – c'est-à-dire « n'est pas le chanteur bucolique type dans les poèmes de Théocrite » – qui est-ce donc ? Il peut être tentant de répondre qu'il s'agit du pâtre en général, c'est-à-dire que « bouvier » serait employé pour « pâtre » par synecdoque, et « bucolique » pour « pastoral »<sup>577</sup>, mais il s'avère qu'une telle hypothèse ne peut pas être satisfaisante, pour au moins deux raisons.

La première tient à ce que l'on pourrait qualifier d'évitement récurrent du bouvier dans les *Idylles* bucoliques. Bien sûr, on peut opposer à cette idée le fait que l'on a pu perdre des poèmes qui mettent en scène des bouviers chanteurs bucoliques. Une telle hypothèse est effectivement envisageable sur le principe, mais il est raisonnable de soutenir l'idée que c'est en pratique peu probable. L'intérêt que semblent avoir très vite suscité les βουκολικά

---

<sup>576</sup> Vers 36 (βουκολιασδώμεσθα, « chantons des chants bucoliques ») ; cf. vers 49 (ἀλλ' ἄγε βουκολικᾶς ταχέως ἀρξώμεθ' αἰοιδᾶς, « mais allons, commençons vite le chant bucolique »).

<sup>577</sup> La question du rapport entre le « bucolique » et le « bouvier » remonte aux scholies, où est avancée l'hypothèse selon laquelle le privilège accordé aux bœufs – plutôt qu'aux moutons ou aux chèvres que gardent les pâtres de Théocrite – vient de ce que le bœuf est l'animal qui se situe en haut de la hiérarchie des troupeaux d'élevage (voir Σ *ad Theoc.*, Proleg., C).

– compilations, recueils, commentaires, récit des origines, *etc.* –, la très bonne transmission du corpus des *Idylles* bucoliques et la grande cohérence des manuscrits, jusque dans l'ordre dans lequel les poèmes ont été transmis, sont autant d'arguments forts en faveur de la thèse selon laquelle, au contraire, l'absence du bouvier est une donnée aussi surprenante qu'*essentielle*. Cette absence du « bouvier » dans un contexte « bucolique » apparaît comme un problème central, construit comme tel par Théocrite, et que Simichidas se trouve précisément incarner.

La seconde raison est précisément la présence de ce personnage dans l'une des rares *Idylles* où apparaît la « terminologie bucolique ». Simichidas met en effet à mal l'hypothèse du bouvier exploité comme synecdoque du pâtre, puisqu'il est citadin. C'est *le seul* chanteur bucolique du corpus qui ne soit pas un pâtre, et c'est précisément lui qui est aussi – d'une façon ou d'une autre – *le seul* bouvier du corpus.

Par la place qu'il occupe dans le paysage des *Idylles* bucoliques « au sens strict », le Simichidas de l'*Idylle VII* est décidément un personnage extrêmement problématique, et, pour cette raison, extrêmement intéressant. On comprend donc bien, dans ces conditions, que le poème qui le met en scène suscite un intérêt tout particulier chez qui cherche à comprendre non seulement ce qu'est le « bucolique » dans les *Idylles*, mais aussi, plus largement, ce que sont les *Idylles* « bucoliques » et la place qu'elles occupent dans le corpus théocritéen.

## **II. L'*Idylle VII* et le proème de la *Théogonie***

### **II.1. Trois pâtres, leur statut de pâtre et leurs chants**

Mais il y a encore autre chose qui rend l'*Idylle VII* remarquablement intéressante de ce point de vue. Si Simichidas, en tant que citadin et – d'une certaine manière – bouvier, est un chanteur bucolique sans équivalent dans le corpus, il est aussi au cœur d'une réécriture du proème de la *Théogonie*, comme cela a été montré de façon particulièrement convaincante par Puelma dans son article de 1960, « Die Dichterbegegnung in Theokrits "*Thalysien*" ». Simichidas est ainsi le narrateur et le personnage principal d'un poème qui est vraisemblablement investi d'une dimension programmatique comparable à celle du proème hésiodique.

Simichidas, en effet, ne se dit pas bouvier de façon anodine. Cette déclaration a manifestement une portée toute particulière, comme le suggèrent à la fois la manière dont elle est formulée et le contexte dans lequel elle apparaît.

La plus grande partie du poème est occupée par deux chants dits bucoliques, rendus au discours direct (vers 52-89 ; vers 96-127), que les deux hommes présentent avant de les chanter. C'est au moment où le citoyen Simichidas présente son chant à Lycidas qu'il affirme : « les Nymphes m'ont enseigné à moi aussi [des chants], alors que, dans les montagnes, je faisais paître mes bœufs »<sup>578</sup>. Cela appelle deux observations. Premièrement, l'affirmation de Simichidas, surtout telle qu'elle est formulée, est nettement héritée du proème de la *Théogonie*, où Hésiode déclare : « elles [*i.e.* les Muses], un jour, enseignèrent à Hésiode un beau chant, alors qu'il faisait paître des agneaux au pied de l'Hélicon tout à fait divin »<sup>579</sup>. Et, deuxièmement, elle a vocation à introduire le chant qui suit, à l'image de celle d'Hésiode. Ainsi, Simichidas s'exprime à ce moment-là *en tant que chanteur bucolique*, de façon à situer sa *production bucolique* par rapport au poème hésiodique.

Lycidas, quant à lui, a auparavant également introduit son chant d'une façon qui rappelle la déclaration hésiodique, quoique de façon moins marquée que dans le cas de Simichidas. Il dit pour sa part qu'il a composé dans la montagne. Dans la proposition elle-même, seule la montagne fait écho à la *Théogonie*. Lycidas parle en effet de « cette chansonnette que tout récemment [il a] élaborée dans la montagne »<sup>580</sup>, mais, comme on sait que Lycidas est chevrier, on déduit du contexte que, s'il était dans la montagne, c'est parce que, comme Hésiode, il y faisait paître son troupeau.

Ce sont donc les deux chants bucoliques de l'*Idylle VII* – celui du chevrier et celui du citoyen – qui sont introduits de telle sorte qu'ils rappellent le proème hésiodique. Le poème offre ainsi un propos qui paraît clair – à certains égards du moins – sur la conception de leur production poétique que revendiquent les deux chanteurs bucoliques respectivement. Ainsi, Lycidas fait mention de la peine que lui a coûtée la composition de son chant – là où Hésiode proclame son inspiration divine –, tandis que Simichidas déclare que le sien lui a été enseigné par les Nymphes – là où Hésiode revendique l'enseignement des Muses<sup>581</sup>.

---

<sup>578</sup> Νύμφαι κήμὲ δίδαξαν ἀν' ὄρεα βουκολέοντα (vers 92).

<sup>579</sup> Αἱ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδίην, | ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπο ζαθέοιο (Hes., *Th.*, 22-23).

<sup>580</sup> Τοῦθ' ὅτι πρᾶν ἐν ὄρει τὸ μελύδριον ἐξεπόνασα (vers 51).

<sup>581</sup> Pour le texte grec des trois passages, voir ci-dessus les notes précédentes.

Mais le proème hésiodique fait en réalité l'objet d'une réécriture de bien plus grande ampleur dans l'*Idylle VII*. Cette réécriture caractérise en effet l'ensemble du récit de l'entrevue entre Simichidas et Lycidas, qui rejoue dans une certaine mesure toute la scène d'investiture d'Hésiode par les Muses (Hes., *Th.*, 22-34).

## **II.2. Simichidas et Lycidas / Hésiode et les Muses**

Avant de chanter chacun à son tour des chants bucoliques, Simichidas et Lycidas ont un premier échange : le chevrier s'adresse d'abord à l'homme qu'il vient de rencontrer (vers 21-26), et celui-ci lui répond (vers 27b-41). C'est alors que Simichidas propose l'échange de chants bucoliques à Lycidas (vers 36). À l'issue de ce premier échange, Lycidas annonce qu'il offrira son bâton de chevrier à son interlocuteur (vers 43). Les deux hommes chantent, et Lycidas offre ensuite effectivement son bâton au citadin (vers 128-129), dès que le chant de ce dernier s'achève. C'est la fin de l'entrevue entre le chevrier et le citadin : leurs routes se séparent (vers 130-132).

On reconnaît là le même schéma que celui auquel répond la scène d'investiture d'Hésiode<sup>582</sup>, mais scindé en deux temps : la rencontre et le don du bâton, précédé de son annonce, rappellent très précisément le moment où les Muses, après avoir invectivé Hésiode – qui est encore pâtre – (Hes., *Th.*, 26-28), lui offrent un beau rameau de laurier en tant que sceptre (Hes., *Th.*, 29-31a) lors de leur rencontre au pied de l'Hélicon (Hes., *Th.*, 22-23). La principale différence entre les deux récits, du point de vue de leur structure, réside dans le fait que, chez Théocrite, il y a d'abord le discours du pâtre (*cf.* le discours des Muses), puis, plus loin, après l'échange de chants bucoliques, le don du bâton (*cf.* le don du rameau de laurier). Chez Hésiode, en effet, les Muses donnent le rameau à Hésiode juste après s'être adressées à lui ; il n'y a pas d'annonce préalable :

### **De l'investiture d'Hésiode par les Muses à l'entrevue de Simichidas avec Lycidas**

Hésiode, <i>Théogonie</i> , 22-34		Théocrite, <i>Idylle VII</i> , 10-131b	
1	Hésiode rencontre les Muses.	1	Simichidas rencontre Lycidas.
2	Les Muses s'adressent à Hésiode : elles invectivent les pâtres.	2	Lycidas s'adresse à Simichidas : il annonce qu'il lui offrira son bâton.
3	Elles offrent à Hésiode un rameau d'olivier.	3	Les personnages chantent.
		4	Lycidas offre son bâton à Simichidas.

<sup>582</sup> Voir le texte en annexe III.1.

La structure de l'entrevue entre Simichidas et Lycidas trouve donc sa source dans celle du proème hésiodique, qui fait toutefois l'objet d'une modification dont il conviendra de discuter la signification par la suite. Le récit théocritéen, en tout cas, appelle de plus en plus nettement la comparaison avec le récit de la rencontre d'Hésiode avec les Muses.

Cela apparaît plus nettement encore lorsque l'on observe le temps (2) des deux schémas structurels tels que je les ai dégagés dans le tableau ci-dessus. Le discours dans lequel Lycidas annonce qu'il fera cadeau de son bâton de chevrier à Simichidas fait en effet écho au discours que les Muses adressent à Hésiode.

Lycidas y explique pourquoi il envisage d'offrir son bâton de chevrier au citadin, dans une proposition qui est à la fois, paradoxalement, très obscure – pour son sens – et très évocatrice – par les notions qu'elle fait intervenir : [...] οὐνεκεν ἐσσί | πᾶν ἐπ' ἀλαθείᾳ πεπλασμένον ἐκ Διὸς ἔρνος (vers 43-44). Dégager le sens de cette formule est loin d'être évident, mais l'on s'accorde aujourd'hui sur un certain nombre d'éléments, qui sont essentiels dans le contexte donné par la réécriture de la scène de rencontre d'Hésiode avec les Muses.

Une interprétation morale de la proposition a autrefois été privilégiée : les savants avaient en effet tendance à comprendre que Lycidas approuvait la modestie dont Simichidas semble avoir fait preuve dans le discours qui précède<sup>583</sup>. Simichidas, selon cette interprétation du vers 44, aurait montré son aptitude à dire la vérité (ἐπ' ἀλαθείᾳ), au sens où il n'aurait pas cherché à cacher ses faiblesses à son interlocuteur<sup>584</sup>.

Cette lecture a peu à peu été abandonnée, à mesure que l'importance de la réécriture du proème hésiodique dans l'*Idylle VII* a été mise en évidence. Les savants ont en effet observé qu'un terme de la proposition du vers 44 avait été négligé, alors qu'il oriente l'interprétation du vers dans un tout autre sens que moral, d'une façon qui fait particulièrement sens dans le

---

<sup>583</sup> « Et en effet, je suis, moi, une délicieuse bouche des Muses, et, moi, tous me disent excellent chanteur ; mais, moi, je ne suis pas prompt à me laisser persuader, par la Terre ! Au fond de moi en effet, sur l'honorable Sicélide de Samos et sur Philéas, je ne l'emporte pas au chant, et c'est comme une grenouille contre des sauterelles que je lutte avec eux » (καὶ γὰρ ἐγὼ Μοισᾶν καπυρὸν στόμα, κῆμὲ λέγοντι | πάντες ἀοιδὸν ἄριστον· ἐγὼ δὲ τις οὐ ταχπειθής, | οὐ Δᾶν· οὐ γάρ πω κατ' ἐμὸν νόον οὔτε τὸν ἐσθλόν | Σικελίδαν νίκημι τὸν ἐκ Σάμω οὔτε Φιλίταν | αἰείδων, βάτραχος δὲ ποτ' ἀκρίδας ὡς τις ἐρίσδω, vers 37-41).

<sup>584</sup> De ces vers, on a également pu faire une lecture ironique ainsi qu'une lecture stylistique (voir récemment Cameron [1995] pp. 410-422, qui défend la lecture ironique contre la lecture stylistique). La lecture ironique, qui remonte à Giangrande [1980<sup>2</sup>], consiste à interpréter la réaction de Lycidas non pas comme approuvant la modestie de Simichidas, mais acquiesçant au constat de sa médiocrité. La lecture stylistique, bien plus ancienne, repose sur l'idée que Simichidas défendrait une esthétique callimaquienne aux vers 37-41, également approuvée par Lycidas (pour un état de la question sur cette thèse, voir Cameron [1995] pp. 410-422).



contexte de la réécriture. Ce terme est le participe *πεπλασμένον* (« modelé »), qui fait intervenir la notion de « fiction », par le biais de la métaphore du modelage. Suivant cette lecture, le discours de Lycidas met en tension la notion de vérité et la notion de fiction (*ἐπ' ἀλαθείᾳ πεπλασμένον*, « modelé en vue de la vérité »), à la suite des Muses hésiodiques qui déclarent à Hésiode : « nous savons dire beaucoup de mensonges semblables à des choses véritables, et nous savons, lorsque nous le voulons, faire entendre des vérités »<sup>585</sup>.

Ces parallèles structurels, thématiques et textuels entre le proème de la *Théogonie* et l'*Idylle VII* indiquent clairement la relation entre les deux textes : il est difficile de résister à l'idée que l'*Idylle VII* revêt donc un caractère programmatique. Les grands éléments du proème hésiodique y sont en effet présents<sup>586</sup> : le personnage du poète, le motif de la rencontre, le don du bâton, le discours sur la vérité. Et, en même temps, le récit théocritéen présente des différences de taille avec le proème hésiodique, de sorte que celles-ci peuvent, dans ces conditions, s'interpréter comme l'expression du programme théocritéen.

Les différences qui apparaissent de la façon la plus frappante tiennent au rôle de Lycidas. Alors que chez Hésiode, les Muses – avant toute autre chose – invectivent le pâtre qu'elles sont venues trouver (« pâtres des champs, qui êtes de méchants objets de honte, réduits à vos ventres »<sup>587</sup>), il en va tout autrement de la figure du pâtre chez Théocrite. C'est cette figure de pâtre, incarnée par le chevrier Lycidas, qui tient ici le discours sur la vérité et qui offre au poète son « assomme-lèvre » (*λαγωβόλον*, vers 128) – et non un beau rameau fraîchement cueilli. L'*Idylle VII* est ainsi comme une réécriture « pastoralisée » du proème hésiodique.

### **II.3. Une scène d'investiture ?**

De là à lire le récit de l'entrevue comme *une scène d'investiture de poète bucolique*, il n'y a qu'un pas. Et ce pas a été franchi d'autant plus facilement que les études du poème présentent globalement une tendance à accentuer le parallèle qui existe entre l'*Idylle VII* et le

---

<sup>585</sup> Ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, | ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι (Hes., *Th.*, 27-28). Pour une analyse de ces vers, voir Wismann [1996].

<sup>586</sup> Dans d'autres récits contemporains de Théocrite, le récit de la rencontre d'Hésiode avec les Muses est exploité comme un précédent permettant de tenir un propos d'ordre programmatique (Call., *Aitia*, fr.1 Pf., 21-28 ; Herod., VIII ; cf. *SEG XV*, E1, II, ll. 22-43 pour Archiloque et les Muses).

<sup>587</sup> Ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον (Hes., *Th.*, 26).

proème de la *Théogonie*, au-delà de ce qu'impose le poème lui-même<sup>588</sup>. Le tableau ci-dessous permet de schématiser la manière dont s'exprime actuellement cette tendance générale :

### L'*Idylle VII* comme réécriture de l'investiture d'Hésiode

<i>Théogonie</i>	Relation entre les récits	<i>Idylle VII</i>
Pâtre → aède = Investiture	// →	Citadin → chanteur bucolique = Investiture / adoubement
Don d'un rameau = Instrument de l'investiture	// →	Don d'un assomme-lièvre = Instrument de l'investiture / adoubement
Hésiode le reçoit = <i>Persona</i> d'Hésiode	// →	Simichidas le reçoit = <i>Persona</i> de Théocrite
Les Muses offrent le rameau = Autorité pour l'aède	// →	Un pâtre offre l'assomme-lièvre = Autorité pour le chanteur bucolique

Ce tableau a vocation à mettre en évidence deux choses bien distinctes. Il s'agit, d'une part, des principaux éléments sur lesquels repose le parallèle à proprement parler entre les deux scènes, hésiodique et théocritéenne : cette relation est marquée par le signe « // ». Il s'agit également, d'autre part, des conclusions que la critique a tendance à tirer ce parallèle en ce qui concerne l'interprétation de l'*Idylle VII* : ces conclusions sont signalées en caractères gras, précédées du signe « → ». Ainsi, ce tableau fait apparaître la manière dont s'opère logiquement le passage qui conduit du constat de la dette du poème de Théocrite envers la scène hésiodique à son interprétation : partant du fait que l'*Idylle VII* présente une scène que l'on pourrait qualifier de « réécriture pastoralisée » de la scène hésiodique (un pâtre offre son assomme-lièvre), ce récit a été interprété comme une scène d'investiture non seulement de poète bucolique, mais même de Théocrite en poète bucolique, à l'image d'un Hésiode investi poète épique.

C'est précisément ce processus que je me propose d'analyser dans la suite de cette introduction, en me concentrant en particulier sur le rôle qu'y joue la réflexion sur l'identité des deux personnages acteurs de la scène théocritéenne. Cette réflexion a en effet mené les savants à voir en Simichidas une représentation de Théocrite et en Lycidas une figure proche de celle

<sup>588</sup> Cette tendance est observable dès Puelma [1960], article qui, à mon sens, fonde véritablement l'approche contemporaine du poème. L'interprétation de l'*Idylle VII* qui y est proposée – à savoir que le poème s'inscrit dans la tradition de la scène de *Dichterweihe* (« investiture du poète »), qui remonte en dernier lieu au proème de la *Théogonie* –, est dans le détail discutable et tôt discutée, mais l'apport des observations de Puelma sur le récit de la rencontre, sur le personnage de Lycidas et sur le don du bâton est décisif, et son interprétation du poème est devenue – dans les grandes lignes – la *doxa* sur l'*Idylle VII*.

des Muses hésiodiques. Comme le montre le tableau ci-dessus, cette réflexion est extrêmement importante pour l'interprétation de l'*Idylle VII*, voire essentielle, car de la manière dont on interprète les figures de Simichidas et de Lycidas dépend celle dont on interprète le don du bâton comme signifiant ou non l'investiture d'un poète bucolique.

### **III. L'identité de Simichidas et de Lycidas en question**

L'histoire de l'interprétation savante de l'*Idylle VII* est très fortement marquée par ce que l'on pourrait appeler une « tradition » qui consiste à soupçonner que ce qui est explicitement dit de Simichidas et de Lycidas ne permet pas de comprendre qui ils sont « vraiment » : il y a autre chose à voir derrière les noms, ou les apparences. Si un tel soupçon s'est constamment exprimé, il ne s'est pas manifesté de la même manière au cours du temps, des scholiastes anciens aux savants contemporains, et il n'a pas non plus affecté Simichidas et Lycidas de la même manière.

Ce qu'il est important de voir ici, c'est la résurgence de cette tradition dans le cadre nouveau qu'a offert aux études de l'*Idylle VII* la mise en évidence de la réécriture du proème de la *Théogonie* à partir des années 1960<sup>589</sup>.

#### **III.1. Simichidas comme la *persona* poétique de Théocrite**

On considère depuis l'Antiquité que le narrateur de l'*Idylle VII*, Simichidas, est un double de Théocrite. Pour les scholiastes, Simichidas *est* purement et simplement Théocrite, qui raconte une journée véritablement vécue à Cos, alors qu'il se rendait de Sicile en Égypte. Les savants anciens ont en effet émis l'hypothèse que le nom de Simichidas était simplement un autre nom sous lequel Théocrite était connu, soit un patronyme (« fils de Simichos »), soit un surnom dû à une caractéristique physique (σῆμος signifie « camus »).

Cette identification *stricto sensu* a été acceptée, telle quelle, jusqu'au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, avant d'être largement nuancée dans les décennies qui ont suivi, au fur et à mesure que la réflexion sur la notion de *persona* poétique s'est développée. Aujourd'hui, Simichidas est très largement considéré comme une représentation fictive de Théocrite, sa *persona* poétique, avec différentes nuances selon les interprètes<sup>590</sup>.

---

<sup>589</sup> C'est en effet Puelma [1960] qui s'est avéré décisif sur ce point (voir la n.588 p. 351)

<sup>590</sup> Par exemple, Payne, qui a récemment consacré tout un chapitre de sa monographie sur *Theocritus and the Invention of Fiction* à cette question, émet l'hypothèse que Simichidas est un hétéronyme de Théocrite, comparable à ceux de Pessoa (Payne [2007] pp. 114-145, en particulier pp. 136-145).

Sur ce point, il convient d'abord d'attirer l'attention sur le fait que l'*Idylle VII* paraît effectivement bien se prêter à l'identification, plus ou moins stricte, de Simichidas à Théocrite. Le poème met en effet en scène un homme de la cité, qui est non seulement un poète, mais aussi un poète qui témoigne d'un intérêt tout particulier pour le chant bucolique. Derrière la figure de Simichidas, on reconnaît donc des caractéristiques que l'on prête sans aucune difficulté à Théocrite lui-même, et qui paraissent suffisamment marquantes pour que, au moins, la question de l'identification se pose.

Mais surtout, ensuite, la thèse de la *persona* s'avère particulièrement fructueuse dans le cadre d'un poème dont la dimension programmatique paraît à présent évidente. Si Simichidas n'est plus un personnage comme les autres mais une représentation du poète lui-même, on arrive à une conclusion très séduisante : le poème met en scène un Théocrite en train de construire sa *persona* de chanteur bucolique, sous les traits d'un certain Simichidas. Dans ces conditions, l'une des similitudes qui manquait jusque là avec la *Théogonie* apparaît : suivant cette lecture, en effet, Théocrite se dit composer des bucoliques lui-même (et non plus seulement ses personnages). Il raconte, dans l'*Idylle VII*, la rencontre fondatrice, celle qui fait de lui un poète bucolique, de même qu'Hésiode narre, dans le proème de la *Théogonie*, la rencontre qui fait de lui un aède. Avec une telle lecture du personnage de Simichidas, l'étude de l'*Idylle VII* permet donc, au moins potentiellement, de dégager des éléments forts susceptibles d'éclairer la conception théocritéenne du bucolique.

Mais, pour séduisante que soit cette thèse, est-elle juste ? Est-il juste de pousser aussi loin le *parallèle* que l'*Idylle VII* établit avec le proème de la *Théogonie* ? Ou est-ce que le nom de « Simichidas », précisément différent de celui de « Théocrite », ne suggère pas, au contraire, que l'on atteint ici une limite de ce que la réécriture a de véritablement symétrique avec l'œuvre originale ? N'est-ce pas là précisément le signe de ce que l'*Idylle VII* mène la réécriture dans une autre direction que celle de la rencontre fondatrice et de l'investiture du poète ?

Je pose ici ces questions qui portent sur les limites des similitudes qu'il convient de voir entre les deux poèmes, et je soutiendrai qu'elles se posent d'autant plus que l'interprétation de l'*Idylle VII* comme scène d'investiture ne va pas sans des difficultés qui ont bien été repérées par les savants. Dès lors que l'on s'attache à lire le poème suivant cette interprétation, on achoppe tout particulièrement sur les modifications apportées au schéma du récit de la rencontre. La manière dont le motif du don est exploité se comprend en effet très mal si l'on considère que le récit de l'entrevue avec Lycidas est une scène d'*investiture* héritée d'Hésiode.

Simichidas a en effet *déjà* chanté lorsqu’il reçoit un don doté d’une signification particulière de la part du chevrier. Comme il est *déjà* un chanteur bucolique lorsqu’il reçoit ce présent, peut-on parler d’investiture ? Hésiode, au contraire, ne devient un aède capable de chanter l’origine des dieux qu’au moment où il reçoit des Muses un rameau en tant que sceptre. Faut-il considérer que Simichidas n’est pas *véritablement* un chanteur bucolique avant de recevoir le don de Lycidas ?

Une partie de la critique propose une lecture « ironique » du poème, lecture selon laquelle la difficulté se lève aisément. D’après les savants qui soutiennent cette thèse, Simichidas s’est avéré être un piètre chanteur bucolique aux vers 96-127, et Lycidas ne rejoue la scène hésiodique, après coup, que par dérision<sup>591</sup>. Une autre partie de la critique propose une autre solution à la difficulté. Simichidas chante certes déjà un chant bucolique avant d’avoir reçu l’assomme-lièvre du chevrier, mais c’est seulement après le don qu’il se révèle un chanteur bucolique accompli – dans la description du *locus amoenus* et l’adresse aux Nymphes de la fin du poème (vers 131b-157) – alors qu’il n’était pas encore très convaincant auparavant<sup>592</sup>.

Mon propos n’est pas ici d’entrer dans le détail de ces propositions, ni d’ailleurs de les mentionner toutes<sup>593</sup>, mais de souligner qu’elles mettent en évidence une véritable difficulté. Quoi que l’on pense, en effet, de la valeur du chant de Simichidas en tant que chant bucolique<sup>594</sup>, il n’en reste pas moins que le citadin chante un chant bucolique *avant* de recevoir le bâton, et que, par conséquent, le poème de Théocrite présente un écart notable par rapport à sa source

---

<sup>591</sup> Voir la lecture « ironique » du poème proposée par Giangrande [1980<sup>2</sup>] et sa postérité chez Williams [1971] ; Hatzikosta [1982] ; Effe [1988] ; Cameron [1995].

<sup>592</sup> Voir par exemple Segal [1981] pp. 150-135 notamment ; Pearce [1988] ; Payne [2007] pp. 132-138 notamment.

<sup>593</sup> Une autre approche, par exemple, consiste à considérer que Simichidas passe successivement deux « épreuves », pour ainsi dire, au terme desquelles l’investiture peut avoir lieu (Puelma [1960]). Suivant cette approche, la promesse du don signale qu’il a réussi la première « épreuve », théorique (il s’est exprimé de la façon attendue aux vers 37-48), et le don effectif qu’il a passé avec succès la seconde « épreuve », pratique (il a chanté de la façon attendue aux vers 96-127).

<sup>594</sup> Les commentateurs soulignent souvent la dimension « urbaine » du chant de Simichidas, de sorte que l’on peut s’étonner qu’il reçoive le bâton pastoral si l’on considère que celui-ci est l’instrument de l’adoubement du poète comme chanteur bucolique. Voir par exemple Frazier [2009a] p. 149 : « tous les commentateurs ont, à juste titre, souligné le caractère “urbain” de ces thèmes [*i.e.* ceux que traient Simichidas dans son chant] : il n’en est que plus piquant de voir leur auteur mériter le *lagobolon* rustique ! Seule fidélité aux concours bucoliques [*i.e.* ceux qui sont mis en scène dans d’autres pièces “bucoliques” et que rappelle l’échange de chants de l’*Idylle VII*], pas plus ici que là on ne peut déterminer les raisons de l’adoubement du poète, et l’ultime description [*i.e.* celle qui occupe la fin du poème], radicalement différente du poème à Aratos, n’apporte guère d’éclaircissements ». Sur l’adaptation d’une poésie urbaine et de thèmes urbains dans les poèmes bucoliques, voir Pretagostini [2006].

hésiodique. On atteint une limite du parallèle, limite qui invite à s'interroger à nouveaux frais sur la nature de la rencontre entre Simichidas et Théocrite telle qu'elle est construite par l'*Idylle VII*, dans l'écart même qu'il ouvre vis-à-vis de sa source.

Le bâton lui-même, en outre, n'est pas offert au citoyen en tant que sceptre (σκῆπτρον, *Th.*, 30), mais en tant que « présent d'hospitalité » (ξεινήϊον, vers 129)<sup>595</sup>. Or un présent d'hospitalité offert par un chevrier est-il à la poésie bucolique ce qu'un sceptre offert par les Muses est à l'épopée hésiodique ? Et le chevrier de l'*Idylle VII* est-il lui-même investi d'une autorité comparable à celle des Muses de la *Théogonie* ? Ce sont là aussi des questions sur lesquelles j'insisterai tout particulièrement.

### **III.2. Lycidas, du chevrier au dieu**

La question de l'autorité de Lycidas est tout à fait centrale, car d'elle dépend en grande partie de l'interprétation que l'on peut proposer du récit de la rencontre. Elle n'est pourtant pas discutée, alors même que le personnage de Lycidas est sûrement ce qui, dans le poème, a suscité le plus de débats depuis plus de cent ans<sup>596</sup>. Mais c'est la question de son identité seule qui est soulevée, jamais celle de son autorité. C'est celle-ci précisément qu'il s'agit à présent de poser, après avoir rappelé à grands traits les interprétations de ce personnage.

Comme dans le cas de Simichidas, l'interprétation traditionnelle de Lycidas consiste à penser qu'il n'est pas « seulement » Lycidas. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, la thèse selon laquelle il n'est pas *un chevrier*, mais un poète *travesti en chevrier* a émergé. Celle-ci avait cours dans le cadre fourni par la thèse plus globale de la « mascarade bucolique », qui a prévalu jusqu'au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle. Alors que l'*Idylle VII* était considérée comme un poème autobiographique, un poème restituant donc des événements véritablement vécus par Théocrite, Lycidas passait pour un homme que l'on pouvait identifier, si du moins l'on disposait de suffisamment d'éléments

---

<sup>595</sup> Cf. Plazenet [1994], dont l'interprétation du poème tient compte de cette spécificité.

<sup>596</sup> La présentation proposée ici des thèses que l'on a formulées sur l'identité du personnage de Lycidas est loin d'être exhaustive. Clauss [2003] pp. 290-291 donne une idée assez claire de l'ampleur des discussions que le personnage a suscitées : « Over time, Lycidas has been identified as an eccentric poet who went around disguised as a goatherd, an older or contemporary poet, a character in the works of Philetas, a symbol for the ideal bucolic poet, an extension of the poet himself, a god, to a certain extent a combination of the above, or “the mythical father whose magical presence and power must always be recreated and represented so that it can be rejected” » (pour les références, voir les notes *ad loc.*).

pour le faire. On considérait plus précisément que Lycidas n'était pas un véritable chevrier, mais un éminent poète hellénistique que Théocrite avait eu l'occasion rencontrer à Cos, dans le cadre du « cercle de Cos ». Selon une thèse qui remonte à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, celui-ci aurait rassemblé quelques-uns des poètes les plus célèbres de l'époque, travestis en pâtres pour échanger de la poésie bucolique (d'où le nom de « mascarade bucolique »)<sup>597</sup>. On a alors émis un nombre considérable d'hypothèses sur l'identité réelle de Lycidas : ce pouvait être Aratos, ou Callimaque par exemple<sup>598</sup>.

Lorsque l'on a changé de paradigme pour lire dans l'*Idylle VII* un récit de fiction<sup>599</sup> qui devait tout particulièrement à Hésiode, les savants n'ont pas renoncé à voir en Lycidas autre chose qu'un simple chevrier, loin de là. Une autre thèse – ou série de thèses – a suscité une très forte adhésion de la part des savants. Il est ainsi généralement admis actuellement que Lycidas est une figure divine (parfois plus précisément Apollon ou Pan) qui a pris forme humaine, ou au moins qu'il est un chevrier aux caractéristiques divines<sup>600</sup>.

Comme celle d'un Simichidas-Théocrite, cette thèse est particulièrement séduisante parce qu'elle consiste à resserrer le parallèle avec l'investiture hésiodique : comme dans le proème de la *Théogonie*, l'investiture du poète est, selon cette thèse, prise en charge par une autorité divine. Qu'il s'agisse d'Apollon Nomios, de Pan, ou d'un chevrier divin, Lycidas est interprété comme une divinité pastorale, qui devient – par glissement – une divinité du chant bucolique. Tandis qu'Hésiode se mue en aède par l'action des inspiratrices divines de l'épopée, Simichidas-Théocrite est consacré chanteur bucolique par une divinité du bucolique.

---

<sup>597</sup> Cette thèse, due à Reitzenstein [1893] pp. 193-228, a conduit à une multiplication des recherches sur l'identité des personnages du poème, alors considérés comme des « *Dichter-γρίφοι* » (des « poètes-énigmes »).

<sup>598</sup> Voici par exemple l'état de la question que propose Cataudella [1956] p. 160 : « Per la critica questo fu un problema particolarmente allettante, ma da esse non venne una soluzione, vennero parecchie soluzioni: per Berck – procediamo in ordine di tempo – sotto il nome di Lidica si nascondeva Arato, per Ribbeck (e Hempel) Astacide di Creta, per Gercke Callimacho, per Wilamowitz (e Rostagni, che sostenne l'identificazione con grande acume e dottrina) Dosiada, per Legrand Riano, e, in secondo tempo, Leonida Tarantino (questa sembra la soluzione che ha raccolto i maggiori suffragi: oltre Legrand, l'hanno sostenuta Cholmeley, Taccone, Bignone). [...] . Solo Carlo Wendel (*op. cit.*, p. 16) prospettò la possibilità che Licida sia il nome vero del poeta [...] ».

<sup>599</sup> On notera, avant la publication de Puelma [1960], le rôle qu'ont successivement joué Cataudella [1956] et Kühn [1958] dans l'abandon de la thèse de la mascarade bucolique (Cataudella [1956]) et dans la mise en évidence de la dimension fictive des événements racontés (Kühn [1958]).

<sup>600</sup> Voir principalement Luck [1966] (un dieu) ; Williams [1971] et Livrea [2004] (Apollon Nomios), cf. le commentaire de Hunter [1999] ; Brown [1981] et Clauss [2003] (Pan).

Il est tout à fait juste d'affirmer que le poème présente un certain nombre d'éléments qui attirent l'attention sur la question de l'identité de Lycidas : tout un réseau d'échos à des scènes et formules homériques invite à la comparaison de Lycidas avec un dieu<sup>601</sup>. La manière dont il convient de comprendre cette comparaison est néanmoins, quant à elle discutable : la comparaison invite-t-elle à rapprocher Lycidas d'une figure divine, ou rend-elle au contraire manifeste l'écart qu'il y a entre un dieu homérique et le chevrier de l'*Idylle VII*, comme le défendent les partisans de la lecture ironique du poème<sup>602</sup> ?

Ici encore, mon propos n'est pas d'entrer dans le détail de la discussion, mais d'attirer l'attention sur le lien qui unit étroitement la thèse de la divinité de Lycidas et l'idée que celui-ci est – de toute façon – doté d'une autorité particulière en ce qui concerne le chant bucolique. Il n'est pas foncièrement différent, en ce qui concerne la question des limites du parallèle avec la *Théogonie*, de considérer que Lycidas est un dieu du bucolique ou un maître du bucolique. Il y a en revanche un enjeu plus large à discuter l'*autorité* de Lycidas, que les savants considèrent toujours comme acquise, quelles que soient leurs interprétations du poème.

Même lorsque ceux-ci ne souscrivent pas à la thèse de la divinité de Lycidas, et à plus forte raison s'ils y souscrivent, il est toujours admis que Lycidas est un chanteur bucolique consommé, face à un Simichidas qui devrait faire ses preuves. Cette idée n'est jamais discutée, sans doute pour la raison suivante : le fait que les chanteurs bucoliques sont toujours des pâtres conduit à déduire que Lycidas est « naturellement » en position de supériorité par rapport à

---

<sup>601</sup> Les principales références se trouvent déjà chez Puelma [1960]. Luck [1966], le premier à avoir émis l'hypothèse selon laquelle Lycidas est un dieu, exprime très clairement la dette de son travail envers l'article de Puelma : « Wer aber ist Lykidas, der Ziegenhirt, der Theokrit und seinem Gefährten unterwegs begegnet, ihn auf die Probe besteht, seinen Stock schenkt und davongeht? Und welchem Sinn hat diese Begegnung? In seiner schönen Untersuchung "Die Dichterbegegnung in Theokrits 'Thalysien'" ist Mario Puelma, wie mir scheint, von allen Interpreten der Lösung am nächsten gekommen. Ich möchte seine Gedanken aufnehmen und sie einen Schritt weiterführen; denn das reiche Material, das Puelma bietet, erlaubt noch eine andere Deutung, die bei ihm im Hintergrund bleibt » (Luck [1966] p. 186).

<sup>602</sup> Comme l'a suggéré Giangrande [1980<sup>2</sup>] pp. 157-158 notamment : « L'humour de Théocrite consiste à utiliser cette réminiscence homérique [*i.e.* celle que l'on perçoit dans la proposition ἐπεὶ αἰπόλῳ ἔξοχ' ἑόκει (vers 14b)], qui *deutlich* évoque dans la mémoire des lecteurs l'apparition de divinités in *Menschengestalt*, pour l'appliquer avec bonheur, par un procès produisant infailliblement un effet grotesque, à un pâtre réellement malodorant : ce n'est pas un dieu en forme de pâtre que Théocrite met devant le lecteur, mais, par *anticlimax*, un... pâtre en forme de pâtre. C'est justement l'association homérique, provoquée par cette technique allusive dans la mémoire du lecteur érudit, qui crée l'effet spirituel [...]. Au lieu d'un dieu se cachant, comme c'est le cas chez Homère, derrière le déguisement qui le faisait ressembler (ἑόκει) à un être humain, chez Théocrite, c'est un pâtre qui est présent derrière la formule homérique dénotant le déguisement (ἑόκει) » (les expressions allemandes sont des citations de Puelma [1960], auquel répond ici Giangrande).



Simichidas quand il s'agit de chanter des chants bucoliques, qu'il est un chanteur bucolique « inné » tandis que Simichidas, en tant que citoyen, doit *acquérir* ce statut. Bien que cette déduction paraisse évidente, je soutiendrai qu'elle doit aussi être interrogée, et confrontée à la logique propre à l'*Idylle VII*. Dans la mesure où cette conclusion paraît s'appuyer sur la symétrie avec entre la scène théocritéenne et la scène hésiodique, il s'avère qu'il faut discuter les deux problèmes ensemble.

Le propos de ce chapitre est donc, en premier lieu, de discuter ces questions. J'ai en effet tenté de montrer, dans cette introduction, que la lecture de l'*Idylle VII* comme récit de la rencontre fondatrice du poète bucolique avec une autorité, à l'image de la rencontre d'Hésiode avec les Muses, se heurte à des difficultés finalement si grandes qu'elle doit être réinterrogée.

Il s'agit donc ici d'analyser aussi précisément que possible la manière dont est exploité le précédent hésiodique dans l'échange entre Simichidas et Lycidas. C'est pourquoi ce chapitre ne traitera pas des chants, qui occupent pourtant une grande partie du poème. Il n'est pas question de nier leur importance, mais je tâcherai de montrer l'enjeu qu'il y a à revenir sur le cadre dans lequel ils s'inscrivent, en essayant d'en dégager le propos dans toute son originalité. Alors que cette étude se veut en effet particulièrement soucieuse de mettre en évidence la logique propre du poème de Théocrite, l'analyse du récit qui encadre celui de l'entrevue entre Simichidas et Lycidas et celle du dialogue s'avèrent décisives, comme j'espère le montrer.

La réécriture du proème de la *Théogonie* que l'on observe dans l'*Idylle VII* témoigne en effet d'un affranchissement plus profond vis-à-vis de la source qu'une reprise « en calque », motif pour motif, fonction pour fonction. La réflexion sur le bucolique, en outre, est largement prolongée par une réflexion sur la fiction et sur la relation qui unit le poète à son public, et, si ces réflexions trouvent chez Hésiode un cadre dans lequel se formuler, elles impliquent d'en faire amplement bouger les lignes. C'est du moins la thèse que je défendrai dans ce chapitre.

## I. Vers 1-26. La rencontre du citadin Simichidas avec le chevrier Lycidas

Simichidas, le narrateur du poème, et ses deux compagnons Eucritos et Amyntas, ont quitté la ville pour se rendre chez Phrasidamos et Antigénès, deux hommes issus d'une noble famille locale, qui célèbrent les Thalysies dans leur beau domaine (vers 1-9). Ils rencontrent en chemin un chevrier nommé Lycidas (vers 10-14), à l'apparence très caractéristique, si ce n'est caricaturale (vers 15-19). Celui-ci s'adresse à Simichidas dans un bref discours moqueur (vers 21-26).

### I.1. Vers 1-9. Trois citadins en route pour célébrer les Thalysies

Le narrateur fournit dès les deux premiers vers du poème un grand nombre d'éléments de contexte : ce qu'il fait, quand, où, et avec qui (vers 1-2). Il donne ensuite la raison (γάρ, vers 3) de ce voyage qui le conduit, un jour, avec deux compagnons, de la ville à l'Haleis : il s'agit des Thalysies, une fête de Déméter célébrée par Phrasidamos et Antigénès, dont le narrateur livre une généalogie, précisant la prouesse accomplie par leur ancêtre Chalcôn, fondateur d'une source locale (vers 3-7b). Il décrit, enfin, le lieu où Chalcôn l'a fait jaillir (vers 7b-9) :

Ἦς χρόνος ἀνίκ' ἐγὼν τε καὶ Εὐκρίτος εἰς τὸν Ἄλεντα [1]  
 εἴρομεν ἐκ πόλιος, σὺν καὶ τρίτος ἄμμιν Ἀμύντας.  
 Τᾷ Διοῖ γὰρ ἔτευχε θαλύσια καὶ Φρασίδαμος  
 κἀντιγένης, δύο τέκνα Λυκοπέος, εἴ τί περ ἐσθλόν  
 χαῶν τῶν ἐπάνωθεν ἀπὸ Κλυτίας τε καὶ αὐτῶ [5]  
 Χάλκωνος, Βούριναν ὅς ἐκ ποδὸς ἄνυε κράναν  
 εὔ' ἐνερεισάμενος πέτρα γόνυ· ταὶ δὲ παρ' αὐτάν  
 αἴγειροι πτελέαι τε εὐσκίον ἄλσος ὕφαινον  
 χλωροῖσιν πετάλοισι κατηρέφες κομώσσαι.

Un jour, Eucritos et moi allâmes vers l'Haleis, en quittant la cité ; avec nous, il y avait aussi un troisième compagnon, Amyntas. Pour Déô, en effet, Phrasidamos préparait les Thalysies avec Antigénès – deux fils de Lycopeus, être plus honorable que quiconque parmi les nobles d'autrefois, issu de Clytie et de Chalcôn en personne, lui qui, du pied, fit jaillir la source Bourina en appuyant bien son genou sur le rocher ;

les peupliers noirs et les ormes qui étaient près de la source tissaient un bois bien ombragé, recouverts qu'ils étaient d'une chevelure de feuilles vertes.

Le récit qui commence ici est circonstancié d'une façon qui paraît extrêmement précise. Les toponymes (τὸν Ἄλεντα, vers 1 ; Βούριναν [...] κράναν, vers 6) et les anthroponymes (Ἐῶκριτος, vers 1 ; Ἀμύντας, vers 2 ; Φρασίδαμος, vers 3 ; [Α]ντιγένης, vers 4 ; Κλυτίας, vers 5 ; Χάλκωνος, vers 6) sont remarquablement nombreux aux vers 1-9, et paraissent permettre de situer parfaitement la scène, aussi bien dans l'espace que dans le temps. Pourtant, c'est sans doute plutôt une situation géographique et temporelle fictive et signifiante que mettent en place les premiers vers.

### **I.1.i. Les toponymes et le décor**

Les toponymes, d'une part, laissent vraisemblablement entendre que la scène se passe à Cos, créant ainsi d'emblée un effet de réel certain<sup>603</sup>. Mais ce qui est remarquable, surtout, c'est le fait que ces noms de lieux soient signifiants : l'un (τὸν Ἄλεντα, vers 1) contribue à élaborer la structure « en bulle »<sup>604</sup> du poème ainsi que l'opposition entre cité et χώρα, tandis que l'autre

---

<sup>603</sup> Sur les toponymes comme noms de lieux qui situent le poème à Cos et sur leur rôle dans la création d'un effet de réel, voir en particulier Arnott [1979] (le savant tente de refaire le trajet emprunté par les personnages et d'identifier ainsi les lieux qui ne l'ont pas encore été par les archéologues) ; Zanker [1980] (le savant propose de nouveaux arguments en faveur de la localisation généralement admise de la source Bourina sur l'île de Cos) et Arnott [1996] (l'accent est mis ici sur ce que le savant appelle l'*illusiv realism* de Théocrite). Pour une toute autre approche de la géographie du poème, voir Krevans [1983] : selon Krevans, les toponymes ne doivent pas se comprendre comme des allusions géographiques, mais comme des allusions littéraires. Cette thèse est généralement admise depuis les années 1960 en ce qui concerne la source Bourina en particulier, que l'on trouve mentionnée dans un fragment de Philéas de Cos (fr. 11 Sbardella, transmis par la Σ (k) *ad* Theoc., VII, 5-9), le poète auquel le « Philéas » du vers 40 renvoie peut-être (voir n. 713 p. 415) et qui passe pour avoir été le maître de Théocrite (Σ *ad* Theoc., proleg. A.a.). Sur la Bourina du vers 6 et celle de Philéas, voir notamment l'annexe que consacre Sbardella à cette question dans son édition des fragments du poète de Cos (Sbardella [2000] pp. 169-178).

<sup>604</sup> L'expression est de Sirinelli ; elle est largement reprise par Frazier à propos de la poésie bucolique de Théocrite, de sorte à souligner à la fois une caractéristique de la structure de ces poèmes, dont les vers d'introduction et de conclusion referment l'œuvre sur elle-même (c'est en ce sens que j'emprunte ici l'expression, voir p. 363 et pp. 485-486), et le fait que « cette littérature est celle d'un moment et d'un univers, coupés non point du réel car ils contiennent ce réel, et même le valorisent, mais coupés de tout ce qui n'est point eux » (Frazier [2009a] p. xxxiii, citant Jean SIRINELLI, *Les Enfants d'Alexandre : la littérature et la pensée grecques. 331 av. J.-C.-519 ap. J.-C.*, Paris, 1993, pp. 131-132). La structure « en bulle » du récit a bien été observée par la critique, notamment depuis Kühn [1956], qui a distingué une *Rahmenerzählung* (vers 1-9 et 131/132-157) et un « *Einlage* » (vers 10-130/131). Pour une analyse différente de la structure de l'*Idylle VII*, voir Pretagostini [1980], qui voit dans ce poème – comme dans les autres *Idylles* – une *Ringkomposition*.

(Βούριναν [...] κράναν, vers 6) suggère d'emblée l'intertextualité avec la scène d'investiture d'Hésiode par les Muses.

Sur l'Haleis du vers 1 comme sur la source Bourina du vers 6, les scholies fournissent des éléments de réflexion particulièrement intéressants. Si les scholiastes considèrent en effet que ces deux toponymes font référence à des endroits de Cos<sup>605</sup>, ils insistent aussi, dans les deux cas, sur l'étymologie du nom.

### *Τὸν Ἄλεντα (vers 1)*

Ainsi, selon les scholies au vers 1, l'Haleis pourrait devoir son nom à un roi éponyme, ou un autre individu du même nom, ou encore à l'activité que l'on y pratique<sup>606</sup>. D'après cette dernière hypothèse, le nom « Haleis » (τὸν Ἄλεντα) dériverait du substantif qui désigne l'« aire de battage » (τὴν ἄλω), qui lui-même serait formé sur le verbe dénotant l'action de « battre les blés » (ἀληλέσθαι [...] τοὺς ἀστάχους)<sup>607</sup>. C'est cette observation sur l'étymologie du nom, telle qu'elle est envisagée par les scholiastes, qui est particulièrement digne d'intérêt.

Cette remarque montre en effet la capacité du toponyme à évoquer l'activité typiquement rurale qu'est le battage. On peut en déduire que le groupe verbal εἰς τὸν Ἄλεντα | εἶρπομες ἐκ πόλιος (vers 1-2) est susceptible d'annoncer d'emblée et de manière insistante – d'après ce que suggère la scholie – le mouvement *de la ville vers la campagne* que les trois compagnons sont en train d'opérer : le groupe ἐκ πόλιος indique, à lui seul, au vers 2, que les trois hommes viennent de la cité et la quittent, tandis que le groupe εἰς τὸν Ἄλεντα, dans ce cas, connote dès le vers 1 la situation rurale de la destination des voyageurs. Or, l'opposition entre cité et campagne est fondamentale au début du poème (vers 1-26), car c'est elle qui détermine dans un premier temps la relation entre le citadin Simichidas et le chevrier Lycidas. Cette relation est alors celle d'antagonisme radical, jusqu'à ce que Simichidas mette en évidence l'existence d'un terrain qui leur est commun (vers 27-41), et que Lycidas accepte cette communauté de circonstance (vers 43-51).

Toute fantaisiste que l'étymologie avancée par le scholiaste puisse paraître d'un point de vue linguistique<sup>608</sup>, la structure du poème donne des arguments forts pour défendre, non pas

---

<sup>605</sup> Σ (a) et (c) *ad* vers 1.

<sup>606</sup> Σ (a), (c) et (b) *ad* vers 1 respectivement.

<sup>607</sup> Ἔνιοι δὲ τὴν ἄλω παρὰ τὸ ἀληλέσθαι ἐν αὐτῇ τοὺς ἀστάχους (« mais certains pensent qu'il s'agit de l'« aire de battage » parce que l'on y « bat » les blés », Σ (b) *ad* vers 1).

<sup>608</sup> Voir le *DELG* s.v. ἀλωή : la présence du -ω- paraît commune à tous les dérivés du substantif.

l'hypothèse étymologique en soi, mais l'hypothèse selon laquelle le toponyme est apte à *suggérer* l'aire du battage et l'univers agricole. Le poème, en effet, *construit* cette association.

Tout d'abord, il a bien été repéré que certains groupes de mots des vers 1-9 se retrouvent presque tels quels dans la description finale des Thalysies<sup>609</sup>. Au ἐγών τε καὶ Εὐκρίτος [...] σὺν καὶ τρίτος ἄμμιν Ἀμύντας des vers 1-2 répond en effet manifestement le ἐγών τε καὶ Εὐκρίτος [...] χὼ καλὸς Ἀμύντιχος des vers 131-132 ; au καὶ Φρασιδάμος de la fin du vers 3 répond ἐς Φρασιδάμω de la fin du vers 131 (Antigénès a pour sa part disparu) ; le premier hémistiche du vers 8, αἴγειροι πετέλει τε, réapparaît mot pour mot au premier hémistiche du vers 136, et ces arbres se trouvent à côté d'une source d'eau, dont la mention est développée sur un peu plus d'un vers (vers 6-7 et vers 136-137). Dans ces conditions, la description des Thalysies (vers 131b-157) apparaît comme une reprise, sous une forme dilatée, pour ainsi dire, des vers 1-9 qui annoncent la fête, ce que l'on peut mettre en évidence de la façon suivante :

**Vers 1-9 → vers 131b-137**

Introduction du récit (vers 1-9)		Début de la description des Thalysies à la fin du poème (vers 131b-137)
<p>Ἦς χρόνος ἀνίκ' ἐγών τε καὶ Εὐκρίτος εἰς τὸν [Ἄλεντα εἴρπομες ἐκ πόλιος, σὺν καὶ τρίτος ἄμμιν Ἀμύντας. Τῆ Διοῖ γὰρ ἔτευχε θαλύσια καὶ Φρασιδάμος κάντιγένης, δύο τέκνα Λυκωπέος, εἴ τί περ ἐσθλὸν χαῶν τῶν ἐπάνωθεν ἀπὸ Κλυτίας τε καὶ αὐτῶ- Χάλκωνος, Βούριναν ὅς ἐκ ποδὸς ἄννε κράναν εὔ ἐνερεισάμενος πέτρα γόνυ· ταὶ δὲ παρ' αὐτάν <b>αἴγειροι πετέλει τε</b> εὐσκιον ἄλσος ὕφαινον χλωροῖσιν πετάλοισι κατηρεφές κομόωσαι.</p>	<i>cf.</i>	<p>[...] αὐτὰρ ἐγών τε καὶ Εὐκρίτος ἐς Φρασιδάμω στραφθέντες χὼ καλὸς Ἀμύντιχος ἔν τε βαθείαις ἀδείας σχοίνοιο χαμευνίσιν ἐκλίνθημες ἔν τε νεοτμάτοισι γεγαθότες οἰναρέοισι. πολλαὶ δ' ἄμμιν ὑπερθε κατὰ κρατὸς δονέοντο <b>αἴγειροι πετέλει τε</b>· τὸ δ' ἐγγύθεν ἱερὸν ὕδωρ Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελάρυζε.</p>

Notons ensuite que la déesse en l'honneur de laquelle les hôtes de Simichidas célèbrent les Thalysies est mentionnée dans les vers d'ouverture, sous le nom de Déô (τῆ Διοῖ, au vers 3), et qu'elle l'est à nouveau au vers 155, sous celui de Δάματρος ἀλωίδος, « Déméter de l'aire ». En d'autres termes, si les vers 1-9 et 131b-157 forment un cadre autour du récit de l'entrevue entre Simichidas et Lycidas, il est frappant de constater que, précisément, un dérivé de ἄλως se trouve au vers 155 : il paraît faire écho au τὸν Ἄλεντα du vers 1.

<sup>609</sup> Depuis Puelma [1960] n. 58 p. 162 et Lawall [1967] pp. 75-79.

Il est en effet difficile de penser que la présence de l'épithète ἀλωίδος, au vers 155, ne soit pas significative. La première raison en est que l'adjectif n'est pas attesté ailleurs<sup>610</sup>, si ce n'est dans les scholies au passage, qui d'ailleurs en discutent le sens et l'étymologie. D'après les scholiastes, il s'agit bien de la Déméter de l' ἄλωος<sup>611</sup>. L'adjectif est donc sans doute rare, et par-là même susceptible d'attirer l'attention, voire de susciter une recherche de la part du lecteur, alors discrètement invité à établir un lien avec la Déô du vers 3, près de laquelle se trouve l'Haleis du vers 1.

Qu'il convienne d'ailleurs de voir dans la Déméter Haloïs une Déméter « de l'aire de battage » est très fortement suggéré par l'accumulation des termes du champ lexical des travaux du blé dans les vers qui suivent (σωρῶ, vers 155 ; πτύον, vers 156 ; δράγματα, vers 157) :

ἄρα γέ πα τῆνον τὸν ποιμένα τὸν ποτ' Ἀνάπω,  
τὸν κρατερόν Πολύφαιμον, ὃς ὄρεσι νᾶας ἔβαλλε,  
τοῖον νέκταρ ἔπεισε κατ' αὔλια ποσσι χορεῦσαι,  
οἷον δὴ τόκα πῶμα διεκρανάσατε, Νύμφαι,  
βωμῶ παρ Δάματρος ἀλωίδος; ἄς ἐπὶ σωρῶ  
αὔτις ἐγὼ πάξιμι μέγα πτύον, ἃ δὲ γελάσσαι [155]  
δράγματα καὶ μάκωνας ἐν ἀμφοτέραισιν ἔχοισα

Ce pâtre de l'Anapos, le robuste Polyphème qui essayait d'atteindre les navires avec des montagnes, est-ce donc en quelque manière un pareil nectar qui l'engagea à faire danser ses pieds dans sa caverne, un nectar pareil à celui que vous avez fait couler, Nymphes, près de l'autel de Déméter Haloïs ? Sur le monceau de blé de cette dernière, puissé-je de nouveau ficher une grande pelle à vanner, et elle rire, avec dans les deux mains des gerbes d'épis et des pavots !

Il faut noter, enfin, pour établir que le poème élabore l'association de l'Haleis avec l' « aire de battage », que la Déméter célébrée par Phrasidamos et Antigénès est associée *de façon récurrente* à l' ἄλωος. Si le cadre créé par les répétitions entre les vers d'ouverture et la description finale permet de bien repérer le jeu d'échos, il y a une autre fois dans le poème où

<sup>610</sup> Le *DELG* s.v. ἀλωή mentionne cependant une Δηὸ ἀλωϊάς chez Nonnos (voir Nonn., *Dion.*, XX, 68).

<sup>611</sup> Δάματρος ἀλωάδος· τῆς τὰς ἀλωὰς ποιούσης· λέγεται δὲ καὶ ἀλωῖς (« Déméter Haloïs » : celle qui fait les aires ; on dit aussi « Haloïs » », Σ (a) *ad* vers 155-156) ; παρ Δάματρος ἀλωίδος· ἢ Δημήτηρ παρὰ τὴν ἄλωνα ἀλωῖς λέγεται (« près de <l'autel> de Déméter Haloïs » : c'est de la Déméter « Haloïs », à cause de « l'aire de battage », dont il est question », Σ (b) *ad* vers 155-156).

les Thalysies sont mentionnées par Simichidas. Lorsqu'il s'adresse pour la première fois à Lycidas, Simichidas lui dit en effet (vers 31b-34) :

[...]. Ἄ δ' ὁδὸς ἄδε θαλυσιάς· ἧ γὰρ ἑταῖροι  
ἀνέρες εὐπέπλω **Δαμάτερι** δαῖτα τελεῦντι  
ὄλβω ἀπαρχόμενοι· μάλα γάρ σφισι πίονι μέτρῳ  
ἀ δαίμων **εὐκριθον** ἀνεπλήρωσεν **ἄλωάν**.

Le chemin que voici est celui des Thalysies : assurément, en effet, des compagnons un repas pour Déméter au beau voile en lui offrant les prémices de leur fortune ; la déesse a en effet bien grassement rempli leur aire d'orge abondante.

Ici encore, donc, comme aux vers 155-157, le nom de Déméter (Δαμάτερι, vers 32) est accompagné d'une mention de l'aire de battage (ἄλωάν) et d'un autre terme qui développe l'idée de moisson (εὐκριθον, vers 34).

Ainsi, l'hypothèse étymologique formulée par les scholiastes – selon laquelle le toponyme τὸν Ἄλεντα dérive de ἄλωος – n'a pas avoir besoin d'être linguistiquement valide pour s'avérer pertinente *dans la logique du poème* : c'est précisément dans la structure même du texte que cette hypothèse trouve sa source. Néanmoins, peut-être est-elle aussi influencée par deux autres facteurs.

D'une part, en effet, on peut noter que l'étymologie du nom d'une fête de Déméter célébrée en Attique, les Ἄλφα, a suscité différentes hypothèses chez les savants anciens : faut-il faire dériver ce nom de celui de l' ἄλωος où l'on bat le grain, ou bien de celui des ἄλωαί, « le fruit de Dionysos » (τὸν καρπὸν τοῦ Διονύσου), c'est-à-dire la vigne<sup>612</sup> ? Dans la mesure où les mots formés à partir d' ἄλωος ont semblé difficiles, la réflexion sur le nom de l' Ἄλεις – dans un poème où il est question d'une fête de Déméter et où lui sont associés les termes ἄλωάν puis ἀλωίδος – pourrait s'inscrire dans le cadre plus large d'une interrogation lexicographique sur ἄλωος et ses dérivés<sup>613</sup>.

---

<sup>612</sup> Σ *ad* Lucien, 80,7 (= *Dialogue des Hétaires*), 4, l. 37. Voir Patera & Zografou [2001] pour la fête des Halôa, et les pp. 9-10 pour la discussion sur leur nom. Les références citées sont, pour l'hypothèse de l'aire de battage, un fragment de Philochore (FgrHist, 328 F 83) et, pour celle de la vigne, la scholie au *Dialogue des hétaires*.

<sup>613</sup> Signalons ici que ἄλωος désigne aussi bien une aire de battage, qu'un vignoble ou qu'un jardin. Ἀλωή, avec esprit doux, est la forme épique de ἄλωος, avec esprit rude.

D'autre part, la seule occurrence attestée antérieure à Théocrite du nom θαλύσια se trouve dans la poésie homérique, en *Illiade*, IX, 534, où apparaît le substantif ἄλωης, génitif de forme épique d' ἄλωος : [...] οἱ οὐ τι θαλύσια γουνῶ ἄλωης | Οἶνεὺς ἔρξ[ε] (« Œnée ne lui [*i.e.* Artémis] a pas offert les prémices sur le terrain de son vignoble »). La proximité, chez Théocrite, du nom des Thalysies (vers 3) avec un nom en ἄλ- pourrait avoir été associée à la proximité, dans le vers de l'*Illiade* des noms θαλύσια et ἄλωης, et avoir ainsi aussi contribué à l'élaboration de l'hypothèse sur le toponyme.

### ***La Βούριναν [...] κράναν et sa fondation (vers 6-7a)***

Le nom de la source Bourina est plus manifestement signifiant : un terme en βου- dans un poème où le chant *bu*-colique est central interpelle. Que le préfixe puisse venir du « bœuf », βοῦς, est en fait l'une des deux hypothèses étymologiques proposées par les scholiastes. Ceux-ci comprennent en effet soit que le nom est formé à partir de βοῦς (« le bœuf ») et de ρίς (le « nez ») – auquel cas la source ressemble à un mufler –, soit qu'il vient du préfixe intensif βου- (ils renvoient à des termes homériques) et de ῥέω (« couler ») : la source est, dans ce cas une source « aux flots abondants »<sup>614</sup>.

Les scholiastes ne vont pas plus loin, mais leurs hypothèses en suggèrent une autre, bien plus significative dans l'*Idylle VII*, qui réécrit la scène d'investiture d'Hésiode au pied de

<sup>614</sup> Νικάνωρ δὲ ὁ Κῶος ὑπομνηματίζων φησί· “Βούρινα πηγὴ ἐν τῇ νήσῳ ἐστίν, ἧς τὸ πρόσωπον βοῶς ῥινὶ παραπλήσιον.” Ἔστι δὲ ῥέουσα ἐκ πέτρας διὰ βοῶς κεφαλῆς. Ἡ τὴν μεγάλην διὰ τοῦ βου ἐπιτατικοῦ. Βούπαις γὰρ καὶ βουγάϊος ὁ μέγας· καὶ Ὅμηρος (σ 79) · “νῦν μὲν δὴ βουγάϊε” (« et Nicanor de Cos dit dans son commentaire : “la source Bourina est sur l'île ; sa face ressemble à peu près au nez d'un bœuf”. Elle s'écoule du rocher par une tête de bœuf. Ou alors <il faut comprendre> “la grande” <source> à cause du βου- intensif. *Boupaïs* et *Bougaios* signifient en effet “le grand” ; et Homère <dit> : “maintenant, en réalité, outrepassant” », Σ (k) *ad* vers 5-9, Il. 2-7). Βούρεια δὲ, ὅτι ἀπὸ κεφαλῆς βοῶς ἐκ λίθου πεποιημένης ἐδόκει τὸ ὕδωρ ἐκρεῖν οὕτω τοῦ Χάλκωνος μηχανησαμένου τε καὶ κατασκευάσαντος. Ἡ Βούρεια ἢ πολύρρους ἀπὸ τοῦ βου ἐπιτατικοῦ μορίου καὶ τοῦ ῥέω. Νικάνωρ δὲ ὁ Κῶος ὑπομνηματίζων Βούριναν τὴν κρήνην καλεῖ. Συμβῆναι γὰρ φησιν ἐξ αὐτομάτου καὶ αὐτοφυῶς βοῶς ῥινὶ παραπλήσιον εἶναι τὸν τόπον, ἐξ οὗ τὴν κρήνην ἐκραγῆναι ὁ Χάλκων ἐποίησεν. [...] Εἰ δὲ τοῦτο οὕτω νοήσεις, νοῆσαι ὀφείλεις καὶ Βούρειαν κρήνην τὴν πολύρρουν καὶ πολυχεύμονα (« et *Boureia* parce que l'eau paraissait s'écouler d'une tête de bœuf en pierre, Chalcôn l'ayant ainsi fabriquée et arrangée. Ou alors *Boureia* est “la <source> au flot abondant” à cause de la particule intensive βου- et de ῥέω. Mais Nicanor de Cos mentionne la source Bourina dans son commentaire. Il dit en effet que le site d'où Chalcôn a fait jaillir la source s'est, de soi-même et naturellement, trouvé être presque semblable au mufler d'un bœuf. [...] Et si tu as compris cela de cette façon [la manière dont Chalcôn a fait jaillir la source au moyen d'une statue], tu dois comprendre aussi que la source est “au flot abondant” et qu'elle “se répand en un flot abondant” », Σ (o) *ad* vers 5-9, Il. 15-21 et 28-30).



l'Hélicon (Hes., *Th.*, 23). La source Bourina peut en effet apparaître comme le « flot du bœuf » (de βούς et de ῥέω), en face de l'Hippocrène, la « source du cheval » (ἵππος et κρήνη)<sup>615</sup>.

En outre, les vers 6-7a, dans lesquels la fondation de la source est relatée, soulignent le parallèle avec l'Hippocrène du mont Hélicon : alors que cette dernière est créée par le sabot de Pégase, c'est ici le genou (γόνυ, vers 7) d'un homme qui est à l'origine de la source<sup>616</sup>. Le récit de sa fondation est un passage difficile : de très nombreuses interprétations de la relative Βούριναν ὃς ἐκ ποδός ἄνυε κράναν | εὖ ἐνερεισάμενος πέτρα γόνυ ont été proposées. La difficulté vient tout particulièrement de la mention du ἐκ ποδός du vers 6, qui, si l'on considère qu'il s'agit du « pied » de Chalcôn pose effectivement problème, puisque ce dernier a fait jaillir la source avec le « genou » d'après le vers suivant<sup>617</sup>. Une hypothèse qui peut rendre compte de l'étrangeté de l'expression est de penser que Βούριναν ὃς ἐκ ποδός ἄνυε κράναν au vers 6 permet précisément de rappeler la fondation de l'Hippocrène par le πούς de Pégase, sans doute avec un jeu sur la tradition, qui consiste à déplacer l'instrument de la fondation du « pied » vers le « genou »<sup>618</sup>.

Ainsi, les deux toponymes des vers d'introduction posent les premiers jalons de la réécriture d'Hésiode. Tandis que la *Théogonie* commence au pied de l'Hélicon, là où se trouve l'Hippocrène où se baignent les Muses, l'*Idylle VII* s'ouvre sur la fondation de la source du « Flot du bœuf ». Et, tandis que les Muses hésiodiques intiment au pâtre de quitter son état, Simichidas se dirige au contraire de la cité vers un endroit significativement rural lorsqu'il rencontre celui qui lui fait don de son très rustique bâton. Ce sont donc aussi les enjeux de la

---

<sup>615</sup> Krevans [1983] p. 209-210. Voir aussi Hunter [1999] p. 154 *ad* vers 6, qui parle de la source *Bourina* comme de « a suitably βουκολικόν alternative » à l'*Hippocrène*.

<sup>616</sup> Krevans [1983] p. 209-210.

<sup>617</sup> Les différentes solutions envisagées sont les suivantes : la source coule « du pied » de la statue, Chalcôn a agi « très vite », « lui-même », ou appuyant « son corps » entier ; la source se trouve « hors du sentier battu » ou « en bas » (Σ (i)-(o) *ad* vers 5-9) ; Chalcôn a frappé le sol de son pied tandis qu'il prenait appui sur la roche avec le genou de son autre jambe (Holmeley [1901] p. 238 *ad* vers 6 ; Hatzikosta [1982] p. 29-30 *ad* vers 6 ; Hunter [1999] p. 154 *ad* vers 6). Cette dernière hypothèse est la plus largement admise. Gow [1952] t. 2 p. 134 *ad* vers 6s. envisage en outre que Chalcôn ait pu laisser la marque de son genou dans la roche, ce qui expliquerait pourquoi il est question du genou (Hunter [1999] p. 154 *ad* vers 6, reprend cette idée et renvoie à Lycophron, *Alexandra*, 245-248, où Achille laisse l'empreinte de son pied en créant une source à Troie).

<sup>618</sup> La difficulté est en effet levée si l'on considère que le terme πούς désigne non seulement le pied, mais l'ensemble de la jambe jusqu'au pied (voir LSJ s.v. πούς A.I.1). Dans ce cas, le vers 6 donne une représentation générale de l'action de Chalcôn (il a fondé la source ἐκ ποδός, c'est-à-dire avec sa jambe), et le vers 7 précise le détail de cette action (Chalcôn a précisément appuyé son genou sur la roche).

réécriture qui sont déjà suggérés aux vers 1 à 9, par le biais des deux toponymes : la réécriture renverse la représentation de la χώρα comme impropre à la poésie, et accorde au *bouvier* une place centrale, prenant le contre-pied de l'invective que les Muses hésiodiques adressent au pâtre (Hes., *Th.*, 26-28).

### ***La source et son environnement (vers 6-9)***

De la source, nous n'apprenons pas seulement par qui et comment elle a été fondée (vers 6-7a). Le narrateur décrit aussi le bois qui l'entourne : ταὶ δὲ παρ' αὐτάν | αἴγειροι πετέλαι τε εὐσκίον ἄλσος ὕφαινον | χλωροῖσιν πετάλοισι κατηρεφές κομόωσαι (vers 7b-9). Cette description contribue à établir un rapprochement avec un autre lieu que l'Hélicon, la source d'Ithaque, près de laquelle Ulysse et Eumée font la rencontre de Mélantheus dans l'*Odyssée* (*Od.*, XVII, 204-214) :

Ἄλλ' ὅτε δὴ στεῖχοντες ὁδὸν κάτα παιπαλόεσσαν  
 ἄστεος ἐγγύς ἔσαν καὶ ἐπὶ κρήνην ἀφίκοντο [205]  
 τυκτὴν καλλίροον, ὅθεν ὑδρεύοντο πολῖται,  
 τὴν ποίησ' Ἴθακος καὶ Νήριτος ἠδὲ Πολύκτωρ·  
 ἀμφὶ δ' ἄρ' αἰγείρων ὕδατοτρεφῶν ἦν ἄλσος,  
 πάντοσε κυκλοτερές, κατὰ δὲ ψυχρὸν ῥέεν ὕδωρ  
 ὑπόθεν ἐκ πέτρης· βωμὸς δ' ἐφύπερθε τέτυκτο [210]  
 Νυμφάων, ὅθι πάντες ἐπιρρέζεσκον ὀδίται·  
 ἔνθα σφέας ἐκίχανεν υἱὸς Δολίιοιο Μελανθεὺς  
 αἴγας ἄγων, αἰ πᾶσι μετέπρεπον αἰπολίοισι,  
 δεῖπνον μνηστήρεσσι· δύω δ' ἄμ' ἔποντο νομῆες.

Mais lorsque donc, marchant sur la route rocailleuse, il furent près de la ville et arrivèrent à la source bien construite et aux belles eaux, d'où les citoyens s'approvisionnaient en eau, elle que créèrent Ithacos, Néritos et Polycctor – et puis il y avait autour d'elle un bois sacré de peupliers noirs qui se nourrissent d'eau, un bois tout arrondi, et de l'eau fraîche s'écoulait du haut d'un rocher ; et au-dessus était construit un autel des Nymphes sur lequel les voyageurs faisaient tous des sacrifices –, là, Mélantheus les rencontra alors qu'il conduisait les chèvres qui se distinguaient de tout le troupeau, repas pour les prétendants ; et deux pâtres l'accompagnaient.

L'ensemble que constituent les vers 1 à 9 ne met pas seulement en place la réécriture du don du rameau : il annonce aussi la rencontre des trois voyageurs avec Lycidas, dont le récit est

livré aux vers 10 à 14, ou, plus précisément, il contribue à présenter la scène de rencontre et d'entrevue comme *un motif*, qui est repris et retravaillé aux vers 10 à 41. Dans l'ensemble de ces vers, en effet, trois scènes homériques<sup>619</sup> de rencontre sont tour à tour rappelées, de sorte à faire de la question de l'*identité* des deux chanteurs « bucoliques » une question centrale – c'est du moins la thèse que je défendrai.

Ce travail sur les scènes homériques de rencontre est repérable dès l'introduction du récit, où il se met en place par le biais de la description des lieux en particulier : il s'agit aux vers 1-9 de la description du bois de la source Bourina d'abord. Notons que les voyageurs qui font une rencontre sont en chemin, aussi bien dans l'*Odyssée* (στείχοντες ὁδὸν κατά παιπαλόεσσαν, *Od.*, XVII, 204) que dans l'*Idylle VII* (εἵρομες, vers 2 ; cf. κοῦπω τὰν μεσάταν ὁδὸν ἄνυμες, vers 10), quoique Ulysse et Eumée se dirigent vers la ville (ἄστεος ἐγγυὸς ἔσαν, *Od.*, XVII, 205), alors que Simichidas et ses compagnons, au contraire, quittent la cité. Les marcheurs, en outre, s'apprêtent à rencontrer un ou des chevrier(s), aux vers 10-14 chez Théocrite, aux vers 212-213 de l'*Odyssée*, XVII.

Les lieux décrits par Simichidas aux vers 6-9, surtout, font écho à la source des Nymphes de l'*Odyssée* : la source (κράναν, vers 6, cf. κρήνην, *Od.*, XVII, 215) – dont le ou les fondateur(s) mythique(s) est (sont) mentionné(s) (vers 6-7a ; cf. τὴν ποίησ' Ἴθακος καὶ Νήριτος ἠδὲ Πολύκτωρ, *Od.*, XVII, 207) – s'écoule d'un rocher (πέτρα, vers 7 ; cf. ἐκ πέτρης, *Od.*, XVII, 210), et elle est entourée d'un bois sacré (ἄλσος, vers 8 ; cf. ἄλσος, *Od.*, XVII, 208) composé en tout ou en partie de peupliers noirs (αἴγειροι, vers 8 ; cf. αἰγείρων, *Od.*, XVII, 208). La description est, enfin, livrée dans une parenthèse (*Od.*, XVII, 208-211) ou une digression (vers 6-9) : ce n'est pas à proprement parler le propos du narrateur.

Ajoutons à ce premier parallèle homérique le premier élément du second. Lorsque Ulysse, à son arrivée à Ithaque, rencontre Athéna, qui a pris les traits d'un pâtre, et qu'elle dissipe la nuée qui empêche Ulysse de reconnaître son île, elle lui décrit ce même lieu, l'autre des Nymphes, en ces termes (*Od.*, XIII, 347-350) :

ἀγρόθι δ' αὐτῆς ἄντρον ἐπήρατον ἠεροειδές,  
ἰρὸν νυμφάων αἶ νηϊάδες καλέονται  
τοῦτο δέ τοι σπέος εὐρὺ **κατηρεφές**, ἔνθα σὺ πολλὰς

---

<sup>619</sup> Que des scènes de rencontres homériques jouent un grand rôle dans l'élaboration du récit et qu'il y ait là un enjeu pour l'interprétation de l'entrevue entre Simichidas et Lycidas a largement été repéré par la critique : voir l'introduction de ce chapitre pp. 356-359 ; voir aussi Hunter [1999] pp. 147-148.

Et près de lui [*i.e.* l'olivier], il y a un antre charmant et sombre, consacré aux Nymphes que l'on appelle Naïades ; c'est la vaste caverne voûtée où toi tu offrais aux Nymphes de nombreuses hécatombes accomplies pour elles.

C'est sans doute à cette description (κατηρεφές, *Od.*, XIII, 349) que l'*Idylle VII* emprunte l'adjectif κατηρεφές (vers 9), qui est très rarement attesté dans la littérature conservée antérieure à la période hellénistique<sup>620</sup>.

Il est important de noter, pour conclure sur la description de la source Bourina et de son environnement, qu'il y a une différence de taille avec les précédents hésiodique et homériques : les personnages de l'*Idylle VII* ne sont pas près de la source qui est décrite. Il ne se passe rien, en réalité, près de la source Bourina. Sa description est cependant exploitée de sorte à mettre en place à la fois les grands axes et les grands enjeux du poème, et à créer des associations avec l'univers de l'épopée archaïque et du mythe.

### **I.1.ii. Les anthroponymes et la situation du récit dans le temps**

Colorer le récit d'une atmosphère mythique et lui conférer un statut ambigu – entre mythe et réalité – est aussi la fonction qu'assure la généalogie des hôtes des trois voyageurs, développée aux vers 4 à 9. Celle-ci, en effet, suggère non seulement l'antiquité et le prestige de la famille de Phrasidamos et d'Antigénès, mais elle situe aussi le récit dans une époque à peine historique, tout juste après la frontière qui sépare le temps du mythe du temps historique<sup>621</sup>.

Les noms de Phrasidamos et d'Antigénès, d'abord, ne sont connus que par des inscriptions ; ils n'apparaissent dans aucun récit connu qui relève du mythe, contrairement à Lycopée, Clytie et Chalcôn. Ces trois personnages, cependant, ne sont pas mentionnés dans de

---

<sup>620</sup> Treize occurrences antérieures au début du III<sup>ème</sup> siècle sont recensées par le *TLG*, toujours en poésie (dans la poésie homérique surtout, mais aussi chez Hésiode, Anacréon et les trois Tragiques), mise à part une occurrence platonicienne.

<sup>621</sup> Cf. Clauss [2003] : défendant la thèse que Lycidas est un dieu, le savant signale que le poème crée « the impression that the events described unfolded not merely at an earlier time, but in a different era – once upon a time » (Clauss [2003] p. 290), c'est-à-dire un temps dans lequel la rencontre d'un homme avec un dieu est possible, comme dans l'épopée homérique (voir les parallèles avec les récits de rencontre divine), le proème de la *Théogonie*, ou encore le *Catalogue des femmes* (voir Clauss [1990], pp. 132-134 en particulier).

nombreuses sources, et jamais ensemble, sauf dans les scholies à ce passage<sup>622</sup> : l'*Idylle VII* semble composer une famille illustre à partir de noms associés à différents récits, et qui « sonnent » probablement « mythiques ».

### *Clytie et Chalcôn, les ancêtres des deux hôtes (vers 5-6)*

C'est chez Hésiode que l'on trouve la seule Clytie connue<sup>623</sup>, et l'un des deux Chalcôn connus. Le nom de Clytie se trouve en effet dans la *Théogonie* : c'est une fille d'Océan, nommée parmi ses sœurs<sup>624</sup>. C'est en revanche dans le *Catalogue des femmes* qu'est mentionné le Chalcôn hésiodique (Fr. 69 Most 84 (60)) :

καὶ τὴν μὲν ῥ' ἐδάμασσε Ποσειδάων ἐνοσίχθων  
τῆλ' ἀπὸ πατρὸς ἐοῖο φέρων ἐπὶ οἴνοπα πόν[τον  
ἐν Κόωι ἀ[μ]φιρύτῃ καίπερ πολύιδριν ἐοῦσα[ν ·  
ἔνθα τέκ' Εὐρύπυλον πολέων ἡγήτορα λαῶ[ν  
Κω...α γείνατο παῖδα βίην ὑπέροπλον ἔ[χοντα.  
τοῦ δ' υἱεῖς Χάλκων τε καὶ Ἀνταγόρης ἐγένοντο.

Et Poséidon qui ébranle la terre la [Mestrè] soumit, l'emmenant loin de son père, sur la mer couleur de vin, dans Cos entourée d'eau, bien qu'elle soit prudente ; là, elle mit au monde Eurypyle, le guide de nombreux peuples [...] ; elle enfanta un fils dont la force était supérieure à celle des armes. De lui naquirent des fils, Chalcôn et Antagorès.

Il y a par ailleurs, en *Illiade*, XV, 595, un Myrmidon nommé Chalcôn, originaire de Thessalie, mais celui-ci n'a pas non plus de lien avec une Clytie, ni avec un Lycopée.

---

<sup>622</sup> Voir les Σ (c)-(h) *ad* vers 5-9. Ces scholies semblent reconstituer un arbre généalogique à partir de l'*Idylle VII* et des « espaces » que laisse le poème d'Hésiode autour du personnage de Chalcôn.

<sup>623</sup> Chez Apollonios de Rhodes, il y a cependant une Κλείτη, qui a donné son nom à une source. Cette Κλείτη est la fille d'un Mérops de Percote, et la femme de Cysicos, le roi des Dolions (A.R., I, 975-956). À sa mort, les Nymphes la pleurent tant que les déesses changent leurs larmes en source qu'elles nomment Κλείτη (A.R., I, 1063-1069).

<sup>624</sup> Hes., *Th.*, 352.

### *Lycopée, le père de Phrasidamos et d'Antigénès (vers 4)*

Lycopée est quant à lui un personnage mythologique, mais associé à un autre récit. Il n'apparaît que chez des auteurs plus tardifs, Diodore de Sicile et le pseudo-Apollodore<sup>625</sup>, et dans des scholies. Chez Diodore, il est l'oncle de Tydée, tué à Calydon par ce dernier. C'est ce Lycopée qui est mentionné par une scholie aux *Sept contre Thèbes*, deux scholies aux *Phéniciennes*, deux scholies au passage de l'*Iliade* dans lequel Diomède raconte l'histoire de Tydée, et le commentaire d'Eustathe au même passage<sup>626</sup>. Les scholiastes expliquent en effet par cette version (Tydée meurtrier de Lycopée – et d'Alcathoos) le fait que Tydée soit appelé τὸν ἀνδροφόντην (« l'homicide ») par le messager des *Sept* (vers 572), et que son arrivée en suppliant soit annoncée par Polynice en *Phéniciennes*, 417. Eustathe et les scholiastes à l'*Iliade* XIV ajoutent quant à eux cette histoire au récit de Diomède.

Chez Apollodore, l'histoire de Lycopée est aussi liée à Œnée, mais le lien est établi différemment : il est l'un des fils d'Agrios qui mettent leur père sur le trône après avoir provoqué la chute d'Œnée.

Nous n'avons donc pas de traces d'un mythe autrement connu qui assurerait le lien entre Lycopée, Clytie et Chalcôn. On peut en revanche noter que les contextes dans lesquels apparaissent ailleurs deux de ces trois personnages, indépendamment l'un de l'autre, entretiennent un lien – mais qui paraît très lâche – avec le reste du contexte du début des *Thalysies*.

Le Chalcôn homérique comme le Chalcôn hésiodique sont, d'une manière ou d'une autre, associés au même Glaucos. Ce Glaucos est le fils de Sisyphe, mais surtout le père de Bellérophon, ce qui pourrait apporter un élément supplémentaire qui oriente vers l'Hippocrène du début de la *Théogonie*. D'une part, le Chalcôn d'Hésiode est le petit-fils de la femme de Glaucos, le père de Bellérophon<sup>627</sup>. D'autre part, le Glaucos qui tue, dans l'*Iliade*, le fils du Chalcôn homérique est l'arrière-petit-fils du Glaucos du *Catalogue des femmes*, et le petit-fils de Bellérophon<sup>628</sup>.

Lycopée est quant à lui associé, dans les deux versions, à l'histoire d'Œnée. Son nom n'apparaît pas, au chant IX de l'*Iliade*, dans le discours de Phénix, où est raconté l'épisode du

---

<sup>625</sup> D.S., IV, 65 ; Apollod., I, 8.

<sup>626</sup> Respectivement : Σ (a) *ad A., Th.*, 572 ; Σ *ad E., Ph.*, 417 ; Σ *vetera et recentiora* (b) *ad E., Ph.*, 417 ; Σ (b) *ad Il.*, XIV, 114 ; Σ *ad Il.*, XIV, 119 ; Eust., *ad Il.*, III, 589 (= *ad Il.*, XIV, 122).

<sup>627</sup> Fr. 69 Most 79(55)-109(85).

<sup>628</sup> *Il.*, VI, 150-205.

sanglier envoyé par Artémis pour punir Œnée de son oubli (*Il.*, IX, 529-549), mais on peut rappeler que c'est précisément dans ce passage que se trouve la seule occurrence attestée du substantif θαλύσια qui soit antérieure à l'*Idylle VII*.

S'il paraît douteux qu'il faille aller chercher si loin un lien entre le contexte du début de l'*Idylle VII* et les membres de la famille de Phrasidamos et d'Antigénès, il est au contraire important de noter trois choses. D'abord, le poème insiste beaucoup sur le personnage de Chalcôn, en suggérant sa renommée avec le αὐτῶ du vers 5 (αὐτῶ | Χάλκωνος, « Chalcôn en personne », vers 5-6), et en lui attribuant la fondation de la source : il acquiert par cet acte – s'il ne l'a pas déjà par ailleurs – un statut mythique. Une telle capacité – faire jaillir une source d'eau en frappant sur le sol ou sur un rocher – est en effet celle d'un Pégase, mais aussi celle d'un Poséidon, d'un Héraclès, d'un Dionysos ou encore d'une Rhéa<sup>629</sup>. Ensuite, le nom même de Chalcôn, qui apparaît chez Hésiode et chez Homère, suscite probablement au moins une certaine impression de familiarité, d'autant qu'il est étroitement associé au nom de Clytie, qui se trouve aussi chez Hésiode.

Ce que le nom de Lycopée, le père de Phrasidamos et d'Antigénès, est susceptible d'évoquer est plus difficile à évaluer, puisque les sources dont nous disposons qui le mentionnent sont postérieures. Cependant, la version attestée chez Diodore de Sicile et dans les scholies à l'*Illiade*, à Eschyle et à Euripide paraît bien connue.

Il y a donc un décalage dans la généalogie de Phrasidamos et d'Antigénès par rapport à ce que l'on attendrait *a priori*. Phrasidamos et Antigénès sont présentés comme des contemporains du narrateur, de même que Lycopée, qui appartient à la génération qui précède immédiatement. Clytie et Chalcôn sont quant à eux donnés comme les fondateurs très anciens et mythiques de leur famille, de sorte que l'on s'attendrait à ce que les noms mythologiques soient réservés à ces derniers. Ce n'est pas le cas en réalité : le nom de Lycopée est lui aussi susceptible d'être compris comme celui d'un personnage mythique. Ce décalage suggère que l'époque à laquelle se déroulent les Thalysies de Phrasidamos et d'Antigénès est à peine un temps historique. Le temps du mythe, en effet, n'est pas rejeté dans un passé lointain, mais associé à une génération contemporaine du narrateur, celle du père de ses hôtes. L'époque dans laquelle se déroule le poème semble à la frontière d'un temps historique et d'un temps mythique.

---

<sup>629</sup> A.R., IV, 1441s. (Héraclès) ; Arat., 216s. et Nonn., *D.*, IV, 6-7 (Pégase) ; Call., *Jov.*, 30-32 (Rhéa) ; Paus., IV, 36, 7 (Dionysos) ; Apollod., III, 14, 1 (Poséidon).

### *Ἦς χρόνος ἀνίκ[α] (vers 1) : à la frontière du temps mythique ?*

Or, l'introduction du récit par la formule Ἦς χρόνος ἀνίκ[α] (vers 1) suggère aussi quelque chose de cet ordre. Il est rare, en effet, dans la littérature conservée, qu'un récit s'ouvre sur telle formule, qui paraît emphatique par rapport à un simple ποτέ, par exemple. On trouve cependant des tournures particulièrement proches dans des contextes où l'on introduit un récit qui se déroule dans un temps révolu et mythique<sup>630</sup>.

C'est le cas, par exemple, dans le *Protagoras* de Platon, qui introduit de la façon suivante le mythe de la répartition des différentes qualités aux êtres vivants : ἦν γὰρ ποτε χρόνος ὅτε θεοὶ μὲν ἦσαν, θνητὰ δὲ γένη οὐκ ἦν (« il y avait en effet une époque, autrefois, où les dieux existaient, mais où il n'y avait pas de races mortelles », Pl., *Prt.*, 320c7-d1). Citons un autre exemple de cet emploi de ἦν χρόνος ὅτε..., chez Critias (Critias, fr. 18, 1 = *Sisyphé*), où le caractère mythique et révolu du temps évoqué est particulièrement manifeste également :

{ΣΙΣΥΦΟΣ} Ἦν χρόνος ὅτ' ἦν ἄτακτος ἀνθρώπων βίος [1]  
καὶ θηριώδης ἰσχύος θ' ὑπηρέτης,  
ὅτ' οὐδὲν ἄθλον οὔτε τοῖς ἐσθλοῖσιν ἦν  
οὔτ' αἰὶ κόλασμα τοῖς κακοῖς ἐγίγνετο.  
Κἄπειτ' αἰδοῦσιν ἄνθρωποι νόμους [5]  
θέσθαι κολαστάς [...]

SISYPHE. — Il y avait une époque où la vie des hommes était sans ordre, et sauvage, et au service de la force, quand il n'y avait aucune récompense pour les bons, ni, au contraire, de châtement pour les mauvais. Et puis les hommes décident d'instaurer des lois répressives [...]

L'introduction du récit de l'entrevue avec Lycidas situe ainsi les événements dans une géographie et un temps qui sont particulièrement ambigus. La scène paraît en effet se dérouler peut-être dans l'île de Cos, mais – si tel est le cas – dans une Cos recomposée et fictive, dont les noms de lieux semblent davantage mettre en place les enjeux du récit que de permettre de

---

<sup>630</sup> Cf. Segal [1981] p. 163 : « This interchange between specific and the imaginary, place and placeness, applies also to time. Theocritus opening lines create a striking and at first baffling fusion of precision and vagueness: Ἦς χρόνος ἀνίκ' ἐγών..., "Once upon a time..." Wilamowitz noted the fairytale atmosphere of these opening words and their "undefined distance, as if it were a fairy-tale" [...]. The poem's first line suggests a mythical distance which the subsequent details belie. This blending of imprecision can now be seen as part of the dialectic between imagination and reality which control the entire work ».



situer effectivement les événements dans un cadre géographique « reconstituable »<sup>631</sup>. Et, si l'on peut « dater » l'entrevue, celle-ci paraît, d'après les noms de personnes et le ἤς χρόνος ἀνίκ[α] du vers 1, avoir lieu à la frontière entre une époque mythique et une époque historique. Le fait que le narrateur soit intradiégétique renforce encore l'ambiguïté : le monde qu'il décrit lui est contemporain, puisqu'il raconte sa propre histoire, de sorte qu'il paraît tout à fait inscrit dans « notre » époque et parler de « notre » époque ; et en même temps, il se situe *aux origines* de celle-ci.

Que l'univers de l'*Idylle VII* soit construit de sorte à échapper à une approche réaliste est d'ailleurs sans doute signifié par les disparitions, pour ainsi dire, qui sont frappantes dans le poème<sup>632</sup>.

Étrangement, l'Haleis du vers 1 et l'Antigénès du vers 4 ne réapparaissent pas à la fin du poème, dans la description des Thalysies, qui pourtant sont supposées avoir lieu dans l'Haleis précisément et chez Antigénès. Du couple Φρασιδάμος | κἀντιγένης (vers 3-4), il ne reste plus qu'un seul des frères, Φρασιδάμω, au vers 131, ce qui est surprenant étant donné le système d'écho qui est mis en place entre les vers 1-9 et les vers 131b-157, et en raison du ἐταῖροι | ἀνέρες des vers 31-32, qui suppose bien que les hôtes de Simichidas sont au moins deux. L'Haleis, quant à lui, n'est plus du tout mentionné après le vers 1. Il ne réapparaît pas dans la description finale des lieux. Il ne reste en effet vraisemblablement de lui qu'une allusion, dans le Δάματρος ἀλωίδος du vers 155.

La source Bourina, elle non plus, n'est plus du tout mentionnée par la suite dans le poème : la description finale est en partie fondée sur la reprise de données qui apparaissent aux vers 6-9, mais celles-ci sont redistribuées. Il y a bien une source d'eau chez Phrasidamos, ainsi que les mêmes arbres que ceux qui composent le bois de la source Bourina, mais rien ne laisse penser que ce sont les mêmes<sup>633</sup>.

Il y a ainsi des « disparitions » dans le poème, mais elles laissent comme des « traces » : l'Haleis, les arbres et la source des vers 1-9 sont autant de données qui sont ré-exploitées aux vers 131b-157, mais pour élaborer la description d'un autre espace. L'*Idylle VII* paraît ainsi construire un univers presque fantasmagorique, au moyen du système d'écho entre

---

<sup>631</sup> Voir Hunter [1999] p. 146 : « The setting of the poem both is and is not Cos, *i.e.* there is *both* a reconstructable and “real” geography of the mind and the mythic and literary tradition ».

<sup>632</sup> Sur ce point, voir la conclusion de ce chapitre pp. 496-498.

<sup>633</sup> Sur ce point, voir la conclusion de ce chapitre pp. 496-498 également.

l'introduction du récit et sa conclusion, qui est à la fois très marqué et présente cependant des irrégularités sensibles.

### **I.2. Vers 10-14. En chemin, la rencontre avec le chevrier Lycidas**

Juste après avoir décrit la source Bourina et le bois sacré qui l'entoure, le narrateur fait le récit, ici encore très circonstancié, de sa rencontre avec le chevrier Lycidas. Il indique en effet d'une façon très précise le lieu de sa rencontre avec lui (vers 10-11a), et accorde également une grande importance à son identité (vers 11b-14) :

Κοῦπω τὰν μεσάταν ὁδὸν ἄνυμες, οὐδὲ τὸ σᾶμα [10]  
ἀμῖν τὸ Βρασίλα κατεφαίνετο, καί τιν' ὀδίταν  
ἔσθλὸν σὺν Μοῖσαισι Κυδωνικὸν εὖρομες ἄνδρα,  
οὔνομα μὲν Λυκίδα, ἧς δ' αἰπόλος, οὐδέ κέ τις νιν  
ἠγνοίησεν ἰδὼν, ἐπεὶ αἰπόλῳ ἔξοχ' ἑώκει.

Nous n'avions pas encore accompli la moitié du chemin, et le tombeau de Brasilas ne nous apparaissait pas encore, lorsque nous rencontrâmes un voyageur – grâce aux Muses – un homme honorable de Cydonia, du nom de Lycidas ; c'était un chevrier, et personne ne l'aurait ignoré en le voyant, puisqu'il ressemblait éminemment à un chevrier.

De même que les toponymes des vers précédents, le tombeau de Brasilas (τὸ σᾶμα [...] τὸ Βρασίλα, vers 10-11) n'informe vraisemblablement pas tant sur la géographie de la Cos ancienne et ne donne pas tant des indications réalistes sur les circonstances de la rencontre qu'il ne contribue à présenter celle-ci comme une sorte de « scène typique », élaborée peu à peu à partir d'éléments empruntés à des scènes de rencontre homériques.

#### ***La rencontre et le tombeau***

Le « tombeau de Brasilas » donne certes l'impression de préciser le κοῦπω τὰν μεσάταν ὁδὸν ἄνυμες du vers 10 – il est mentionné comme s'il était un point de repère que chacun connaît –, mais c'est surtout cette fonction elle-même qui est ici intéressante : elle rappelle en effet celle du tombeau d'Ilos dans l'*Iliade*<sup>634</sup>. Alors que Simichidas et ses compagnons n'ont pas encore atteint le tombeau de Brasilas lorsqu'ils font la rencontre de Lycidas, l'aède homérique précise quant à lui que – au moment où Priam rencontre Hermès au chant XXIV de

<sup>634</sup> Le tombeau d'Ilos sert en effet de point de repère en *Il.*, X, 415 ; XI, 166 ; XXIV, 349.

*Iliade* – le roi troyen et les hommes qui l’accompagnent ont, eux, déjà dépassé le tombeau qui leur sert de repère (*Il.*, XXIV, 349-353) :

Οἱ δ’ ἐπεὶ οὖν μέγα σῆμα πάρεξ Ἴλοιο ἔλασσαν,  
στῆσαν ἄρ’ ἡμιόνους τε καὶ ἵππους ὄφρα πίοιεν, [350]  
ἐν ποταμῷ· δὴ γὰρ καὶ ἐπὶ κνέφας ἤλυθε γαῖαν.  
Τὸν δ’ ἐξ ἀγχιμῶλοιο ἰδὼν ἐφράσσατο κήρυξ  
Ἑρμείαν, ποτὶ δὲ Πρίαμον φάτο φώνησέν τε·

Lorsque donc ils eurent dépassé le grand tombeau d’Ilos, alors ils arrêtrèrent leurs mules et leurs chevaux pour qu’ils boivent au fleuve ; déjà, en effet, même l’obscurité tombait sur la terre. Mais, aussitôt après, le héraut vit Hermès, le remarqua, et il s’adressa alors à Priam et lui dit : [...].

D’autres éléments, en outre, invitent à faire la comparaison avec cette scène de *Iliade* précisément. Notons d’abord que Simichidas qualifie en premier lieu Lycidas de τιν’ ὀδίταν | ἐσθλόν (vers 11-12). C’est aussi en tant que « voyageur » (ὀδοιπόρον, *Il.*, XXIV, 375) qualifié par une épithète élogieuse (αἴσιον, « de bon augure », *Il.*, XXIV, 375) que Priam décrit Hermès quand il le voit, dans le premier discours qu’il lui adresse. Dans la même proposition, Simichidas attribue en outre à une volonté divine – celle des Muses – sa rencontre avec le voyageur Lycidas, comme le fait Priam (τις [...] θεῶν ὑπερέσχεθε χεῖρα, vers 374) (*Il.*, XXIV, 372-377) :

Τὸν δ’ ἡμείβετ’ ἔπειτα γέρων Πρίαμος θεοειδής·  
“οὔτω πη τάδε γ’ ἐστί, φίλον τέκος ὡς ἀγορεύεις.  
Ἄλλ’ ἔτι τις καὶ ἐμεῖο θεῶν ὑπερέσχεθε χεῖρα,  
ὅς μοι τοιόνδ’ ἦκεν ὀδοιπόρον ἀντιβολῆσαι [375]  
αἴσιον, οἷος δὴ σὺ δέμας καὶ εἶδος ἀγητός,  
πέπνυσαί τε νόω, μακάρων δ’ ἕξεσσι τοκήων.”

Le vieux Priam, semblable aux dieux, lui répondit ensuite : « Il en est assurément à peu près, mon enfant, comme tu le dis. Mais encore, la main même de l’un des dieux se tint au-dessus de moi, lui qui m’a envoyé un voyageur de bon augure, pour que j’en fasse la rencontre, un voyageur tel que toi, en réalité, qui es admirable de stature et d’aspect, sensé d’esprit, et issu de parents bienheureux. »

## *Apparence et identité*

La comparaison ne s'arrête pas là : Simichidas (vers 13b-14 puis 15-20) et Priam (*Il.*, XXIV, 376-377) accordent tous deux aussi une importance toute particulière à l'apparence du voyageur, et à ce qu'elle révèle sur l'identité de ce dernier (ou à ce qu'elle paraît révéler dans le cas d'Hermès). L'attention est même tout spécialement attirée sur ce point, dans les deux poèmes. Dans l'*Illiade*, en effet, il n'est sans doute pas anodin que Priam soit qualifié de θεοειδής (« semblable aux dieux », *Il.*, XXIV, 372) dans le vers qui introduit son discours : la question de l'apparence est centrale, puisque Priam se méprend tout à fait sur l'identité de son interlocuteur en se fiant à son aspect extérieur (*Il.*, XXIV, 374-377). On le sait bien, car l'aède informe peu avant – juste avant le récit de la rencontre au-delà du tombeau d'Ilos – qu'Hermès a pris l'apparence d'un jeune prince (*Il.*, XXIV, 346-348) :

Αἴψα δ' ἄρα Τροίην τε καὶ Ἑλλήσποντον ἴκανε·  
βῆ δ' ἰέναι κούρω αἰσυιτήρι ἐοικώς  
πρῶτον ὑπηγήτη, τοῦ περ χαριστάτη ἦβη.

Et puis aussitôt, il alla en Troade et au bord de l'Hellespont ; et s'y rendit sous l'apparence d'un jeune prince à la première barbe, dont la jeunesse est tout à fait plaisante.

Or, la question de l'identité de Lycidas et de son apparence est centrale au début de l'*Idylle VII*. Il est en effet présenté d'une façon très énigmatique par Simichidas. D'une part, le narrateur dispose d'informations précises sur lui, ce qui est étonnant, dans la mesure où tout paraît les séparer : il connaît son origine (Κυδωνικόν, vers 12) comme son nom (οὔνομα μὲν Λυκίδα, vers 13a). Lycidas, toutefois, connaît lui aussi son interlocuteur : il l'appelle par son nom (vers 21) sans que l'un ou l'autre se soit présenté, et sans que le narrateur ait ne serait-ce que mentionné une précédente rencontre. Mais ce qui, surtout, entoure Lycidas d'une aura particulière, à tel point que l'on y voit très souvent un argument pour considérer que le personnage est en fait un dieu – ou que du moins il présente des caractéristiques divines –, c'est d'autre part la précision ἦς δ' αἰπόλος, οὐδέ κέ τις νιν | ἠγνοίησεν ἰδών, ἐπεὶ αἰπόλω ἔξοχ' ἐφκει (vers 13b-14)<sup>635</sup>. Une telle insistance sur l'adéquation entre apparence et identité et sur l'évidence de l'identité de Lycidas est en effet très étrange, et l'on fait généralement le rapprochement avec les rencontres homériques entre un homme et un dieu qui a pris une

---

<sup>635</sup> Pour la discussion sur l'identité de Lycidas, voir introduction de ce chapitre pp. 356-359.

apparence humaine, apparence qui est par conséquent trompeuse pour le mortel qui a affaire à lui.

Ce rapprochement est très légitime : la formule théocritéenne αἰπόλῳ ἔξοχ' ἔφκει (vers 14b) ne peut pas manquer de rappeler le κούρω αἰσυητήρι εὐκίως de l'*Iliade*, XXIV, 347, ou encore le ἀνδρὶ δέμας εἰκυῖα νέφ, ἐπιβώτορι μήλων, | παναπάλῳ de l'*Odyssee*, XIII, 222-223a (« [Athéna, qui s'apprête à retrouver Ulysse,] ressemblant par sa stature à un jeune homme, à un pâtre de petit bétail, tout à fait délicat »).

Il s'agit cependant plus vraisemblablement d'un jeu sur ces précédents homériques : il n'y a en réalité aucun argument convaincant pour penser qu'il faudrait comprendre que précisément Lycidas *n'est pas* un chevrier. Rien, en effet, n'autorise à penser que Lycidas est autre chose qu'un chevrier. Les vers 13b à 20 insistent au contraire sur son allure typique de chevrier et les vers 13b-14 sur le fait que cette apparence renseigne *véritablement* sur l'identité de Lycidas. Notons en effet le ἐπεὶ du vers 14 : l'apparence de Lycidas est la cause de la connaissance que l'on a sur lui. Et notons surtout le οὐδέ [...] ἠγνοίσειν du même vers : l'expression manifeste en effet que la connaissance qui résulte de la vue de Lycidas *n'est pas de l'ordre de l'impression* ou de la connaissance vague, *mais de l'ordre d'un savoir véritable* issu de la compréhension de ce que l'on perçoit<sup>636</sup>. La description qui suit présente d'ailleurs Lycidas comme une caricature de chevrier, vu et décrit par le citadin qu'est Simichidas (ἐκ πόλιος, vers 2) : Lycidas est véritablement un chevrier, puisqu'il est mal habillé et qu'il sent mauvais, dit le poème. Il est précisément tout l'opposé des dieux homériques avec lesquels on est invité à le comparer<sup>637</sup>.

La formule αἰπόλῳ ἔξοχ' ἔφκει (vers 14b) attire donc bien l'attention sur le fait qu'il n'y a aucune « imposture » dans l'*Idylle VII* : on y est vraiment ce que l'on a l'air d'être, contrairement, précisément, aux « précédents » homériques. Simichidas sait tout de suite qui est Lycidas en le voyant, de même que le premier discours qu'adresse Lycidas à Simichidas (vers 21-26) montre qu'il a bien vu que son interlocuteur « jure dans le décor » rural, où a lieu la rencontre : comme l'a noté Plazenet, « chacun des deux charge le portrait de l'autre »<sup>638</sup>.

---

<sup>636</sup> Voir *LSJ s.v. ἀγνοέω* A.I : οὐ ἀγνοεῖν s'emploie au sens de « percevoir, savoir bien ». Voir aussi le *DELG s.v. νόος* : le substantif νόος signifie « “intelligence, esprit” en tant qu'il perçoit et pense » et « le sens [du verbe νοέω] répond exactement à celui de νόος : “voir, percevoir” » (le dictionnaire ne mentionne pas le verbe ἀγνοέω).

<sup>637</sup> Voir Giangrande [1980<sup>2</sup>] pp. 157-158, que je cite dans l'introduction de ce chapitre n. 602 p. 358.

<sup>638</sup> Plazenet [1994] p. 78. Voir le commentaire aux vers 21-26 pp. 389-402 et aux vers 19b-20 pp. 386-389.

Or, être attentif à cette précision donnée au vers 14b – l’un sait immédiatement à qui il a affaire à la vue de l’apparence de l’autre –, livrée dès le début du poème, est crucial, car celle-ci, d’abord, permet d’éviter le contre-sens sur les vers 91b-93 qui consiste à penser que Simichidas formule là un mensonge (si le discours est manifestement faux, il est d’un autre ordre que le mensonge), mais aussi parce que, ensuite, elle donne des éléments pour mieux saisir l’énigmatique οὐνεκεν ἐσσί | πᾶν ἐπ’ ἀλαθείᾳ πεπλασμένον ἐκ Διὸς ἔρνος (vers 43b-44) qui explique – si l’on peut dire étant donné la difficulté de l’expression – la promesse du don, et parce que, de la sorte, elle permet aussi, enfin, de mieux saisir ce qui se joue dans le premier discours qu’adresse Simichidas à Lycidas aux vers 27b-41. En d’autres termes, elle s’avère décisive pour l’interprétation du don du λαγωβόλον (vers 128-129).

### **I.3. Vers 15-20. Description du chevrier Lycidas**

La description de Lycidas donne une représentation très complète du chevrier. L’attention est d’abord portée sur son vêtement du dessus, qui recouvre ses épaules (vers 15-16) ; elle se tourne ensuite vers le vêtement qu’il porte en-dessous, sur sa poitrine (vers 17-18a), puis vers le bâton qu’il tient dans la main droite (vers 18b-19a). Dans les vers qui annoncent sa première adresse à Simichidas, c’est enfin l’expression qui anime le visage du chevrier au moment où il s’apprête à s’adresser à lui, qui fait l’objet de l’attention du narrateur (vers 19b-20) :

Ἐκ μὲν γὰρ λασίοιο δασύτριχος εἶχε τράγοιο [15]  
 κνακὸν δέρμ’ ὄμοισι νέας ταμίσιοιο ποτόσδον,  
 ἀμφὶ δέ οἱ στήθεσσι γέρων ἐσφίγγετο πέπλος  
 ζωστήρι πλακερῶ, ῥοικὰν δ’ ἔχεν ἀγριελαίω  
 δεξιτερᾷ κορύναν. Καί μ’ ἀτρέμας εἶπε σεσαρώς  
 ὄμματι μειδιῶντι, γέλωσ δέ οἱ εἶχετο χεῖλευσ· [20]

Il portait en effet sur ses épaules la peau fauve d’un bouc velu au pelage touffu, sentant la présure fraîche ; autour de sa poitrine, était attachée une vieille étoffe avec une ceinture tressée ; il avait dans la main droite une masse tordue en olivier sauvage. Et il me dit calmement, grimaçant, l’œil souriant ; un rire s’emparait de ses lèvres : [...].

La description de Lycidas est présentée comme l’explication (γάρ, vers 15) des propos qui précèdent : elle a vocation à montrer que Lycidas « ressemblait éminemment à un

chevrier ». Ce que l'on perçoit de lui en premier, en effet, c'est la toison de bouc dont il est recouvert (vers 15-16a) et l'odeur de présure qui s'en dégage (vers 16b). On est ici, dès ces premiers vers de la description, dans le champ de la caricature.

### **I.3.i. La tenue de Lycidas (vers 15-18a) : un chevrier plus vrai que nature**

#### ***La peau de bouc à l'odeur de présure (vers 15-16)***

Ce n'est pas seulement d'une peau de bouc (τράγοιο [...] δέρμ[α], vers 15-16), le mâle de la chèvre, dont est revêtu le chevrier, mais même de celle d'un bouc « velu au pelage touffu » (λασίιο δασύτριχος, vers 15) : l'expression est doublement redondante. Δασύτριχος n'apporte pas en effet d'information supplémentaire qui paraisse significative par rapport à λάσιο<sup>639</sup>, et le fait d'être velu (λάσιος) est souvent une caractéristique animale : sont λάσιοι, par exemple, le ventre du mouton sous lequel Ulysse se cache pour échapper à Polyphème dans l'*Odyssée*, ou divers animaux chez Théocrite et le pseudo-Théocrite<sup>640</sup>. L'adjectif s'emploie toutefois aussi pour parler des hommes : c'est une caractéristique positive, dans l'*Iliade*, que d'avoir le κῆρ λάσιος, mais – lorsque c'est un homme-lui même qui est λάσιος – l'adjectif connote alors sa rusticité, voire sa marginalité, dans la comédie d'Aristophane du moins<sup>641</sup> (Ar., *Nu.*, 349) :

Γίγνονται πάνθ' ὅτι βούλονται· κᾶτ' ἦν μὲν ἴδωσι κομήτην  
ἄγριόν τινα τῶν λασίων τούτων, οἷόνπερ τὸν Ξενοφάντου,  
σκώπτουσαι τὴν μανίαν αὐτοῦ κενταύροις ἤκασαν αὐτάς. [350]

Elles [les Nuées] deviennent tout ce qu'elles veulent ; et puis si elles voient un chevelu, un sauvage, l'un de ces velus-là, précisément comme le fils de Xénophante, raillant sa folie, elles prennent elles-mêmes des traits de centaures.

---

<sup>639</sup> L'adjectif λάσιος est d'ailleurs glosé par δασύτριξ dans les scholies à Ar., *Nu.*, 349 (par exemple : τῶν λασίων · τῶν δασυτρίχων, « les velus : aux poils drus », *scholia recentiora Eustathii, Thomae Magistri et Triclinii in Ar., Nu.* 349) et à S., *Ph.*, 184 (par exemple : στικτῶν ἢ λασίων · ποικίλων καὶ δασυτρίχων, « tachetéés ou velues : mouchetéés et aux poils drus », Σ *vetera in S., Ph.* 184).

<sup>640</sup> *Od.*, IX, 433 (seule occurrence odysseenne de l'adjectif) ; Theoc. et pseudo-Theoc., XII, 4 (où il est question d'une chèvre) ; XXII, 42 ; XXV, 257. Signalons aussi les « bêtes sauvages velues », au milieu desquelles se trouve le Philoctète de Sophocle, isolé des hommes : πάντων ἄμμορος ἐν βίῳ | κεῖται μόνος ἀπ' ἄλλων, | στικτῶν ἢ λασίων μετὰ | θηρῶν, [...] (« [Philoctète], privé de toute chose dans sa vie, se trouve seul, loin des autres hommes, au milieu des bêtes sauvages tachetéés ou velues, [...] », S., *Ph.* 182-185).

<sup>641</sup> L'adjectif ne se trouve pas dans l'*Iliade* pour qualifier un homme à proprement parler : on le trouve comme épithète de κῆρ (« cœur », *Il.*, II, 851 ; XVI, 554), de στήθεσσι (« poitrine », *Il.*, I, 189) et de ὄϊς (« mouton », *Il.*, XXIV, 125).

Lycidas a une allure tout à fait hirsute, revêtu qu'il est d'une peau de bouc extrêmement poilue. Il faut en réalité attendre le vers 16a (κνακὸν δέρμ' ὄμοιοι, « la peau fauve sur ses épaules ») pour comprendre que c'est sa toison que le « bouc velu au pelage touffu » a laissée, pour manteau, à Lycidas : au vers 15, on ne voit que le bouc lui-même. Ainsi, aux vers 15-16a, finalement, Lycidas fait moins figure de chevrier que de rustre (cf. l'extrait des *Nuées*) semi-bestial, héritier d'un bouc (ἐκ μὲν γὰρ λασίοιο δασύτριχος εἶχε τράγοιο, « il avait en effet, issu d'un bouc velu au pelage touffu... »), presque plus proche du loup auquel renvoie son nom (Λυκίδαας, cf. λύκος)<sup>642</sup> que de l'homme qu'il est en réalité.

La description est en effet *une caricature de chevrier*, dont le trait qui est grossi est présenté comme caractéristique est la proximité avec la bête. Le narrateur dit que Lycidas « ressemblait éminemment à un chevrier », et n'emploie, dans la proposition destinée à illustrer cette proposition (γάρ, vers 15), que des termes qui renvoient aux bêtes, ou presque. On peut à ce sujet légitimement hésiter sur ce qu'il convient de comprendre de la précision ἄνδρα au vers 12 : le nom n'est pas indispensable à la syntaxe de la phrase, de sorte qu'il paraît véritablement significatif que le narrateur précise que Lycidas est « un homme ». Mais est-il un homme par opposition aux dieux – alors que le dieu Hermès va à la rencontre de Priam sous les traits d'un homme – ou par opposition aux bêtes – dont son nom le rapproche, de même que son apparence ?

De l'ἔσθλὸν ἄνδρα du vers 12 à la description des vers 15 et suivants, il y a un effet de chute et un jeu de paradoxes. Le jeu qui consiste à construire la scène de rencontre avec Lycidas comme s'il s'agissait d'une scène de rencontre homérique avec un dieu qui a pris forme humaine exprime le paradoxe : les échos homériques sont exploités de sorte à raconter la rencontre avec un chevrier plus vrai que nature (presque une bête d'après la caricature), là où l'on « devrait » rencontrer un dieu qui a pris forme humaine. Le jeu prépare également la chute du vers 15 : l'ἔσθλὸν ἄνδρα est un chevrier, et cela se voit (vers 15) ; preuve en est que cet homme a l'air d'une bête (vers 15).

Lycidas ne devient davantage humain qu'à la fin du vers 16, grâce à l'odeur – pourtant désagréable – de la présure : cette odeur connote en effet une activité spécifiquement humaine. Ceci étant, garder les bêtes et faire du fromage de leur lait ne fait pas non plus encore

---

<sup>642</sup> Sur Lycidas et le loup, voir Brown [1981], en particulier les pp. 61-70. Le savant exploite le rapprochement de sorte à montrer que Lycidas est le dieu Pan.



véritablement de Lycidas quelqu'un de « civilisé » : les Cyclopes de l'*Odyssée*, eux aussi, pratiquent de telles activités. On pense en effet à Polyphème, avec une telle description de Lycidas.

La description, d'abord, est très homérique dans son expression : la mention des vêtements portés sous la forme εἶχε... ὅμοισι... ἀμφὶ δέ οἱ στήθεσσι... – avec le verbe ἔχω et le datif des parties du corps recouvertes – donne en effet une coloration homérique à la description de Lycidas<sup>643</sup>. La seule occurrence de τράγος dans l'épopée homérique, ensuite, se trouve dans l'épisode de Polyphème, de même que la seule occurrence odysseenne de λάσιος<sup>644</sup>. La fabrication du fromage, enfin, est très caractéristique de l'activité de Polyphème dans l'*Odyssée* : Ulysse insiste dans son récit sur l'abondance des fromages que ses compagnons et lui ont découverts dans la caverne du Cyclope<sup>645</sup>, avant qu'il ne raconte la fabrication du fromage elle-même, qu'opère Polyphème de retour chez lui : ἀντίκα δ'ἤμισυ μὲν θρέψας λευκοῖο γάλακτος | πλεκτοῖσ' ἐν ταλάροισιν ἀμησάμενος κατέθηκεν (« et aussitôt, après avoir fait cailler le lait blanc, après l'avoir recueilli dans des corbeilles tressées, il l'y déposa », *Od.*, XI, 246-247).

En outre, on est d'autant plus susceptible de penser à Polyphème que le terme τάμιος, par lequel la « présure » est désignée ici, se trouve aussi dans *Le Cyclope* de Théocrite : ποιμαίνειν δ' ἐθέλοις σὺν ἐμὶν ἅμα καὶ γάλ' ἀμέλγειν | καὶ τυρὸν πᾶξαι τάμισον δριμεῖαν ἐνεῖσα, dit Polyphème lorsque, épris de Galatée, il la prie de partager sa vie de berger (« puisses-tu m'accorder de mener paître les troupeaux avec moi, ensemble, de traire leur lait, et de faire cailler le fromage en y ayant jeté l'aigre présure », *Theoc.*, XI, 65-66). Ce parallèle avec *Le Cyclope* est frappant, car le substantif τάμιος est rare dans la littérature conservée, et ce sont ces deux occurrences théocritéennes (dans les *Idylles VII* et *XI*) qui en sont les premières attestations connues<sup>646</sup>.

Quoi qu'il en soit, la mention de l'odeur de la présure, par sa dimension réaliste, ajoute à la caricature – elle connote une mauvaise odeur – et contribue ainsi aussi à présenter Lycidas comme un chevrier plus vrai que nature : ce n'est pas seulement « en le voyant » (ιδὼν, vers 14)

---

<sup>643</sup> Voir LSJ s.v. ἔχω A.II.3.

<sup>644</sup> *Od.*, X, 239 pour l'occurrence de τράγος et 433 pour λάσιος. Chez Théocrite, d'ailleurs, λάσιος qualifie le sourcil de Polyphème (*Theoc.*, *Id. XI*, 31).

<sup>645</sup> Voir en particulier *Od.*, XI, 216-233.

<sup>646</sup> Τάμιος réapparaît dans des textes didactiques et techniques (chez Nicandre, chez Oppien ou encore chez des médecins) ; il est glossé dans les lexiques et les scholies au moyen du terme πιτύα ou πυτία (« présure »).

que l'on peut le déduire ; il a l'odeur du chevrier, le « vrai » – aux yeux du citadin du moins –, celui qui s'essuie les mains sur son vêtement en préparant le fromage<sup>647</sup>.

J'ajoute à cette lecture de la description de Lycidas une remarque de Hunter, qui est particulièrement intéressante dans le contexte d'un passage où il y a manifestement un jeu avec l'identité du personnage, dont le récit de la rencontre est construit « comme » le récit d'une rencontre homérique entre un homme et un dieu. Par ailleurs convaincu que Lycidas présente bien des caractéristiques divines<sup>648</sup>, Hunter prend en compte les échos aux épiphanies divines relevés par les partisans de l'identification de Lycidas à un dieu : selon le savant, la mention de l'odeur de la présure constitue un jeu sur l'odeur agréable qui accompagne parfois les épiphanies divines<sup>649</sup>. Cette remarque ne fait qu'ajouter, au contraire, me semble-t-il, un argument contre l'identification de Lycidas à un dieu et contre la thèse des caractéristiques divines de Lycidas<sup>650</sup> : le chevrier se démarque précisément en tout point des dieux, la nature de chacun étant révélée par une odeur qui ne trompe pas.

### ***Le vêtement de dessous et les accessoires (vers 17-19a)***

On observe, à partir du vers 17, une légère évolution dans la description de Lycidas. Les vers 15-16 présentent le personnage comme un chevrier en offrant une première image de lui presque bestiale, non civilisée : on voit plus la peau de bête que l'homme, et ce dernier, s'il

---

<sup>647</sup> C'est dans une scholie au passage que cette lecture est proposée : εἰώθασι δὲ οἱ ποιμένες ἀπορία χειρομάκτρων τυροποιοῦμενοι ἀποψᾶσθαι οἷς περικεῖνται δέρμασι (« les pâtres, manquant d'essuies-mains quand ils font le fromage, ont l'habitude de s'essuyer avec les peaux dont ils sont habillés », Σ (g) *ad* vers 16).

<sup>648</sup> Voir en particulier Hunter [1999] p. 147 et pp. 148-149.

<sup>649</sup> Hunter [1999] p. 157 *ad* vers 16, qui renvoie à l'apparition de Zeus dans l'*Europe* de Moschos ([...] πάσησι δ' ἔρωσ γένετ' ἐγγυὸς ἰκέσθαι | ψαῦσαι θ' ἡμερτοῖο βοῶς τοῦ τ' ἄμβροτος ὁδμή | τηλόθι καὶ λειμῶνος ἐκαίνυτο λαρὸν ἀντιμήν, « [...] et toutes [les compagnes d'Europe] eurent le désir de s'approcher de lui et de le toucher, le charmant taureau dont la divine odeur se répandait au loin et l'emportait sur le doux effluve de la prairie », Mosch., *Europe*, 90-92) et à l'*Hymne homérique à Déméter* : lorsque la déesse reprend son apparence après avoir été surprise par Métanire, une « odeur exquise » accompagne cette épiphany : ὁδμή δ' ἡμερόεσσα θυηέντων ἀπὸ πέπλων | σκίδνατο [...] (« une odeur exquise se répandit, venant de ses étoffes parfumées », *Hymn. hom.* 2, 277-278).

<sup>650</sup> De la même manière, les similitudes qu'observe Livrea [2004] pp. 161-163 entre la tenue de Lycidas et celle que portaient les candidats à l'initiation à un culte orphique (peut-être la même tenue que celle d'une statue d'Apollon) d'après le texte orphique qu'il cite (fr. 238 Kern) ne font que souligner l'écart entre les vêtements culturels (voire ceux du dieu) et ceux de Lycidas, plutôt qu'elles n'apportent de nouveaux arguments en faveur de la divinité de Lycidas, contrairement à ce qu'avance le savant (« in the god's bucolic epiphany all the distinctive features of the epiphany of Dionysus/Apollo are preserved, but all the elements are very carefully given a pastoral twist », Livrea [2004] p. 163).

fabrique du fromage, a la même activité que Polyphème. Les vers 17-18a proposent de Lycidas une image légèrement plus nuancée : d'un être à mi-chemin entre le loup, le bouc et le cyclope, il devient plus véritablement humain, au sens où les vers 17-18a suggèrent qu'il entretient malgré tout des liens avec la communauté humaine, car il porte, sous sa peau de bouc malodorante, des vêtements un peu plus sophistiqués.

Quoique l'étoffe qu'il a autour de la poitrine soit « vieille » (γέρων, vers 17), il s'agit tout de même d'un πέπλος (vers 17), d'un vêtement tissé, dont la confection suppose donc un travail assez élaboré<sup>651</sup>. Quant à sa ceinture (ζωστήρι, vers 18), elle rapproche davantage Lycidas d'Eumée, qui porte aussi une ceinture<sup>652</sup>, que de Polyphème, dans une certaine mesure du moins. Les objets tressés sont en effet réservés, dans l'*Odyssée*, aux corbeilles dans lesquelles le Cyclope dépose le lait qu'il a fait cailler<sup>653</sup>.

Aux vers 17-18a, Lycidas est toujours sur-caractérisé comme un chevrier, vivant à l'écart de la communauté humaine, mais ses relations avec celles-ci sont tout de même, à présent, suggérées par le port d'une étoffe resserrée par une ceinture, même s'il est aussi suggéré qu'elles remontent peut-être à loin, l'étoffe étant « vieille ».

---

<sup>651</sup> Si Hunter a raison de rapprocher le vers 16 de l'*Hymn. hom.* 2, 277-278 (voir la n. 649 p. 384), il est possible que le πέπλος de Lycidas appuie l'allusion de sorte à souligner le parallèle entre les deux passages, et, par conséquent, l'écart entre la bonne odeur dégagée par les πέπλοι de Déméter et la mauvaise odeur dégagée par le πέπλος du chevrier (*idem* pour le πέπλος d'Apollon mentionné par Livrea [2004], sur lequel voir la n. 650 p.650). Que Lycidas porte un πέπλος, même « vieux », est en effet étonnant d'après Hatzikosta [1982] p. 53 *ad* vers 17, qui signale que le terme désigne très rarement un vêtement d'homme, et qu'il renvoie plutôt à un vêtement élégant. La savante interprète l'occurrence du vers 17 comme « ironique ». Sans doute est-ce le même constat qui conduit Monteil [1968] p. 106 *ad* vers 17 à considérer que πέπλος désigne ici une simple « étoffe » et que le vêtement de Lycidas est donc « informe », et Gow [1952] p. 136 *ad* vers 17 à interpréter πέπλος comme un synonyme de χιτών (les deux termes désignant un même objet en *S., Tr.*, 758 et 769) : le χιτών est un vêtement plus simple (c'est par exemple sur son χιτών qu'Eumée resserre sa ceinture en *Od.*, XIV, 72, voir la n. suivante).

<sup>652</sup> Ὡς εἰπὼν ζωστήρι θοῶς συνέεργε χιτῶνα (« après avoir parlé ainsi, il [Eumée] resserra promptement sa tunique avec une ceinture », *Od.*, XIV, 72). C'est dans ce vers que l'on trouve la seule occurrence de ζωστήρ de l'*Odyssée*.

<sup>653</sup> L'adjectif πλακερός est un *hapax* : il n'apparaît nulle part ailleurs que dans l'*Idylle VII* et dans les scholies à ce poème (c'est également valable pour sa variante πλοκερός, mentionnée par les scholiastes (Σ (a) et (b) *ad* vers 18) ; on lit aussi cette leçon dans la première main de M ; elle est adoptée dans l'édition de Calliergis (Rome, 1516), puis par Fritzsche [1881] et Legrand [1925]). On trouve cependant πλεκτός (« tressé », lui aussi dérivé de πλέκω (« tresser »), en *Il.*, XVIII, 568 et en *Od.*, IX, 247, dans l'expression πλεκτοῖσ' ἐν ταλάροισιν (« dans des corbeilles tressées »). Ce sont les corbeilles qui reçoivent le raisin de la scène de vendange représentée sur le bouclier d'Achille dans l'*Iliade*, et celles de Polyphème dans l'*Odyssée*.

Le port d'une κορύνη (vers 19) est *a priori* plus étrange, car l'objet ne paraît pas caractéristique du chevrier : c'est une masse. Il s'agit donc d'une arme, et d'une arme qui n'est pas courante : c'est celle que portent Aréithoos, surnommé κορηγήτης (« le porte-massue ») dans l'*Illiade*, les κορυνηφόροι (« porteurs de massue ») de Pisistrate (Hérodote), les Bébryces chez Apollonios, et Thésée chez Euripide, arme qu'il a volée au brigand surnommé Κορυνήτης (Plutarque)<sup>654</sup>.

On apprend seulement bien après dans le poème (vers 128) que cette masse est plus précisément un λαγωβόλον, c'est-à-dire un objet qui sert à chasser les lièvres. Il semble en effet qu'il s'agisse du même outil : Lycidas promet à Simichidas de lui offrir sa κορύνη aux vers 43-44, et Simichidas dit recevoir le λαγωβόλον du chevrier au vers 138. On peut vraisemblablement penser que la κορύνη est un instrument susceptible de remplir différentes fonctions, et que le nom de λαγωβόλον fait référence à la même chose, mais de sorte à en expliciter l'emploi spécifique (auquel cas κορύνη est employé comme hyperonyme de λαγωβόλον).

Ce qui semble plus significatif dans le contexte de la description de Lycidas, ce sont les autres informations que livre Simichidas sur cet objet : la κορύνη du chevrier est ροικάν (vers 18) et ἀγριελαίω (vers 18), et ce sont ces deux informations qui sont données d'abord, avant que l'on n'apprenne au vers suivant que l'objet qui est « tordu » et fait de bois « d'olivier sauvage » est une masse (on retrouve le même schéma qu'au vers 15). Or ce que connotent de tels termes, ροικάν et ἀγριελαίω, c'est bien un objet grossier, peu travaillé, et fait d'un matériau non choisi, naturel et sauvage<sup>655</sup> : la massue pourrait être faite de métal, par exemple<sup>656</sup> ; elle est simplement grossièrement fabriquée dans un bois sauvage.

### **I.3.ii. Rire et sourire de Lycidas aux vers 19b-20**

La description de Lycidas se termine par l'expression de son visage, au moment où il prend la parole pour s'adresser à Simichidas pour la première fois. Il parle calmement (ἀτρέμας, vers 19), mais son expression est marquée par un sourire grimaçant (σεσαρώς, vers 19) et un

---

<sup>654</sup> *Il.*, VII, 9 (κορυνήτης), 138 (*idem*), 141 (κορύνη), 143 (*idem*) ; *Hdt.*, I, 59 (κορυνηφόρος, κορύνη) ; *A.R.*, II, 99 (κορύνας ἀζηχέας) ; *E., Supp.*, 175 pour la δεινῆς κορύνης de Thésée ; *Plut., Thes.*, VII, 1 pour le récit du vol de l'arme par Thésée et le nom de son ancien propriétaire.

<sup>655</sup> Les deux termes sont très peu courants dans la littérature conservée. L'adjectif ροικός se trouve chez Archiloque et chez Hippocrate pour qualifier des membres « cagneux ». Le nom ἀγριελαίος se trouve quant à lui, à l'époque hellénistique ou un peu avant, chez Aristote et Théophraste.

<sup>656</sup> Celle d'Aréithoos est en fer (σιδηρεῖη κορύνη, *Il.*, VII, 141).

regard rieur (ὄμματι μειδιῶντι, vers 20). À ce moment-là, Lycidas rit même (γέλως δέ οἱ εἶχετο χεῖλες, vers 20b). Il s'agit de comprendre ce que connotent ces différentes expressions de sourire et de rire qui affectent l'ensemble du visage.

### ***Le sourire du satyre : une expression grotesque et moqueuse***

Σεσαρώς (vers 19), d'abord, évoque une forme de sourire qui fait voir les dents : il s'agit du participe de σέσηρα<sup>657</sup>, qui signifie « montrer les dents, grincer des dents » et qui s'emploie à propos « d'une grimace hargneuse ou d'un rire moqueur »<sup>658</sup>. On peut noter deux choses sur ce participe, très peu attesté par ailleurs : d'une part, il connote la moquerie ; d'autre part, c'est de ce verbe qu'Élien fait dériver le nom des « Satyres »<sup>659</sup> (Lawall signale cette étymologie, en tant qu'argument en faveur de sa thèse, selon laquelle le personnage de Lycidas tient du satyre<sup>660</sup>).

Ces deux éléments sont également intéressants. Que l'étymologie attestée chez Élien soit connue ou non de Théocrite, si le sourire grimaçant est caractéristique du satyre, on peut vraisemblablement mettre le participe σεσαρώς au compte de la volonté de caricaturer le personnage, qui est manifestement celle du narrateur : Lycidas apparaît jusqu'au bout de sa description comme un personnage rustre, semi-bestial et frôlant le grotesque.

Mais, en même temps, la grimace qui affecte le visage de Lycidas au moment où il s'adresse à Simichidas est moqueuse : le chevrier aussi dresse finalement, aux vers 21-26, un portrait caricatural de son interlocuteur, la forme que prend cette caricature étant simplement différente, car elle est livrée au discours direct et directement adressée au « caricaturé ». Aux vers 21-26, en effet, Lycidas se moque vraisemblablement du citadin, qui n'a *a priori* pas grand-chose à faire dans la χώρα... à moins d'aller manger ou boire chez des amis (vers 24-25a).

### ***Les yeux rieurs : une expression perspicace***

Le sourire qui marque le visage de Lycidas, ensuite, affecte ses yeux (vers 20). Le visage est donc, ici encore, décrit à un moment où il est *déformé*. Mais, ce qui est plus intéressant ici, c'est que ce sourire de Lycidas le rapproche de l'Athéna que rencontre Ulysse au chant XIII de l'*Odyssée*. Cet épisode de l'épopée homérique n'est rappelé que par très petites touches

---

<sup>657</sup> Parfait de σαίρω.

<sup>658</sup> Voir le *DELG* s.v. σέσηρα.

<sup>659</sup> Σάτυροι δὲ ἀπὸ τοῦ σεσηρέναι (Ael., *VH*, III, 40).

<sup>660</sup> Il donne aussi des représentations figurées de Satyres au sourire grimaçant (Lawall [1967] pp. 81-82).

auparavant (vers 9, cf. *Od.*, XIII, 349 ; vers 14b, cf. *Od.*, XIII, 222-223a), mais le parallèle se précise ici et aux vers 27-41, où le discours qu’Athéna tient à Ulysse à partir du vers 291 et son introduction sont vraisemblablement retravaillés. Ce qui, dans ce passage de l’*Odyssee*, est notable pour comprendre les yeux rieurs du vers 20, est le sourire d’Athéna au vers 287, et les raisons de ce sourire (*Od.*, XIII, 287-295) :

Ὡς φάτο, **μείδησεν** δὲ θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη,  
χειρὶ τέ μιν κατέρεξε· δέμας δ’ ἤϊκτο γυναικί  
καλῆ τε μεγάλῃ τε καὶ ἀγλαὰ ἔργα ἰδυίῃ·  
καὶ μιν φωνήσασ’ ἔπεα πτερόεντα προσηύδα· [290]  
“κερδαλέος κ’ εἶη καὶ ἐπίκλοπος, ὅς σε παρέλθοι  
ἐν πάντεσσι δόλοισι, καὶ εἰ θεὸς ἀντιάσειε.  
Σχέτλιε, ποικιλομῆτα, δόλων ἅατ’, οὐκ ἄρ’ ἔμελλες,  
οὐδ’ ἐν σῆ περ ἐὼν γαίῃ, λήξειν ἀπατάων  
μύθων τε κλοπίων, οἳ τοι πεδόθεν φίλοι εἰσίν. [295]

Il parla ainsi et Athéna, la déesse aux yeux brillants, sourit et le caressa de sa main ; elle prit la stature d’une femme belle, grande et experte en magnifiques travaux ; et elle prit la parole et lui adressa des mots ailés : « il serait astucieux et habile, celui qui te surpasserait dans toutes les roueries même si c’était un dieu qui te rencontrait. Malheureux, toi qui es doté de milles ruses et qui es insatiable de roueries, tu ne devais donc pas – pas même alors que tu es chez toi – mettre fin aux tromperies et aux discours d’escrocs, qui t’ont toujours été chers !

Si Athéna sourit ici, juste après avoir écouté le discours – mensonger – d’Ulysse, et avant de changer à nouveau d’apparence et de lui répondre, c’est parce qu’elle n’est pas dupe de son mensonge : elle l’explicite dans le discours qui suit (*Od.*, XIII, 291-295). Le parallèle, en effet, ne permet pas de déduire que Lycidas est un dieu, comme l’est Athéna : il ne se dévoile pas, d’ailleurs, à ce moment-là, contrairement à elle. Sans doute n’a-t-il rien à dévoiler. Ce qui rapproche les deux personnages – Lycidas et Athéna – est leur sourire et ce qu’il exprime : le parallèle met en évidence l’analyse de la situation que Lycidas est en train de faire. Ses yeux rieurs signalent en effet que Lycidas fait, comme la déesse, une analyse perspicace et juste de la situation<sup>661</sup> et de l’identité de son interlocuteur.

Le ὄμματι μειδιῶντι du vers 20, comme le σεσαρώς du vers précédent, va de pair avec la lecture que l’on peut faire du discours des vers 21-26 : le ὄμματι μειδιῶντι apporte un

<sup>661</sup> Cf. ἐπιμειδήσας en Hes., *Th.*, 547, lorsque Zeus comprend la ruse de Prométhée.

élément supplémentaire. Lycidas s'apprête vraisemblablement à tourner en dérision Simichidas, parce que, comme Athéna, il a parfaitement compris à qui il a affaire : à ses yeux, l'apparence de Simichidas est sans doute aussi éloquente sur son identité de citoyen que l'est son identité de chevrier aux yeux de Simichidas. La mention des chaussures de ce dernier, qui font du bruit et paraissent inadaptées à la situation, aux vers 25b-26 le suggère en tout cas.

### ***Le rire de dérision devant l'évidence***

La dernière proposition consacrée à la description de Lycidas – γέλωσ δέ οἱ εἶχετο χεῖλευσ (vers 20b) –, enfin, mentionne cette fois un rire qui affecte, voire déforme, les lèvres de Lycidas. On ne trouve pas d'expression qui soit véritablement proche de celle-ci, dans laquelle « un rire (γέλωσ) s'empare (avec le verbe ἔχειν) des lèvres [de quelqu'un] ».

Il convient peut-être, cependant, de rapprocher cette expression du simple γέλωσ ἔχε de l'*Odyssée*, VIII, 343<sup>662</sup>. La différence est que, dans l'*Odyssée*, Poséidon précisément ne rit pas, contrairement aux autres dieux riant d'Arès et d'Aphrodite pris au piège : οὐδὲ Ποσειδάωνα γέλωσ ἔχε (« et le rire ne s'empara pas de Poséidon »). Mais, outre la proximité des deux expressions en elles-mêmes (γέλωσ δέ οἱ εἶχετο χεῖλευσ et οὐδὲ Ποσειδάωνα γέλωσ ἔχε), il y a une ressemblance intéressante entre les deux contextes, puisqu'il s'agit de *se moquer ou non* de quelqu'un qui est pris sur le fait et *qui ne peut pas se cacher*. S'il convient d'établir ce parallèle, alors celui-ci apporte un élément supplémentaire pour penser que le discours de Lycidas, dans les vers d'introduction, est donné comme moqueur et que la dérision repose sur l'évidence de qui est celui qui prête à rire ou de ce qu'il fait.

#### **I.4. Vers 21-26. Première adresse du chevrier au citoyen**

Si la manière dont le narrateur introduit l'intervention de Lycidas (vers 19b-20) suggère nettement que celui-ci tourne en dérision son interlocuteur, parce qu'il sait à qui il a affaire – un citoyen –, voyons maintenant la manière dont se construit ce discours moqueur. Lycidas paraît d'abord simplement interroger Simichidas sur le but de son voyage, mais il s'agit presque d'une question rhétorique (vers 21-23). Lycidas émet en effet immédiatement deux hypothèses, qui toutes deux présentent Simichidas comme un glouton empressé de profiter de la table ou du pressoir des autres (vers 24-25a). Il termine par une remarque, assez étonnante, sur les

---

<sup>662</sup> Seule occurrence d'une expression dans laquelle γέλωσ est sujet de ἔχω dans l'épopée homérique.

chaussures de Simichidas (vers 25b-26) :

“Σιμιχίδα, πᾶ δὴ τὸ μεσαμέριον πόδας ἔλκεις,  
άνικα δὴ καὶ σαῦρος ἐν αἵμασιαῖσι καθεύδει,  
οὐδ’ ἐπιτυμβίδιοι κορυδαλλίδες ἠλαίνοντι ;  
Ἴη μετὰ δαῖτα κλητὸς ἐπείγεται, ἢ τινοσ ἀστῶν  
λανὸν ἐπι θρώσκεις ; Ὡς τοι ποσὶ νισσομένοιο [25]  
πᾶσα λίθος πταίοισα ποτ’ ἀρβυλίδεσσιν ἀείδει.”

« Simichidas, où donc traînes-tu les pieds à midi, alors que même le lézard dort dans les pierres sèches et que même les alouettes des tombeaux ne sont pas en train d’errer ? Est-ce pour aller à un repas auquel tu es invité que tu te presses, ou est-ce au pressoir d’un citadin que tu te précipites ? Alors que tu accours, vois comme chaque pierre chante quand elle frappe contre tes bottines ! »

Dans ce discours, l’essentiel du propos de Lycidas consiste à élaborer une certaine représentation de son interlocuteur – celle d’un homme qui, contrairement à lui, est inadapté à la γῶρα et n’a rien à y faire – de sorte à tourner en dérision le personnage, redéfini en ce qui est, à ces yeux, une caricature de citadin.

#### **I.4.i. Vers 21-23. La démarche d’un citadin dans la γῶρα à midi**

Le fait que la question des vers 21-23 ne vise pas véritablement ou pas seulement à savoir où se rend Simichidas (πᾶ δὴ τὸ [...] πόδας ἔλκεις, vers 21) est sensible avant même les vers 24-25a. Si l’on considère que le propos de Lycidas est neutre et qu’il a seulement pour but d’obtenir une réponse, il paraît en effet difficile de rendre compte de l’expression πόδας ἔλκεις (vers 21), comme de l’insistance sur le fait qu’il est midi, la précision μεσαμέριον (vers 21) étant développée par une subordonnée de temps qui occupe deux vers entiers (vers 22-23).

#### ***Le πόδας ἔλκεις du vers 21 : sens et difficulté***

L’expression πόδας ἔλκεις, d’abord, n’est pas banale. Elle attire donc l’attention, et ceci d’autant plus qu’elle est considérée comme paradoxale dans le contexte du vers 21. Il y a, d’abord, consensus – pour deux raisons – sur le fait que l’expression signifie normalement « marcher avec difficulté ».

La première raison tient au sens de ἔλκω en soi : le verbe signifie en effet au propre « tirer » (un navire ou une charrue, par exemple), « traîner » (un cadavre ou un prisonnier, par



exemple)<sup>663</sup>, de sorte que le groupe πόδας ἔλκειν dénote vraisemblablement une marche difficile et pénible. « Tirer » ou « traîner » les pieds pour avancer laisse en effet penser que la marche nécessite un effort notable, plus important en tout cas qu’il ne l’est d’ordinaire.

La deuxième raison est que l’on connaît<sup>664</sup> un exemple d’une expression proche de celle-ci (à défaut d’avoir d’autres occurrences certaines d’une telle expression)<sup>665</sup>, qui confirment cette lecture littérale de πόδας ἔλκειν. Il se trouve dans le *Philoctète*. Alors que Philoctète raconte à Néoptolème les conditions de sa survie après qu’il a été abandonné sur l’île par les Achéens, il décrit ses difficultés à chasser, contraint de récupérer ses proies « en traînant [s]on misérable pied », δύστηνον ἐξέλκων πόδα (S., *Ph.*, 291). Le verbe est ici le composé ἐξέλκω, mais le parallèle semble néanmoins convaincant, dans la mesure où le préverbe ne paraît pas modifier profondément le sens du verbe simple, mais plutôt dénoter l’achèvement.

Si le sens de l’expression πόδας ἔλκεις n’est donc pas difficile à dégager, celle-ci pose néanmoins suffisamment problème dans le contexte du vers 21 pour que les commentateurs cherchent à lui imposer un sens très différent ici. Ces deniers comprennent en effet souvent que Lycidas dit en réalité en substance : « où te hâtes-tu à l’heure où il fait si chaud ? »<sup>666</sup>, autrement dit que Lycidas s’étonne de voir Simichidas marcher si vite en plein soleil, ce qui est très éloigné

---

<sup>663</sup> « “Tirer, traîner” souvent employé chez Hom[ère] avec la notion accessoire de violence et mauvais traitements, mais le sens est général ; se dit d’une charrue, d’un navire, s’emploie au figuré du temps, de l’emprunt à une source, signifie aussi “attirer” en général, enfin “peser” en attique (Hom[ère], ion[ien]-att[ique], etc. » (*DELG* s.v. ἔλκω). Voir aussi les exemples donnés par LSJ s.v. ἔλκω.

<sup>664</sup> Le parallèle est signalé par Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 137 *ad* vers 21.

<sup>665</sup> Lorsque le verbe est construit avec πούς, le substantif est d’habitude au génitif, l’expression ayant alors le sens de « tirer » ou « traîner par le(s) pied(s) ». Voir les nombreux exemples homériques de l’expression ποδός ἔλκω (plus rarement au duel ποδοῖν ἔλκω) en *Il.*, XI, 257 ; XIII, 382 ; XVII, 288 ; XVIII, 537 et en *Od.*, XVI, 276 ; XVIII, 10 : il s’agit dans l’*Illiade* de faire sortir quelqu’un du champ de bataille et dans l’*Odyssée* de mettre quelqu’un à la porte. On trouve aussi en E., *Ph.*, 302, γηραιῶι ποδὶ τρομερὰν | ἔλκω dans la proposition Φοίνισσαν βοῶν κλύουσα | ὧ νεάνιδες γηραιῶι ποδὶ τρομερὰν | ἔλκω ποδός βάσιιν (littéralement : « ayant entendu votre cri phénicien, jeunes filles, je traîne, par mon pied de vieille femme, la marche tremblante de mon pied », E., *Ph.*, 301-303) (voir Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 137 *ad* vers 21, qui signale la v.l. γηραιὸν ποδ’ ἔλκω, τρομερὰν βάσιιν, « je traîne mon pas de vieille femme, marche tremblante »).

<sup>666</sup> Voir Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 137 *ad* vers 21 (voir aussi sa traduction : « “Whither now, Simichidas, art thou footing it in the noontide [...] ?” », Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1 p. 57) ; Dover [1971] p. 152 *ad* vers 21 ; Hatzikosta [1982] p. 60 *ad* vers 21 ; Hunter [1999] p. 158 *ad* vers 21. Une autre tendance est d’aplanir le sens de l’expression, en particulier dans les traductions. Voir celles de Legrand [1925] p. 9 (« “Simichidas, où vas-tu de ce pas en plein midi [...] ?” ») ; Edmonds [1928<sup>2</sup>] pp. 94-95 (« “What, Simichidas,” says he; “whither away this sultry nootide [...] ?” ») ; Frazier [2009a] p. 155 (« “Simichidas, où portes-tu tes pas en plein midi [...] ?” »). Le commentaire de Cholmeley [1901] p. 239 *ad* vers 21 va aussi dans ce sens (voir n. 667 p. 392).

du sens de πόδας ἔλκειν qui fait pourtant consensus. On voit bien que les savants ne sont pas gênés par l'expression inhabituelle en soi, mais par son contexte immédiat : l'idée de hâte est très claire aux vers 24-25a (ἐπείγεται, vers 24 ; θρόσκεις, vers 25), de sorte que l'on a du mal à comprendre que Lycidas parle juste avant de la marche pénible de Simichidas.

Pour lever le paradoxe, les commentateurs – lorsqu'ils justifient leur lecture – ont recours à deux types de démarche. Les premiers proposent des exemples d'emplois de ἔλκω où le verbe apparaît dans des contextes où il peut être du côté de l'effort *énergique* (danse, gymnastique) plutôt que de l'effort *pénible*, et ils utilisent ces exemples comme des arguments pour soutenir la thèse selon laquelle πόδας ἔλκεις peut *aussi* dénoter une marche énergique, ce qui, selon eux, est donc le cas dans l'*Idylle VII*. Le sens de l'expression serait alors précisément « étirer ses pas », c'est-à-dire « faire de grandes enjambées », d'où « marcher vite »<sup>667</sup>.

Vraisemblablement parce que cette solution n'est pas convaincante<sup>668</sup>, les seconds – dans les commentaires les plus récents – ne discutent pas le sens de πόδας ἔλκειν (« marcher avec peine ») mais y voient une marque d'« ironie » de la part de Lycidas. Ainsi, pour Hatzikosta, c'est une antiphrase : « tu marches lentement » signifie « tu marches vite ». Pour Hunter, Lycidas veut dire que Simichidas marche effectivement vite (vers 24-25a), mais que, avec un tel soleil et une telle chaleur, ses pieds sont récalcitrants (vers 21). Je suppose que l'on aurait alors quelque chose comme : « où te presses-tu, contraignant ainsi tes pieds à avancer malgré la chaleur de midi ? »<sup>669</sup>.

Il n'est pourtant pas nécessaire de chercher à imposer un sens différent de celui qui paraît le plus naturel pour πόδας ἔλκεις : le paradoxe se lève en effet de lui-même si l'on revient à ce

---

<sup>667</sup> Voir Gow [1952] p. 137 *ad* vers 21 (il renvoie à Ar., *Nu.*, 540 ; Pax, 328 ; Pl., *Prm.*, 135d). Voir aussi Cholmeley [1901] p. 239 *ad* vers 21, qui renvoie à Herod., VII, 125, où il comprend qu'il est question simplement de marcher.

<sup>668</sup> Effectivement, les exemples proposés par Gow ne permettent pas de revoir le sens qui paraît le plus naturel pour πόδας ἔλκειν : il s'agit, chez Aristophane d'« étirer [allonger ?] le cordax [une danse] » ou « une figure [de danse] » (Ar., *Nu.*, 540 : οὐδὲ κόρδαχ' εἴλκυσεν « et elles ne dansent pas le cordax » ; Ar., Pax, 328 : ἐν μὲν οὖν τουτί μ' ἔασον ἐλκύσαι, καὶ μηκέτι « laisse-moi donc faire cette figure seulement, et j'arrête » ; voir LSJ *s.v.* ἔλκω II.7) et chez Platon de « s'étirer » pour faire de la gymnastique (Pl., *Prm.*, 135d3-4 : ἔλκυσον δὲ σαυτὸν καὶ γύμνασαι, « mais étire-toi et fais de l'exercice » ; voir LSJ *s.v.* ἔλκω II.13). Quant à l'exemple donné par Cholmeley, il constitue un parallèle assez proche de l'expression de l'*Idylle VII* – puisque le complément du verbe désigne une chaussure – mais on voit mal en quoi il permet de penser que l'expression désignerait une marche « normale » : γυναικες, ἣν ἔχητε κητέρων χρεῖν | ἢ σαμβάλισκων ἢ ἄ κατ' οἰκίην ἔλκειν | εἴθισθε, [...] (un cordonnier s'adresse à des clientes : « Mesdames, si vous avez besoin d'autres choses encore, de sandales ou de ce que vous avez l'habitude de traîner chez vous », Herod., VII, 124-126a).

<sup>669</sup> Hatzikosta [1982] p. 60 *ad* vers 21 ; Hunter [1999] p. 158 *ad* vers 21.

sens exactement. Le paradoxe qui gêne les commentateurs ne tient en effet pas tant au sens de πόδας ἔλκεις qu'à l'idée de lenteur qu'ils en tirent : on lit les vers 21-23 à l'aune d'une opposition entre lenteur (πόδας ἔλκεις, vers 21) et vitesse (ἐπείγεται, vers 24 ; θρώσκεις, vers 25), opposition que l'on cherche ensuite à annuler d'une façon ou d'une autre. Pourtant, d'une part, il n'y a pas véritablement de raisons de déduire de l'idée de « marche pénible » qu'exprime πόδας ἔλκεις celle d'une « marche lente ». La lenteur est effectivement suggérée par l'exemple de Philoctète – on associe assez naturellement la marche difficile d'un blessé à une marche lente –, mais elle n'est pas inhérente à l'expression : elle se déduit du contexte. Or, ici, d'autre part, rien n'oblige à penser que le vers 21 évoque une « marche lente » : Lycidas dit au vers 21 que Simichidas a du mal à marcher ; il dit ensuite aux vers 24 et 25 que Simichidas se précipite. L'un n'exclut pas l'autre : Simichidas se précipite vers la nourriture (vers 24-25a), bien qu'il ait du mal à marcher (vers 21), ce qui rend sans doute encore plus risible sa précipitation vers le repas que s'il marchait aisément.

### ***La construction d'une opposition avec Simichidas***

La difficulté du passage est plutôt de comprendre ce que suggère Lycidas lorsqu'il affirme que Simichidas marche péniblement : pourquoi, en effet, Simichidas marcherait-il péniblement ? Ce dernier, le narrateur, n'en dit rien, et rien ne laisse penser *a priori* qu'il est en difficulté comme l'est Philoctète. Il semble plutôt que c'est le discours de Lycidas qui construit un Simichidas qui peine en marchant au soleil (et qui se hâte d'aller manger).

Le plus évident est en effet de penser que c'est la chaleur qui met Simichidas en difficulté aux vers 21-23 : cette hypothèse permet de rendre compte facilement du fait que Lycidas précise qu'il est midi (vers 21) et qu'à cette heure même les animaux les plus amateurs de soleil se cachent au lieu de se livrer à leurs activités habituelles (vers 22-23). Ce qui est intéressant alors, c'est que Lycidas présente Simichidas comme étant particulièrement affecté par le soleil de midi, et qu'il suggère par la même occasion que son interlocuteur ne devrait pas être ici à cette heure-ci, à moins d'avoir une bonne raison, sans rien dire des raisons de *sa présence à lui* au même endroit et au même moment.

Les vers 21-23 construisent ainsi d'emblée une opposition entre Lycidas et son interlocuteur : faire route dans la χώρα en plein midi est donné comme normal par Lycidas pour lui-même, tandis que la même chose est donnée comme anormale pour son interlocuteur. Il présente en effet ce dernier comme quelqu'un qui peine et qui doit donc avoir de bonnes raisons d'agir ainsi.

L'opposition qui est élaborée aux vers 21-23 est en outre soulignée par le parallèle avec le premier discours d'Hermès à Priam lors de leur rencontre au chant XXIV de l'*Illiade* (*Il.*, XXIV, 360b-363)<sup>670</sup> :

[...]. Αὐτὸς δ' Ἐριούνιος ἐγγύθεν ἐλθὼν [360]

χεῖρα γέροντος ἐλὼν ἐξείρετο καὶ προσέειπε ·

“Πῆ πάτερ ὦδ' ἵππους τε καὶ ἡμιόνους ἰθύνεις

νύκτα δι' ἀμβροσίην, ὅτε θ' εὐδουσι βροτοὶ ἄλλοι ;

Οὐδὲ σύ γ' ἐδδειςας μένεα πνείνοντας Ἀχαιοῦς,

οἳ τοι δυσμενέες καὶ ἀνάρσιοι ἐγγυὺς ἔασι ; [365]

Τῶν εἴ τις σε ἴδοιτο θοὴν διὰ νύκτα μέλαιναν

τοσσάδ' ὀνειάτ' ἄγοντα, τίς ἂν δὴ τοι νόος εἴη ;

Οὔτ' αὐτὸς νέος ἐσσί, γέρων δέ τοι οὔτος ὀπηδεῖ,

ἄνδρ' ἀπαμύνασθαι, ὅτε τις πρότερος χαλεπήνη.

Ἄλλ' ἐγὼ οὐδέν σε ῥέξω κακά, καὶ δέ κεν ἄλλον [370]

σεῖ' ἀπαλεξήσομαι· φίλω δέ σε πατρὶ εἴσκω.”

[...] Et le Bienfaisant en personne s'approcha et, après avoir pris la main du vieil homme, lui demanda et lui dit : « Où, père, diriges-tu ainsi tes chevaux et tes mules pendant la nuit divine, à l'heure où dorment les autres mortels ? Toi, n'as-tu pas même eu peur des Achéens qui respirent la colère, eux qui, près d'ici, te sont hostiles et sont tes ennemis ? Si l'un d'eux te voyait à travers la nuit qui rapidement devient nuit noire, alors que tu apportes tant de biens, quelle serait, en réalité, ton intention ? Toi-même tu n'es pas jeune non plus – et c'est un vieillard que cet homme qui t'accompagne – pour te défendre, si quelqu'un se montre malveillant envers toi le premier. Mais moi je ne te ferai en rien du mal, et même je te défendrais contre un autre : je trouve que tu ressembles à mon père. »

Les vers 21-23 rappellent très nettement les premiers mots du discours qu'adresse Hermès à Priam du point de vue de l'expression, mais pas seulement. Hermès pose en effet également une question qui suppose que son interlocuteur a de bonnes raisons d'être ici : Hermès et Lycidas paraissent tous deux davantage interroger leur interlocuteur sur les raisons qui les poussent à être là où ils sont plutôt que sur leur destination à proprement parler.

Mais le discours d'Hermès est quant à lui très explicite sur plusieurs points que tait le

<sup>670</sup> Le parallèle est repéré par Hunter [1999] p. 158 *ad* vers 21.

discours de Lycidas. Dans l'*Illiade*, ce qui étonne Hermès, c'est la présence de Priam dans la plaine alors qu'il fait nuit, car la nuit est particulièrement dangereuse, ce qu'il dit très explicitement (*Il.*, XXIV, 364-367) : Lycidas, lui, ne dit pas clairement le « risque » encouru par Simichidas en traversant la *χώρα* en plein midi. Mais surtout, Hermès exprime explicitement une opposition entre son interlocuteur et lui : Priam est âgé (*Il.*, XXIV, 368-369) ; lui-même est jeune, puisqu'il pourrait être son fils (*Il.*, XXIV, 371b). C'est précisément cette opposition qui explique pourquoi il est particulièrement étonnant que Priam soit là où il est : l'un des deux hommes est capable de se défendre (voir *Il.*, XXIV, 370-371a), l'autre non.

### ***Le citadin décrit par le chevrier***

Si les vers 21-23 supposent une opposition du même ordre – vulnérabilité plus importante de l'un devant le danger encouru à être là à une heure présentée comme indue –, l'opposition et les caractéristiques sur lesquelles elle repose ne sont pas formulées. On a toutefois des éléments de réponse : c'est très vraisemblablement une opposition entre chevrier et citadin que Lycidas met implicitement en évidence, dans un discours qui fait pendant à la description caricaturale que le narrateur, le citadin, vient de proposer du chevrier (vers 15-20). Les vers 21-26, comme les vers 15-20, se comprennent en effet comme deux portraits qui se répondent en ce qu'ils sélectionnent un trait de leur objet et le grossissent de sorte à le rendre caricatural ou risible.

Le premier élément qui invite à considérer que les vers 15-20 et 21-26 se font pendant, c'est que les deux portraits sont dressés par quelqu'un qui sait à qui il a affaire. L'insistance est en effet très forte aux vers 13-14 sur le fait qu'il est absolument évident pour le narrateur que Lycidas est un chevrier, et c'est précisément en caricature de chevrier qu'il décrit Lycidas. Rien n'est aussi clair dans les vers qui introduisent le « portrait » de Simichidas par Lycidas, mais le fait que ce dernier sait à qui il s'adresse est suggéré par le parallèle avec le dialogue entre Athéna et Ulysse en *Odyssée*, XIII.

Il n'est pas explicite non plus que c'est un portrait caricatural de citadin spécifiquement que dresse Lycidas. Cela est toutefois suggéré par le *τινος ἀστῶν* du vers 24 : il est évident pour Lycidas que c'est chez un homme de l' *ἄστυ* que va Simichidas dans la *χώρα*, ce qui est pourtant paradoxal<sup>671</sup>. Or, la seule chose que le lecteur sait de Simichidas, c'est qu'il est un citadin, d'après le vers 2 (*ἐκ πόλιος*).

---

<sup>671</sup> Hunter [1999] p. 159 *ad* vers 24 commente *ἀστῶν* de la façon suivante : « a pointed jest: even in the countryside, Simichidas does not leave his city connections behind ».

On a ainsi toutes les raisons de penser que le discours de Lycidas construit en quelque sorte un portrait caricatural de citadin, qui « répond » indirectement à la description de chevrier caricatural que le narrateur vient de faire de lui. Ainsi, si Simichidas est présenté par le vers 21 comme un homme qui peine à marcher dans la *χώρα* au soleil, c'est que cela fait vraisemblablement partie de la caricature du citadin : Lycidas présente son interlocuteur comme un homme vulnérable à la chaleur et au soleil, peut-être un homme délicat, habitué à se protéger du soleil comme le lézard à midi et à cesser toute activité comme l'alouette huppée (vers 22-23) – ce qui n'est pas son cas à lui.

Il peut en outre y avoir quelque chose de plus que l'effort particulier que nécessite la marche en plein soleil dans le *πόδας ἔλκεις* du vers 21. Il est en effet intéressant de noter que le portrait de Lycidas (vers 16-20) est assez complet : le narrateur décrit tous ses vêtements et accessoires (la peau de bouc, vers 15-6 ; l'étoffe resserrée par une ceinture, vers 17-18a ; la masse, vers 18b-19a) et mentionne à cette occasion différentes parties du corps de Lycidas (les épaules, vers 16 ; la poitrine, vers 17 ; la main droite, vers 19), avant de se concentrer sur les parties de son visage affectées par son expression rieuse (les yeux et les lèvres, vers 20). Lycidas n'a pas seulement tout à fait l'air d'un chevrier : tous ses vêtements et toutes les parties de son corps trahissent le chevrier.

Le portrait de Simichidas est loin d'être aussi complet : il n'est question que de ses pieds, mais deux fois (*πόδας*, vers 21 ; *ποσί*, vers 25), et de ses chaussures (*ἀρβυλίδεσσιν*, vers 26). Ces éléments insistant sur les pieds du citadin encadrent le discours, comme s'ils avaient une importance toute particulière. On est ainsi conduit à penser que ce sont ses pieds, ses chaussures ou sa démarche, qui trahissent le citadin pour Lycidas : le *πόδας ἔλκεις* du vers 21, dans ces conditions, ne se comprend pas seulement comme une façon d'exprimer la démarche pénible de quelqu'un qui fait effort en plein soleil, mais aussi – dans ce discours tel qu'il est construit en réponse, pour ainsi dire, à la description des vers 16-20 – une manière de suggérer la démarche qui trahit le citadin en pleine *χώρα*.

#### **I.4.ii. Vers 24-25a. Simichidas, un glouton pressé**

Aux vers 24-25a, la moquerie de Lycidas envers son interlocuteur devient très nette. Les seules hypothèses qu'il formule pour expliquer la présence du citadin dans la *χώρα* à l'heure de midi, en pleine chaleur, consistent à le présenter en glouton. Si Simichidas est prêt à faire l'effort de traverser la campagne sous le soleil de midi, cela ne peut être que pour manger ou pour boire.

L'insistance sur la précipitation que Lycidas lui prête, avec ἐπείγεται (vers 24) et θρόσκεις (vers 25), – deux verbes qui expriment la hâte –, ne fait que souligner la gloutonnerie qu'il lui impute sans autre forme de procès : que ce soit pour manger (μετὰ δαῖτ[α] [...] ἐπείγεται, vers 24) ou pour boire (λανὸν ἔπι θρόσκεις, vers 25), Simichidas – dit Lycidas – accourt pour se remplir le ventre.

### *Le citadin qui n'est qu'un ventre*

Ainsi, si les vers 1-9 suggèrent dès le début du poème que celui-ci renverse la représentation hésiodique de la χώρα comme le lieu qu'il faut quitter pour recevoir l'inspiration des Muses et qu'il accorde une place de choix au bouvier<sup>672</sup>, les vers 24-25a paraissent poursuivre le jeu sur la scène d'investiture d'Hésiode, bien avant que la réécriture ne devienne très nette aux vers 43-44 et 128-129. D'une part, en effet, aux vers 24-25a, la caricature du citadin en « ventre » par le chevrier évoque assez directement le discours adressé au pâtre par les Muses (Hes., *Th.*, 26-28)<sup>673</sup> :

“Ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,  
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,  
ἴδμεν δ' εὔτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι”

« Pâtres des champs, qui êtes de méchants objets de honte, réduits à vos ventres, nous savons dire beaucoup de mensonges semblables à des choses véritables, et nous savons, lorsque nous le voulons, faire entendre des vérités »

D'autre part, il paraît difficile de ne pas déceler ici une réécriture qui soit de l'ordre du jeu. La première raison qui invite à voir ici une réécriture ludique du blâme adressé au pâtre par les Muses est que celle-ci se trouve dans un passage qui est ouvertement une plaisanterie. Les vers 24-25a ont en effet ceci de particulier qu'ils mettent nettement à distance leur objet (le citadin Simichidas) pour le « reconstruire » en objet de plaisanterie (un goinfre zélé).

La seconde raison qui laisse penser que la réécriture est de l'ordre du jeu est qu'elle opère un renversement dont l'ampleur est telle qu'il paraît presque « trop gros » : c'est le chevrier qui tient le rôle des Muses invectivant les pâtres, et c'est un citadin – en ce qu'il est

---

<sup>672</sup> Voir le commentaire p. 366-368.

<sup>673</sup> Hunter [1999] p. 159 *ad* vers 24 propose déjà de rapprocher le vers 24 du vers 26 de la *Théogonie*. Hunter [1999] p. 158 *ad* vers 21 signale en outre, dans son commentaire à μεσαμέριον que midi est l'heure à laquelle Hésiode rencontre les Muses dans une épigramme attribuée à Asclépiade (*AP.*, IX, 64).

représenté comme un ventre – auquel est attribué le rôle du pâtre. Le renversement est total, d’abord parce que tout se joue ici au plan strictement humain – les Muses sont évacuées de la réécriture – ; ensuite parce que le rôle des Muses est assigné à celui qui précisément chez Hésiode fait l’objet du blâme qu’elles formulent (le pâtre) ; et enfin parce que c’est le citadin qui fait ici l’objet de ce même blâme, alors que c’est précisément lui qui y échappe dans le proème de la *Théogonie*. Pour dire les choses ainsi, on ne pourrait pas faire « pire » que les vers 24-25b si l’on voulait dénaturer le discours des Muses hésiodiques.

### *Simichidas, simple glouton ou pique-assiette ?*

La dérision que Lycidas fait porter sur le citadin ne s’arrête pas à faire de lui un glouton empressé de manger et de boire : c’est *chez les autres* que Simichidas s’empresse d’aller profiter de la table et du pressoir. Lycidas suppose en effet que c’est chez quelqu’un d’autre, un citadin (τινος ἀστῶν, vers 25), que Simichidas se rend pour profiter de son vin, et – que l’on lise μετὰ δαῖτα κλητός (« à un repas en y étant invité ») ou μετὰ δαῖτ’ ἄκλητος (« à un repas en n’y étant pas invité ») au vers 24<sup>674</sup> – c’est aussi chez les autres que Simichidas est supposé aller pour jouir du repas.

On peut en effet hésiter sur la lecture qu’il convient de faire du groupe ΔΑΙΤΑΚΛΗΤΟΣ au vers 24, mais l’on peut aussi légitimement penser que l’ambiguïté n’a pas à être levée<sup>675</sup>, dans la mesure où l’on peut en rendre compte par le contexte. Lycidas, ici, peut tout à fait suggérer que Simichidas est un pique-assiette, sans le dire clairement, c’est-à-dire en lui laissant la responsabilité de l’interprétation qu’il fera de cette proposition. En outre, l’ambiguïté n’est pas seulement explicable, elle est aussi *intéressante*, car elle permet de saisir plus finement le ton qui est donné au discours de Lycidas, surtout par comparaison avec les propos violents qu’adresse Mélantheus à Eumée lors de leur rencontre près de la source d’Ithaque (*Od.*, XVII, 212-228) :

Ἔνθα σφέας ἐκίχανεν υἱὸς Δολίοιο Μελανθεὺς  
αἴγας ἄγων, αἷ πᾶσι μετέπρεπον αἰπολίοισι,  
δεῖπνον μνηστήρεσσι· δῶ δ’ ἄμ’ ἔποντο νομῆες.  
Τοὺς δὲ ἰδὼν νεῖκεσσαν ἔπος τ’ ἔφατ’ ἔκ τ’ ὀνόμαζεν [215]

<sup>674</sup> Ameis [1851], Meineke [1856<sup>3</sup>], Cholmeley [1901], Edmonds [1928<sup>2</sup>] et Hatzikosta [1982] éditent μετὰ δαῖτα κλητός. Au contraire, Fritzsche [1881<sup>3</sup>], Legrand [1925], Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1, Gow [1952], Monteil [1968], Dover [1971], Gallavotti [1993<sup>3</sup>] et Hunter [1999] éditent μετὰ δαῖτ’ ἄκλητος.

<sup>675</sup> C’est aussi ce que suggère Hunter [1999] p. 158-159 *ad* vers 24.



ἔκπαγλον καὶ ἀεικέες · ὄρινε δὲ κῆρ Ὀδυσῆος ·  
 “Νῦν μὲν δὴ μάλα πάγχυ κακὸς κακὸν ἠγηλάζει,  
 ὡς αἰεὶ τὸν ὁμοῖον ἄγει θεὸς ὡς τὸν ὁμοῖον.  
 Πῆ δὴ τόνδε μολοβρὸν ἄγεις, ἀμέγαρτε συβῶτα,  
 πτωχὸν ἀνηρόν, δαιτῶν ἀπολυμαντῆρα ; [220]  
 Ὅς πολλῆς φλιῆσι παραστὰς φλίπεται ὤμους,  
 αἰτίζων ἀκόλους, οὐκ ἄορα οὐδὲ λέβητας.  
 Τόν γ’ εἴ μοι δοίης σταθμῶν ῥυτῆρα γενέσθαι  
 σηκοκόρον τ’ ἔμεναι θαλλόν τ’ ἐρίφοισι φορῆναι,  
 καὶ κεν ὄρον πίνων μεγάλῃν ἐπιγουνίδα θεῖτο. [225]  
 Ἄλλ’ ἐπεὶ οὖν δὴ ἔργα κάκ’ ἔμμαθεν, οὐκ ἐθελήσει  
 ἔργον ἐποίχεσθαι, ἀλλὰ πτώσων κατὰ δῆμον  
 βούλεται αἰτίζων βόσκειν ἢν γαστέρ’ ἄναλτον.

Là, Mélantheus les rencontra alors qu’il conduisait les chèvres qui se distinguaient de tout le troupeau, repas pour les prétendants ; et deux pâtres l’accompagnaient. Lorsqu’il les vit, il se mit à les quereller et exprima des propos violents et inconvenants : il émut le cœur d’Ulysse : « il est absolument misérable celui qui, en ce moment-même, emmène un autre misérable, puisque toujours le dieu conduit le semblable vers son semblable. Où donc conduis-tu le parasite que voici, misérable porcher, ce mendiant importun, ratisseur des repas ? Lui qui, après avoir approché de nombreuses portes, y frotera ses épaules en mendiant des bouchées de pain, non des épées ni des chaudrons. Si tu me le donnais pour garder des étables, balayer le bercail et porter le feuillage aux chevreaux, même en buvant du petit lait, il s’épaissirait la cuisse. Mais, puisque donc, en réalité, il a l’habitude de mauvaises occupations, il ne consentira pas à se mettre au travail, mais c’est en quémendant auprès des gens qu’il veut nourrir son ventre insatiable, en mendiant.

Le discours qu’adresse Mélantheus à Ulysse est un parallèle particulièrement remarquable<sup>676</sup> : on décèle plus tôt dans le poème des allusions à cette rencontre homérique, et, surtout, il s’agit d’un discours de chevrier (Mélantheus, *cf.* Lycidas) qui impute à un homme (Ulysse, *cf.* Simichidas) la volonté de se nourrir chez les autres (*Od.*, XVII, 219-228).

Mais, dans l’*Odyssee*, les vers d’introduction du discours de Mélantheus le donnent explicitement comme agressif et insultant (*Od.*, XVII, 215-217), et Mélantheus qualifie tout aussi explicitement Ulysse de « parasite » (μολοβρὸν, *Od.*, XVII, 219). On sait, dans l’*Idylle*

<sup>676</sup> Hunter [1999] p. 159 *ad* vers 24 renvoie à *Od.*, XVII, 220.

VII, que Lycidas est moqueur : les vers d'introduction du discours le signalent (vers 19b-20) et les vers 24-25a ne laissent pas de doute là-dessus. Cependant, si l'on procède à la comparaison avec le discours de Mélantheus en étant attentif à la façon dont est traitée la figure du parasite, on voit bien que l'ambiguïté du groupe ΔΑΙΤΑΚΛΗΤΟΣ distingue nettement le discours de Lycidas de celui de Mélantheus : là où Mélantheus injurie, Lycidas suggère et laisse son interlocuteur entendre ce qu'il veut.

Si les deux discours sont ainsi mis en regard, il apparaît alors que le ton de l'intervention moqueuse de Lycidas est donné comme différent de celui de Mélantheus, c'est-à-dire comme n'étant ni agressif ni injurieux : on en déduit qu'il ne s'agit pas d'une moquerie qui vise à blesser (cf. l'effet du discours de Mélantheus sur Ulysse, *Od.*, XVII, 216b), mais d'une moquerie qui est de l'ordre, plutôt, de la taquinerie qui vise à « tester » son interlocuteur<sup>677</sup> : comment Simichidas va-t-il réagir ? Va-t-il choisir de comprendre μετὰ δαῖτ' ἄκλητος ou μετὰ δαῖτα κλητός ?

#### **I.4.iii. Vers 25b-26. Simichidas, le citadin qui fait chanter les pierres**

Lycidas se montre particulièrement attentif, dès le début de son intervention, à la façon de marcher de Simichidas : il remarque sa démarche laborieuse (vers 21) et sa précipitation (vers 24 et vers 25a). Aux vers 25b-26, ce sont cette fois les bottines que porte Simichidas qui retiennent son attention. Ce dernier porte en effet des ἀρβυλίδες, qui sont de lourdes chaussures de marche montantes<sup>678</sup> : pour aller chez Phrasidamos et Antigénès, dont le domaine ne paraît pourtant pas très éloigné de la ville, il a mis sa tenue de voyage. Lycidas semble donc ici s'amuser<sup>679</sup> des bottines de marche de Simichidas, comme d'un équipement qui lui paraît superflu pour faire un trajet vraisemblablement court.

Ces chaussures, en tout cas, font un bruit remarquable (le ὥς τοι exclamatif du vers 25b) à chaque pas (πᾶσα λίθος πταίοισα ποτ' ἀρβυλίδεσσιν ἀεΐδει, vers 26) alors que Simichidas

---

<sup>677</sup> C'est pourquoi j'adopte pour ma part la leçon μετὰ δαῖτα κλητός : plus neutre que μετὰ δαῖτ' ἄκλητος, elle est plus susceptible de laisser entendre que faire le choix d'une interprétation plus agressive (μετὰ δαῖτ' ἄκλητος) est possible, mais que ce choix n'est pas imposé par le locuteur.

<sup>678</sup> Il s'agit ici de la première occurrence connue du nom ἀρβυλῖς (qui est d'ailleurs très peu attesté), diminutif d' ἀρβύλη (*DELG s.v. ἀρβύλη*). Ce sont des ἀρβύλαι que portent, par exemple, Agamemnon à son retour à Argos (A., A., 944), ou Hippolyte lorsqu'il part en exil (E., *Hipp.*, 1189). Le nom se trouve surtout en tragédie.

<sup>679</sup> On comprend en effet souvent la remarque de Lycidas sur les bottines de Simichidas comme une plaisanterie ou une moquerie (voir Gow [1952] t. 2 p. 139 *ad* vers 26 ; Hatzikosta [1982] p. 66 *ad* vers 25 ; p. 68 *ad* vers 26 ; Hunter [1999] p. 159 *ad* vers 26).

court (ποσὶ νισσομένοιο, vers 25b)<sup>680</sup>. Ce qui est remarquable dans le bruit que font les chaussures de Simichidas c'est plus précisément qu'elles font *chanter* les pierres (ἀείδει), alors que le verbe ἀείδω ne s'emploie qu'extrêmement rarement pour des objets<sup>681</sup>. Il y a ici encore, vraisemblablement, un jeu sur le proème de la *Théogonie*. Les vers 25b-26 rappellent en effet la description des Muses marchant vers l'Olympe, par la proximité du verbe νισσομαι et du nom πούς (Hes., *Th.*, 68-71a)<sup>682</sup> :

Αἱ τότ' ἴσαν πρὸς Ὀλυμπον, ἀγαλλόμεναι ὅτι καλῆ,  
 ἀμβροσίη μολπῆ· περὶ δ' ἴαχε γαῖα μέλαινα  
 ὑμνεύσαις, ἐρατὸς δὲ ποδῶν ὕπο δοῦπος ὀρώρει [70]  
 νισσομένων πατέρ' εἰς ὄν· [...]

Elles [les Muses] se dirigeaient alors vers l'Olympe, fières de leur belle voix, chant divin ; autour d'elles, la terre noire retentit quand elles font entendre leurs hymnes, et un charmant fracas s'élève de leurs pieds alors qu'elles vont vers leur père.

Simichidas, qui peine en s'efforçant d'aller le plus vite possible sous le soleil de midi avec de lourdes chaussures de marche qu'il n'a pas l'habitude de porter, fait pourtant bien mieux que les Muses hésiodiques : alors que les pas de celles-ci ne font qu'un « charmant fracas » (ἐρατὸς [...] δοῦπος, Hes., *Th.*, 70)<sup>683</sup>, le sol se met à « chanter » sous les pas du citadin, ce qui est tout à fait exceptionnel. Il y a, dans l'allusion à la marche des Muses du proème de la *Théogonie*, une sorte d'ironie qui consiste à suggérer par antiphrase qu'il y a une beauté et une grâce supérieure à celles des Muses dans la démarche de Simichidas, alors même que précisément le personnage est parfaitement risible d'après la description qu'en propose Lycidas.

Le premier mouvement du poème (vers 1-26) présente ainsi deux enjeux essentiels. Il accorde d'abord à la réécriture du proème de la *Théogonie* une place centrale, et donne également le ton de cette réécriture, tout en suggérant aussi le propos de celle-ci : c'est un *jeu*

<sup>680</sup> J'explique ici la manière dont je comprends la syntaxe du vers 25b et le sens de ποσὶ νισσομένοιο en particulier (où πούς dénote la course ; voir LSJ s.v. πούς I.2). Pour la difficulté du passage, voir les commentaires *ad loc.*

<sup>681</sup> Voir les commentaires au vers 26.

<sup>682</sup> Le parallèle est déjà relevé par Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 118 *ad* vers 26. Il est également mentionné par Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 139 *ad* vers 25 et par Hatzikosta [1982] p. 67 *ad* vers 25.

<sup>683</sup> Le terme est employé ailleurs pour désigner un bruit de pas (les pas d'Ulysse et de Diomède entendus par Dolon en *Il.*, X, 354, ou ceux de Télémaque entendus par Ulysse en *Od.*, XVI, 10 par exemple).

que le poème établit vraisemblablement avec sa source première, pour en *subvertir* le discours d'une façon tout à fait radicale.

Les vers 1 à 26 présentent ensuite le thème de l'identité comme essentiel. Dès le récit de la rencontre (vers 10-14), l'insistance sur l'adéquation parfaite entre l'apparence et l'identité de Lycidas (vers 13-14 en particulier) suggère l'importance de ce thème. Les allusions aux scènes homériques de rencontre entre un homme et un dieu à l'apparence trompeuse ne font que le souligner davantage, tout en réaffirmant par un autre biais que précisément les apparences ne trompent pas dans l'*Idylle VII*. Simichidas comme Lycidas savent tous deux immédiatement qui est leur interlocuteur : un chevrier nommé Lycidas d'une part (vers 13-14) ; un citadin nommé Simichidas d'autre part (vers 21 et vers 25).

Et, jusqu'ici, tout paraît opposer les deux hommes. « Chevrier » et « citadin » paraissent être comme deux identités exclusives, au sens où les deux portraits caricaturaux semblent réduire chacun – aux yeux de l'autre – à cette seule caractéristique (vers 15-20 et 21-26) : « chevrier » paraît résumer toute la personne « Lycidas » aux yeux de Simichidas, comme « citadin » paraît tout dire de « Simichidas » pour Lycidas. Ainsi, les deux portraits qui se font pendant construisent une opposition qui paraît indépassable. La réponse de Simichidas (vers 27-42a) change cependant la donne : elle balaie en effet l'opposition entre chevrier et citadin pour mettre en évidence le fait que les deux hommes peuvent trouver un terrain commun, ce jour-là au moins.

## **II. Vers 27-127. Simichidas et Lycidas, des chanteurs bucoliques**

Le centre du poème est occupé par le chant bucolique. Simichidas, en réponse au discours moqueur de Lycidas, lui propose en effet – étrangement – d'échanger des chants bucoliques (vers 27-42a) ; Lycidas accepte cette proposition (vers 42b-51) et chante le premier (vers 52-89). Simichidas chante à son tour (vers 96-127) après avoir fait la transition, en tant que narrateur, avec le chant de son compagnon et après lui avoir présenté le sien au discours direct (vers 90-95).

### **II.1. Vers 27-42a. Proposition d'un échange de chants bucoliques**

La réponse qu'adresse Simichidas au chevrier est donc décisive : c'est elle qui initie l'échange de chants, mais aussi, avant même cela, c'est elle qui rend possible cet échange. Simichidas, aux vers 27 à 42a, répond en effet à Lycidas, mais de sorte à annuler l'opposition

entre chevrier et citadin pour établir les conditions d'existence d'une forme de communauté entre eux.

Simichidas introduit d'abord sa réponse (vers 27a), et commence par mentionner le talent de musicien de Lycidas, non sans suggérer le sien dans une parenthèse<sup>684</sup> (vers 27b-31a). Il répond ensuite aux questions que lui a posées son interlocuteur aux vers 21-23 et 24-25a : il va fêter les Thalysies chez des amis (vers 31b-34). Puis il revient au thème de la musique et propose l'échange de chants (vers 35-36). Il termine, enfin, en évoquant sa propre réputation d'excellent chanteur, réputation qu'il nuance (vers 37-42), et il conclut son discours (vers 42a) :

Τὸν δ' ἐγὼ ἀμείφθην· “Λυκίδα φίλε, φαντί τυ πάντες  
 ἦμεν συρικτὰν μέγ' ὑπέροχον ἔν τε νομεῦσιν  
 ἔν τ' ἀματήρεσσι. Τὸ δὴ μάλα θυμὸν ιαίνει  
 ἀμέτερον· καίτοι κατ' ἐμὸν νόον ἰσοφαρίζειν [30]  
 ἔλπομαι. Ἄ δ' ὁδὸς ἅδε θαλυσιάς· ἧ γὰρ ἐταῖροι  
 ἀνέρες εὐπέπλω Δαμάτερι δαῖτα τελεῦντι  
 ὄλβω ἀπαρχόμενοι· μάλα γάρ σφισι πίονι μέτρῳ  
 ἅ δαίμων εὔκριθον ἀνεπλήρωσεν ἀλωάν.  
 Ἄλλ' ἄγε δὴ, ξυνὰ γὰρ ὁδὸς ξυνὰ δὲ καὶ ἰώσ, [35]  
 βουκολιασδώμεσθα· τάχ' ὄτερος ἄλλον ὄνασεῖ.  
 Καὶ γὰρ ἐγὼ Μοισᾶν καπυρὸν στόμα, κῆμὲ λέγοντι  
 πάντες ἀοιδὸν ἄριστον· ἐγὼ δέ τις οὐ ταχυπειθής,  
 οὐ Δᾶν· οὐ γὰρ πω κατ' ἐμὸν νόον οὔτε τὸν ἐσθλὸν  
 Σικελίδαν νίκημι τὸν ἐκ Σάμῳ οὔτε Φιλίταν [40]  
 ἀείδων, βάτραχος δὲ ποτ' ἀκρίδας ὡς τις ἐρίσδω.”  
 Ὡς ἐφάμην ἐπίταδες [...]

Et moi, je lui répondis : « Cher Lycidas, tous disent que tu es un joueur de syrinx tout à fait éminent parmi les bergers et les moissonneurs. Cela, vraiment, me fait très chaud au cœur. Cependant, au fond de moi, je pense t'égaliser. Et ce chemin que voici est celui des Thalysies : assurément, en effet, des compagnons organisent un repas pour Déméter au beau voile en lui offrant les prémices de leur fortune ; la déesse a en effet bien grassement rempli leur aire d'orge abondante. Mais allons donc ! Nous partageons en effet notre chemin, et nous partageons notre journée aussi, chantons des chants de bouviers : l'un sera peut-être utile à l'autre. Je suis en effet moi aussi

<sup>684</sup> Pour καίτοι (vers 30) introduisant une parenthèse, voir *Greek Particles* pp. 558-559.

une délicieuse bouche des Muses, et, moi, tous me disent excellent chanteur : mais, moi, je ne suis pas prompt à me laisser persuader, par la Terre ! Au fond de moi en effet, sur l'honorable Sicélidas de Samos et sur Philétas, je ne l'emporte pas au chant, et c'est comme une grenouille contre des sauterelles que je lutte avec eux. » Je lui parlais ainsi à dessein.

Ce qui indique toute l'importance du discours de Simichidas, c'est en premier lieu la manière dont il est reçu par Lycidas : en réponse, en effet, Lycidas lui promet de lui offrir sa masse et le complimente (vers 43-48). Il accepte, en outre, l'échange de chants et souhaite que le sien plaise à son compagnon (49-51). L'enjeu, ici, est donc avant tout de comprendre en quoi le discours de Simichidas est apte à susciter une telle réaction de la part du chevrier, auparavant particulièrement sarcastique et apparemment peu enclin à chercher des affinités avec le citadin (vers 21-26).

### **II.1.i. Le discours de Simichidas comme réponse à celui de Lycidas**

Il importe d'abord d'insister sur le fait que le discours de Simichidas est réellement une réponse au discours de Lycidas. Simichidas, en effet, répond bel et bien aux questions qui lui sont posées : il dit où il va et développe légèrement sa réponse (vers 31b-34). Le propos paraît toutefois assez décousu, dans la mesure où Simichidas tarde avant de donner ces informations : il commence par parler de musique (vers 27b-31a), sujet auquel il revient aussitôt après (vers 35-41).

Le discours *paraît* seulement décousu, car il est en réalité entièrement construit de manière à répondre *point par point* à celui de Lycidas ; il ne répond pas seulement aux *questions* qui lui sont posées. Simichidas, en effet, s'intéresse d'abord à la musique (vers 27-31a), sujet évoqué par Lycidas dans une dernière remarque (vers 25b-26). Il lui fait ensuite savoir qu'il se rend à une δαίς organisée par ses amis (vers 31b-34), répondant ainsi aux suggestions narquoises avancées par le chevrier (vers 24-25a)<sup>685</sup>. Enfin, aux vers 35-41, il reprend les notions de trajet et de moment (vers 35) qui ouvrent le discours de Lycidas (vers 21-23), et termine par la mention de deux animaux (vers 41), tandis que Lycidas en a mentionnés deux autres aux vers 22-23.

La réponse de Simichidas est ainsi à ce point conçue comme une véritable réponse au discours de Lycidas qu'il forme avec lui une composition en anneau – ou presque :

---

<sup>685</sup> On trouve aux vers 24 et 32 les seules occurrences du nom δαίς (« festin ») dans le poème.

### Structure des vers 21-41

Discours de Lycidas	Vers 21	A	Le trajet et l'heure	
	Vers 22-23	B	Les animaux	
	Vers 24-25a	C	La δαίς chez les autres	
	Vers 25b-26	D	La musique	
Réponse de Simichidas	Vers 27-31a	D'	La musique	
	Vers 31b-34	C'	La δαίς chez les autres	
	Vers 35	A'	Le trajet et l'heure	Ἄλλ' ἄγε δὴ (vers 35)
	Vers 41	B'	<i>Les animaux</i>	→ Vers 35-41 : la musique

Le seul moment où le système ne fonctionne pas parfaitement est la fin du discours de Simichidas. C'est aussi le moment où le citadin en revient à la musique (vers 35-41) : on voit que s'il répond de façon très rigoureuse à Lycidas, jusque dans la structure de son discours, il réoriente néanmoins les éléments de sa réponse, pour faire converger tout son propos vers son thème majeur, la musique. S'il reprend le schéma du discours de Lycidas, il le fait en effet de sorte à donner à son propos l'orientation qu'il souhaite, *lui*, et non de sorte à se conformer à celle qui lui est proposée.

C'est que Simichidas sait ce qu'il fait : le narrateur précise en effet qu'il a accordé une attention toute particulière à son discours et qu'il a élaboré celui-ci dans un but bien précis, qu'il « [a] parlé à dessein » (ἐφάμην ἐπίταδες, vers 42a). Et son objectif principal est clair : chanter des chants bucoliques avec Lycidas. Le vers 35 – où se fait la rupture de la structure annulaire – est en effet introduit par un ἀλλ' ἄγε δὴ (« mais allons donc »), qui précisément marque une rupture dans le discours : les particules ἀλλ[α] δὴ s'emploient pour écarter une digression, de sorte à revenir au propos essentiel<sup>686</sup>, c'est à dire ici à la musique, et en particulier à la proposition d'échange de chants bucoliques qui occupe les vers 35-36 (ἀλλ' ἄγε δὴ, ξυνὰ γὰρ ὁδὸς ξυνὰ δὲ καὶ ἄως, | βουκολιασδώμεσθα· τάχ' ὄτερος ἄλλον ὄνασεῖ).

#### **II.1.ii. Le discours de Simichidas comme proposition de conciliation**

Bien qu'il soit modelé sur celui de son interlocuteur, le discours de Simichidas n'a toutefois pas le même objectif, et il met donc aussi en œuvre une stratégie qui lui est propre, afin d'amener Lycidas à accepter sa proposition. Pour cela, il crée d'abord les conditions pour

<sup>686</sup> Greek Particles p. 241.

que cette proposition elle-même devienne possible : il doit en effet infléchir la nature de la relation – une relation de stricte opposition – qui s’est développée entre les deux personnages jusqu’ici.

### *L’excellence de Lycidas et celle de Simichidas*

J’ai montré que le discours de Lycidas rappelle celui qu’adresse Mélantheus à Ulysse en *Odyssee*, XVII, 212-228, pour s’en démarquer : les railleries de Lycidas paraissent, par comparaison, de l’ordre d’une forme de mise à l’épreuve de l’interlocuteur (va-t-il sourire et jouer le jeu, ou bien se sentir blessé et en rester là ?), face au discours injurieux de Mélantheus (qui atteint Ulysse, de sorte que celui-ci préfère ne pas réagir<sup>687</sup>).

C’est ici la comparaison avec le discours d’Athéna à Ulysse en *Odyssee*, XIII<sup>688</sup> qu’il est intéressant d’exploiter pour mieux saisir le ton qui est donné au discours de Simichidas (*Od.*, XIII, 291-305) :

“Κερδαλέος κ’ εἶη καὶ ἐπίκλοπος, ὅς σε παρέλθοι  
ἐν πάντεσσι δόλοισι, καὶ εἰ θεὸς ἀντιάσειε.  
Σχέτλιε, ποικιλομῆτα, δόλων ἄατ’, οὐκ ἄρ’ ἔμελλες,  
οὐδ’ ἐν σῆ περ ἐὼν γαίῃ, λήξειν ἀπατάων  
μύθων τε κλοπίων, οἳ τοι πεδόθεν φίλοι εἰσίν. [295]  
Ἄλλ’ ἄγε μηκέτι ταῦτα λεγώμεθα, εἰδότες ἄμφο

*cf.* ἀλλ’ ἄγε δὴ... βουκολιασδώσμεθα (vers 35-36) : un « nous »

κέρδε’, ἐπεὶ σὺ μὲν ἐσσι βροτῶν ὄχ’ ἄριστος ἀπάντων

*cf.* ἀοιδὸν ἄριστον (vers 38) : excellence de Simichidas

βουλῆ καὶ μύθοισιν, ἐγὼ δ’ ἐν πᾶσι θεοῖσι

*cf.* ἐν τε νομεῦσιν | κτλ. (vers 28b-29a) : excellence de Lycidas

μήτι τε κλέομαι καὶ κέρδεσιν· οὐδὲ σύ γ’ ἔγνωσ  
Παλλάδ’ Ἀθηναίην, κούρην Διός, ἧ τέ τοι αἰεὶ [300]  
ἐν πάντεσσι πόνοισι παρίσταμαι ἠδὲ φυλάσσω,  
καὶ δέ σε Φαίηκεσσι φίλον πάντεσσιν ἔθηκα.

<sup>687</sup> *Od.*, XVII, 232-238a (où Mélantheus frappe aussi Ulysse d’un coup de pied).

<sup>688</sup> J’ai commenté les vers d’introduction de ce discours pp.387-389, à propos de ὄμματι μειδιῶντι (vers 21).



Νῦν αἶ δεῦρ' ἰκόμην, ἵνα τοι σὺν μῆτιν ὑφίηνω  
χρήματά τε κρύψω, ὅσα τοι Φαίηκες ἀγαυοὶ  
ᾤπασαν οἴκαδ' ἰόντι ἐμῆ βουλή τε νόφ τε,  
[...]

« Il serait astucieux et habile, celui qui te surpasserait dans toutes les roueries même si c'était un dieu qui te rencontrait. Malheureux, toi qui es doté de milles ruses et qui es insatiable de roueries, tu ne devais donc pas – pas même alors que tu es chez toi – mettre fin aux tromperies et aux discours d'escrocs, qui t'ont toujours été chers ! Mais allons, ne tenons plus ces propos, connaisseurs en expédients que nous sommes tous les deux, puisque toi, de tous les mortels, tu es de beaucoup le meilleur en délibération et en discours, et que moi, entre tous les dieux, je suis célébrée pour ma ruse et pour mes expédients ; même toi, tu ne m'as pas reconnue, Pallas Athéna, la fille de Zeus, qui t'ai toujours assisté dans toutes tes peines, t'ai protégé, et t'ai même rendu cher à tous les Phéaciens. Aujourd'hui, je suis revenue ici afin de tramer une ruse pour toi et de cacher toutes les richesses que les nobles Phéaciens t'ont offertes alors que tu rentrais chez toi, d'après mon conseil et mon projet [...] »

On constate que le discours de Simichidas reprend nettement le thème de l'excellence, remarquable aux vers 291-300a de l'*Odyssee*, XIII, non plus dans le domaine de la ruse, mais dans celui de la musique. Il décline aussi les différents aspects de ce thème suivant le modèle fourni par le discours d'Athéna.

Simichidas évoque sa propre réputation d'excellence (vers 37-39a), comme celle de Lycidas (vers 27b-29a). À cette occasion, il distingue discrètement le « joueur de Syrinx » (συρικτάν, vers 28) qu'est Lycidas du « chanteur » (αοιδόν, vers 38) qu'il est lui-même. Athéna distingue explicitement, quant à elle, sa propre réputation de celle d'Ulysse (*Od.*, XIII, 297-299). Simichidas aborde en outre la question des rivaux possibles : ceux de Lycidas, à savoir lui-même (καίτοι κατ' ἐμὸν νόον ἰσοφαρίζειν | ἔλπομαι, vers 30b-31a), et les siens, à savoir Sicélide et Asclépiade (οὐ γάρ πω κατ' ἐμὸν νόον οὔτε τὸν ἐσθλόν | Σικελίδα νίκημι τὸν ἐκ Σάμω οὔτε Φιλίταν | αἰείδων, βάτραχος δὲ ποτ' ἀκρίδας ὡς τις ἐρίσδω, vers 39b-41). À l'ouverture de son discours, Athéna imagine quant à elle au potentiel celui qui pourrait rivaliser avec son protégé (*Od.*, XIII, 291-292).

Ajoutons quelques parallèles dans l'expression (que j'ai encadrés dans le texte), en particulier dans l'expression de l'excellence de chacun et dans l'expression d'une communauté que forment les deux couples d' « excellents » malgré leur différence.

### *Le « nous » qui unit les deux excellents*

Ce qui est en effet remarquable dans ce discours est qu'il permet de mettre en évidence l'apparition d'un « nous » dans le discours de Simichidas : comme Athéna, ce dernier distingue deux formes d'excellence (celle du joueur de syrinx rural et celle du chanteur), au sein cependant d'un même domaine (la musique), et il crée, grâce à ce constat d'excellence dans un même domaine, une affinité suffisante entre Lycidas et lui pour qu'une première personne du pluriel émerge (βουκολιασδώμεθα, vers 36), alors qu'il n'y a auparavant que des première et deuxième personnes du singulier dans les deux discours.

Athéna, en outre, rappelle à Ulysse le soutien qu'elle lui a apporté dans le passé (*Od.*, XIII, 300b-302) et lui apprend qu'elle est à Ithaque pour lui fournir à nouveau son aide (*Od.*, XIII, 303-305). Le vers 36b, dans lequel Simichidas affirme que « l'un sera peut-être utile à l'autre » (τάχ' ὄτερος ἄλλον ὄνασεῖ) n'est pas très loin : Simichidas affirme en effet que Lycidas et lui peuvent tirer parti de la communauté qu'ils peuvent former grâce aux chants bucoliques du βουκολιασδώμεθα. En revanche, la proposition τάχ' ὄτερος ἄλλον ὄνασεῖ est très différente de ce que dit Athéna d'un autre point de vue : elle exprime *une réciprocité*, ou du moins *une égalité* entre les deux partis (ὄτερος ἄλλον), ce qui n'est pas du tout le cas dans l'*Odyssee*.

La φιλότης, notamment, suppose une telle réciprocité<sup>689</sup>, et, ce que fait Simichidas dans ce discours, c'est en réalité, précisément, proposer une relation de φιλότης à Lycidas<sup>690</sup> : il l'appelle d'ailleurs, dès l'ouverture de sa réponse, Λυκίδα φίλε (vers 27b), là où Lycidas l'a simplement appelé par son nom, Σμιχίδα, lorsqu'il s'est adressé à lui au vers 21.

La comparaison avec le discours d'Athéna permet donc de mettre en évidence l'orientation que Simichidas donne à sa réponse – il n'oppose plus mais concilie au contraire – et des éléments de sa stratégie – la mise en évidence d'un point commun (la musique) malgré une différence qui est signalée discrètement (un joueur de syrinx rural d'une part et un chanteur d'autre part). Cela appelle cependant deux remarques : la première concerne le ton du discours, et la seconde le fait que Simichidas propose de chanter *des chants bucoliques précisément*, ce qui ne va pas du tout de soi étant donné la caractérisation du personnage comme citadin.

---

<sup>689</sup> Sur la φιλότης et la réciprocité qu'elle suppose, voir *Vocabulaire* t. 1 pp. 342-344 en particulier.

<sup>690</sup> Voir sur ce point le commentaire aux vers 43-51 pp. 419-431, et aux vers 128-129 pp. 445-455.

### II.1.iii. Simichidas comme Μοισᾶν καπυρὸν στόμα (vers 37)

Le ton du discours de Simichidas, tout d'abord, est conciliant, tandis que celui de Lycidas est manifestement railleur : il n'y a pas ici de trace de moquerie ou d'autre chose de cet ordre, et l'on voit bien pourquoi, puisque Simichidas cherche à amener Lycidas à accepter sa proposition. Mais ici encore, il ne prend pas directement le contre-pied du discours auquel il répond ; il semble en effet s'appuyer sur le ton railleur de ce dernier, pour en faire autre chose, sans abandonner tout à fait, disons, « l'espièglerie » qui anime le discours de son interlocuteur.

J'avancerai en effet ici l'hypothèse que l'expression Μοισᾶν καπυρὸν στόμα (vers 37), si déroutante de prime abord, se comprend comme une réaction plaisante aux vers 24-25a et, plus spécifiquement, comme un bon mot qui vise à répondre au sarcasme qu'il y a dans ces vers.

#### *Difficulté de l'expression et état de la question*

Si l'expression est toujours comprise comme désignant Simichidas en tant que poète, elle est cependant particulièrement étrange, non seulement en raison de cet emploi très inhabituel de στόμα, mais aussi en raison de l'épithète καπυρὸν, dont le sens fait ici particulièrement problème.

Qualifier un poète de Μοισᾶν στόμα, d'abord, se comprend assez facilement pour le sens. La synecdoque est en effet assez claire ; le « poète » ou le « chanteur » est désigné par la « bouche », l'organe de la parole et du chant<sup>691</sup>, et le sens de la synecdoque est explicité par le génitif Μοισᾶν. Mais l'image n'est pas usuelle : on n'en connaît en effet que trois autres exemples, dont au moins deux sont postérieurs à Théocrite (le troisième exemple se trouve dans une épigramme anonyme)<sup>692</sup>. Et il est encore moins ordinaire de qualifier quelqu'un ou un organe de καπυρός. L'adjectif signifie en effet au propre « sec, desséché » (pour des aliments notamment) ou « cassant »<sup>693</sup>. On le trouve d'ailleurs dans deux autres poèmes de Théocrite,

---

<sup>691</sup> Pour ce sens de στόμα, voir LSJ s.v. στόμα I.2, qui citent par exemple les célèbres δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ[α] (« dix langues et dix bouches ») de l'*Il.*, II, 489.

<sup>692</sup> Ces trois exemples se trouvent chez Moschos et dans des épigrammes de l'*Anthologie palatine*. Les « bouches des Muses » sont respectivement Homère, Stésichore et Pindare. Homère chez Moschos : [...] Ὅμηρος, | τῆνο τὸ Καλλιόπας γλυκερὸν στόμα [...] (« Homère, cette douce bouche de Calliope », Mosch., *Chant funèbre en l'honneur de Bion*, 71-72) ; Stésichore dans une épigramme d'Antipater : Στασίχορον, ζαπληθὲς ἀμέτρητον στόμα Μούσης, | [...] (« Stésichore, immense bouche remplie de la Muse », AP, VII, 75, 1) ; Pindare dans une épigramme anonyme : Πίνδαρε, Μουσάων ἱερὸν στόμα, [...] (« Pindare, bouche sacrée des Muses », AP, IX, 184, 1).

<sup>693</sup> Voir le *DELG* s.v. καπνός.

une fois au sens de « desséchant », au sujet d'une maladie, et l'autre au sens de « desséché », à propos de plantes<sup>694</sup>.

Que peut donc être une « bouche sèche », « desséchée » ou « cassante des Muses » ?

On ne connaît pas d'autres exemples de cet adjectif, *καπυρός*, appliqué à une « bouche ». Les traducteurs et commentateurs modernes comprennent cependant toujours<sup>695</sup> – sans le discuter – qu'il est question d'un son<sup>696</sup> : l'adjectif est compris soit au sens de « au son clair », soit au sens de « clair » (*καπυρός* s'applique donc davantage au son émis par la bouche qu'à la bouche elle-même)<sup>697</sup>. De là, on tire parfois le sens de « mélodieux », « harmonieux ».

On défend le sens de « clair », « au son clair » avec trois types d'arguments. Le premier est celui du glissement de sens : on passerait de « desséchant » à « desséché », et de là à « craquant » (comme le pain dit *καπύριον*), et enfin à « sonore »<sup>698</sup>. Le second consiste à illustrer ce sens avec des exemples tirés de Lucien et de Longus, dans lesquels *καπυρός* paraît effectivement qualifier un son : respectivement *συρίζω πάνυ καπυρόν* (« le son que je fais sortir de ma syrinx est très *clair* ») et *πανὸ καπυρόν γελάσας* (« après avoir émis un rire très *clair* »)<sup>699</sup>. Le troisième, enfin, consiste à renvoyer à l'emploi de l'adjectif *argutus* chez Virgile, et en particulier dans l'expression *argutos olores* (« les cygnes mélodieux »)<sup>700</sup>. La logique qui paraît présider au troisième argument est que le discours de Simichidas est vraisemblablement

---

<sup>694</sup> En *Id. II*, 85 (*καπυρὰ νόσος*, « maladie desséchante ») et *Id. VI*, 16 (*καπυραὶ χαῖται*, « chardons desséchés »).

<sup>695</sup> Je signalerai deux exceptions : Ameis [1851] p. 16, qui traduit le vers 37a de la façon suivante : *etenim ego sum Musarum os facundum* (« bouche éloquente »), d'abord, et Willems [1906], qui – à propos de l'obscur *ἀπὸ κραμβοτάτου στόματος* du vers 539 des *Cavaliers* d'Aristophane – défend l'idée que le sens figuré de *καπυρός* est « fin, délicat, raffiné » (l'adjectif *κραμβοτάτου* fait problème et il glosé *καπυρώτατος* par Hésychius). Sur cette thèse, voir la réponse de Legrand [1907].

<sup>696</sup> On signale d'ailleurs parfois qu'il s'agit ici de la première occurrence de cet adjectif appliqué à un son (Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 pp. 140-141 *ad vers 37* ; Hatzikosta [1982] pp. 79-80 *ad vers 37*).

<sup>697</sup> Voir les commentaires *ad loc.* et, par exemple, les traductions de Legrand [1925] (« car moi aussi je suis une bouche sonore des Muses ») ; Edmonds [1928<sup>2</sup>] (« seeing I, like you, am a clear-voiced mouthpiece of the Muses ») ; Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1 (« for I too am a clear voice of the Muses ») ; Frazier [2009a] (*id.* Legrand).

<sup>698</sup> C'est Monteil [1968] p. 109 *ad vers 37* qui développe cette idée, implicite ou plus brièvement formulée ailleurs.

<sup>699</sup> Voir Fritzsche [18813] p. 119 *ad vers 37* ; Cholmeley [1901] p. 240 *ad vers 37* ; Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 pp. 140-141 *ad vers 37*. Les références des deux extraits sont Lucien, *Dialogues des dieux*, III, 3 (c'est Pan qui parle : *μουσικός τε γάρ εἰμι καὶ συρίζω πάνυ καπυρόν*, « je suis en effet musicien et le son que je fais sortir de ma syrinx est très clair ») et Longus, *Daphnis et Chloé*, II, 5, 1.

<sup>700</sup> Voir Fritzsche [18813] p. 119 *ad vers 37* ; Cholmeley [1901] p. 240 *ad vers 37* ; Hatzikosta [1982] pp. 79-80 *ad vers 37* ; Hunter [1999] p. 161 *ad vers 37*.

une source du passage où l'on trouve *argutos olores* : un certain Lycidas y dit à Moeris *nam neque adhuc Varo videor nec dicere Cinna / digna, sed argutos inter strepere anser olores* (« car je semble dire des vers qui ne sont dignes ni de Varus, jusqu'à présent, ni de Cinna, mais crier en oie parmi les cygnes harmonieux », Virgile, *Bucolique IX*, 35-36, cf. *Id. VII*, 39b-41).

Il est donc manifeste que le sens de l'adjectif fait problème au vers 37, et que le sens de « au son clair » convient bien au contexte du poème, comme à celui des passages de Lucien et de Longus. Le glissement de sens aussi se comprendrait assez bien : quelque chose qui est desséché peut bien « craquer » et, en craquant émettre un son « clair ». Toutefois, si ce sens paraît « convenir » et pouvoir se défendre étymologiquement, il ne paraît pas non plus s'imposer de lui-même. Pour l'*Idylle VII*, au vers 37, il est intéressant, d'une part, de revenir d'abord sur l'image originale qui consiste à qualifier le poète de στόμα, d'autant qu'il s'agit ici de sa première occurrence connue, et, d'autre part, de revenir ensuite à l'étymologie de l'épithète de στόμα, afin de proposer une lecture de l'ensemble de l'expression qui rende compte de son étrangeté.

### ***Proposition d'interprétation***

Il est en effet assez frappant que Simichidas dise qu'il est un στόμα alors que Lycidas vient précisément de le présenter comme un glouton (vers 24-25a) : la bouche n'est pas seulement l'organe de la parole et du chant, c'est aussi celui qui sert à manger<sup>701</sup>. On peut donc raisonnablement penser qu'ici Simichidas répond de façon détournée aux insinuations de Lycidas. Le personnage dirait alors, en substance, qu'il s'identifie certes à une bouche – par synecdoque –, mais pas à celle qui sert à manger : ce qui l'intéresse, c'est de chanter, de sorte que la « bouche » à laquelle il s'identifie est l'autre bouche, l'organe du chant (Μοισᾶν στόμα).

L'intérêt de cette hypothèse est qu'elle permet de rendre compte de l'expression Μοισᾶν στόμα, qui est insolite. Simichidas, en effet, selon cette hypothèse, se place sur le terrain de son interlocuteur pour le convaincre, celui de la plaisanterie et du sourire : il ne laisse pas de côté la raillerie de Lycidas, il y répond, mais de façon à la fois détournée et plaisante. Ici encore, il réoriente les données qui sont présentes dans le discours auquel il répond pour tout amener au

---

<sup>701</sup> Voir LSJ s.v. στόμα I.1.

thème de la musique, ici par le biais d'un jeu sur le double sens de στόμα, qui permet à la fois de réagir au thème du glouton et de réintroduire celui de la musique et du chant.

Il est plus difficile, en revanche, comme dans la lecture traditionnelle de l'expression, de saisir le sens de καπυρός, mais l'on peut noter que le champ lexical de la nourriture est très présent autour de καπυρός et de sa famille de mots<sup>702</sup>, ce que les scholiastes ont bien vu. La scholie au passage explique en effet καπυρόν ainsi : « “agréable” par métaphore. Les aliments bien cuits donnent en effet de l'agrément au goût »<sup>703</sup>. La logique de cette scholie repose très vraisemblablement sur l'étymologie de καπυρός, qui est dérivé de καπνός (« fumée ») : les scholiastes ont rapproché à juste titre καπυρός de la notion de cuisson et de l'agrément qu'elle procure, car les dérivés de καπυρός que sont καπύρια, καπυρίδια et καπύριον désignent des pains ou des gâteaux<sup>704</sup>.

Serait-il juste alors de penser que le jeu de Simichidas sur le double sens de στόμα est signalé par cet adjectif auquel sont associés nourriture et gâteaux ? On aurait quelque chose comme « je suis une bouche délicieuse [au propre : « sèche, craquante comme un gâteau », mais l'on ne comprendrait pas en français] des Muses » : la bouche à laquelle s'identifie Simichidas n'est pas celle qui prend du plaisir à manger des bonnes choses (« je ne suis pas une bouche-ventre »), mais celle qui procure du plaisir à l'auditeur (« je suis une bouche-gâteau » en quelque sorte).

Cette hypothèse présente à la fois l'avantage de ne pas nécessiter de postuler un sens qui ne soit pas attesté auparavant pour l'adjectif, et celui de rendre compte de son emploi en tant qu'épithète de στόμα dans le contexte de la réponse à Lycidas. Signalons, en outre, à l'appui de cette hypothèse, que la métaphore du poème-nourriture connaît au moins un précédent, dans les *Cavaliers* d'Aristophane. La métaphore y est employée à propos du poète comique Cratès, sous une forme plus développée qu'elle ne l'est chez Théocrite : « lui qui [Cratès] nous renvoyait en nous donnant à dîner pour peu cher, en pétrissant les pensées fort subtiles sorties

---

<sup>702</sup> Legrand le signale dans son article de 1907 (Legrand [1907] p. 16).

<sup>703</sup> Καπυρόν · ἡδὺν μεταφορικῶς. τὰ γὰρ ἔξοπτα τῶν ἐδεσμάτων ἡδύνει τὴν γεῦσιν (Σ *ad* vers 37).

<sup>704</sup> DELG s.v. καπνός, qui signale aussi que καπνοσφράντης (« qui hume le fumet ») est le nom d'un parasite en comédie (chez Alciphron, qui est postérieur à Théocrite).

de sa bouche au son clair [?] <sup>705</sup> » (ὄς ἀπὸ σμικρᾶς δαπάνης ὑμᾶς ἀριστίζων ἀπέπεμπεν, | ἀπὸ κραιβοτάτου στόματος μάπτων ἀστειοτάτας ἐπινοία, Ar., Eq., 538-539).

Chez Aristophane, la comédie de Cratès est présentée comme ne « rassasiant » pas assez son public. Peut-être Simichidas adapte-t-il donc ici, en définitive, une métaphore comique de la poésie-nourriture, pour répondre aux railleries de son interlocuteur qui le présente comme un glouton, voire comme un parasite : le parasite est lui-même un personnage comique bien connu.

#### **II.1.iv. Le discours de Simichidas comme invitation au chant bucolique**

Mais la difficulté principale du discours tient à l'invitation à échanger des chants bucoliques formulée par Simichidas au vers 36a (βουκολιασδώμεσθα) : il s'agit de saisir la stratégie qui permet au discours de Simichidas de susciter une telle adhésion, aussi enthousiaste, chez Lycidas. La situation est en effet au moins paradoxale : *un citadin* invite *un chevrier* à chanter des chants *de bouviers* <sup>706</sup>.

#### ***Exposé du problème***

Le verbe est en effet un dénominatif de βουκόλος (« bouvier »), « créé sur le modèle de θεσμοφοριάζω, ὀργιάζω, ἀδωνιάζω, etc. » <sup>707</sup> et dont le sens fait consensus : « *chanter des chants de bouvier* » spécifiquement et non, par exemple, « se comporter en bouvier » plus largement <sup>708</sup>. C'est en effet ainsi que l'*Idylle VII* invite clairement à comprendre ce verbe, dans la mesure où Lycidas, acceptant l'invitation, le reprend en disant « mais allons, commençons vite le *chant de bouvier* (βουκολικᾶς [...] ἀοιδᾶς) » (vers 49).

---

<sup>705</sup> Il se trouve que l'adjectif κραιβοτάτου, épithète du στόματος de Cratès (qui n'est pas intelligible pour nous) est glosé καπρωτάτος, précisément, par Hésychius (voir ci-dessus la n. 695 p. 410). Les commentateurs d'Aristophane se sont donc tournés vers l'*Idylle VII* pour essayer de comprendre l'expression ἀπὸ κραιβοτάτου στόματος, de sorte que les deux passages ont déjà été souvent rapprochés, mais pour des raisons différentes de celles que j'avance ici.

<sup>706</sup> C'est de sorte à rendre sensible cette étrangeté que j'ai fait le choix de traduire βουκολιασδώμεσθα (vers 36) par « chantons de chants de bouviers » et βουκολικᾶς [...] ἀοιδᾶς (vers 49) par « le chant de bouvier ».

<sup>707</sup> DELG s.v. βουκόλος.

<sup>708</sup> Voir Fantuzzi dans Fantuzzi & Hunter [2004] pp. 141-142 : « This same selective stylisation is enshrined in the use of the verb βουκολιάσδομαι, which never means “I am a cowherd (or a shepherd)”, but always and only “I sing bucolic songs”, mainly in the context of an agonistic or friendly exchange of songs (5.44 and 60, 7.36); so too, the adjective βουκολικός is found in Theocritus only as an attribute of the words ἀοιδά “song” and Μοῖσα “Muse” ».

Par ailleurs, il est important de noter que le verbe βουκολιάζομαι, attesté pour la première fois chez Théocrite, est très rare même dans le corpus théocritéen et que ses emplois dans ce corpus font de Simichidas une sorte d'anomalie<sup>709</sup> : si aucun bouvier n'emploie le verbe chez Théocrite, seuls des pâtres, chevrier et berger, le font<sup>710</sup>, jamais un citoyen. Si ce constat semble donner une forme de légitimité à Lycidas en tant que chanteur bucolique, l'origine citadine de Simichidas semble quant à elle problématique, d'autant qu'elle est parfaitement repérée par son interlocuteur.

Il faut donc s'attacher à voir comment le discours de Simichidas construit sa légitimité à « chanter des chants bucoliques », ou, autrement dit, quelles sont – d'après son discours – les conditions à remplir pour chanter des chants bucoliques.

### *Chants bucoliques et terrain commun*

Simichidas, d'abord, donne explicitement deux explications au βουκολιασδώμεσθα. La première est ξυνὰ γὰρ ὁδὸς ξυνὰ δὲ καὶ ἄως, où γὰρ a le sens de « puisque »<sup>711</sup>. La seconde est τάχ' ὄτερος ἄλλον ὄνασεῖ, où l'asyndète a très vraisemblablement la valeur d'un γὰρ, « en effet »<sup>712</sup>. Les deux explications qui valent pour Simichidas sont donc : (1) « nous partageons notre chemin, et nous partageons notre journée aussi » et (2) « l'un sera peut-être utile à l'autre ».

Cette dernière explication est elle-même justifiée par καὶ γὰρ ἐγὼ Μοισᾶν καπυρὸν στόμα, κῆμὲ λέγοντι | πάντες ἀοιδὸν ἄριστον (« moi aussi en effet je suis une délicieuse bouche des Muses, et, moi, tous me disent excellent chanteur », vers 37-38b). Donc, si Simichidas peut proposer à Lycidas un échange de chants bucoliques, c'est en partie parce qu'il pense que chacun peut y trouver son compte, étant donné qu'il est bon chanteur (Lycidas étant pour sa part bon musicien aussi). On comprend facilement que Simichidas propose de chanter ensemble, mais cela n'explique pas pourquoi des chants *bucoliques*.

---

<sup>709</sup> Sur la « terminologie bucolique » et la place exceptionnelle de Simichidas dans le corpus, voir l'introduction de ce chapitre pp. 342-347.

<sup>710</sup> Le verbe ne se trouve qu'en *Id. V*, où ce un chevrier (d'après les vers 1-2) et un berger (d'après les vers 3-4) s'affrontent dans un concours de chants bucoliques.

<sup>711</sup> *Greek Particles*, pp. 69-70.

<sup>712</sup> *Greek Particles*, pp. xliii-xliv.



J'ai pour le moment laissé de côté les nuances qu'apporte Simichidas au sujet de sa réputation d'excellent chanteur, nuances auxquelles il accorde pourtant une place non négligeable dans son discours. Il ajoute en effet :

“[...] Ἐγὼ δὲ τις οὐ ταχυπειθής,  
οὐ Δᾶν· οὐ γάρ πω κατ' ἐμὸν νόον οὔτε τὸν ἐσθλόν  
Σικελίδαν νίκημι τὸν ἐκ Σάμω οὔτε Φιλίταν [40]  
ἀείδων, βάτραχος δὲ ποτ' ἀκρίδας ὡς τις ἐρίσδω.”

« [...] Mais, moi, je ne suis pas prompt à me laisser persuader, par la Terre ! Au fond de moi en effet, sur l'honorable Sicélide de Samos et sur Philéas, je ne l'emporte pas au chant, et c'est comme une grenouille contre des sauterelles que je lutte avec eux. »

Simichidas nuance donc ici la réputation d'excellent chanteur qu'on lui fait. Il a, suggère-t-il, conscience de ses limites : contre Sicélide et contre Asclépiade – qui que soient ces derniers<sup>713</sup> – il est incapable de lutter. Ce qu'il s'agit de comprendre ici, c'est pourquoi Simichidas se dit incapable de l'emporter sur Sicélide et sur Asclépiade, alors qu'il se pense capable de rivaliser avec Lycidas (vers 30b-31a). Quelle est la différence, d'après son discours ?

Ici, la comparaison avec la grenouille et les sauterelles est particulièrement intéressante : elle met en évidence le fait qu'il y a – pour Simichidas – une différence *essentielle* entre ces deux hommes et lui, c'est-à-dire une différence *de nature* : effectivement, grenouille et sauterelles ne peuvent pas lutter, ni pour le chant, ni probablement pour rien d'autre non plus d'ailleurs ; ces animaux n'ont rien de commun. En revanche, Simichidas et Lycidas ont, eux, des choses en commun : *ξυνὰ γὰρ ὁδὸς ξυνὰ δὲ καὶ ἄως* ; ils *partagent* un même chemin et un même moment.

J'ai montré que Simichidas, pour parvenir à ses fins, recherche la conciliation. Il cherche, en d'autres termes, à mettre en évidence ou à créer un terrain commun avec Lycidas. Et voici, schématiquement comment son discours élabore ce terrain commun, qui réside d'une

---

<sup>713</sup> Une thèse qui remonte aux scholies voit dans Sicélide de Samos un autre nom d'Asclépiade de Samos et dans Philéas le poète Philéas de Cos (Σ (a)-(d) *ad* vers 40). C'est sur cette identification notamment que repose la lecture stylistique des vers 37-41 (voir l'introduction de ce chapitre n. 584 p. 350), ainsi que, en partie (voir n. 603 p. 361), la thèse selon laquelle l'*Idylle VII* pourrait être un hommage au poète de Cos (voir notamment Bowie [1985] ; Sbardella [2000]).

part dans *la musique* (explication (2)) et d'autre part dans *une occasion*, fournie par la rencontre de ces deux musiciens qui empruntent un *même chemin* au *même moment* (explication (1)) :

#### Vers 27b-41 : la stratégie de Simichidas

Vers 27b-30a		Toi	Musicien <u>rural</u>
Vers 30b-31a	Καίτοι (« cependant ») = Parenthèse	(Moi)	(Une rivalité possible)
Vers 31b-34	Δέ (« et »)	Moi	En route pour une fête rurale
Vers 35-36	Ἄλλα δὴ (« allons ! ») = L'essentiel	Nous	Puisque (γάρ) nous sommes sur <u>la même route</u> au même moment, <b>faisons de la musique ensemble</b> , car (asyndète = γάρ) <b>nous pouvons en profiter tous les deux</b>
Vers 37-38a	Γάρ (« en effet »)	Moi	Chanteur
Vers 38b-41	Δέ (« mais »)	Moi	Mais incapable de rivaliser avec quelqu'un qui ne me ressemble pas (alors que je pense pouvoir rivaliser avec toi)

Simichidas opère en fait un glissement dans la caractérisation des personnages, qui va au-delà de la question de la musique, pour parvenir à établir la communauté qu'il met en place. Lorsqu'il commence son discours, la situation est celle d'une opposition stricte entre les deux hommes, dont l'un n'est pour l'autre qu'un chevrier, et dont l'autre n'est pour l'un qu'un citadin. D'abord, Simichidas évacue d'emblée tout ce qui concerne l'ἄστυ. Il n'en est jamais question. Ainsi, le locuteur fait en sorte de « ne plus être » un citadin. Il fait aussi en sorte que Lycidas « ne soit plus » un chevrier. Celui-ci devient en effet un « musicien rural » (vers 27b-30a).

Et le discours de Simichidas évacue ensuite tout à fait la donnée « rurale » en procédant par concaténation : de « musicien rural » (vers 27b-30a), on passe à « route pour une fête rurale » (vers 31b-34), et de « route pour une fête rurale » à « route » tout court (vers 35-36). Tout ce qui concerne la campagne est – de même que tout ce qui concerne la ville – finalement laissé de côté grâce à ce procédé, au profit de ce que les deux musiciens ont véritablement en commun : leur rencontre sur un chemin et le chemin lui-même, dont l'importance est en outre largement signalée par la récurrence du nom et de ses dérivés dans le poème. On les trouve en effet au vers 10 (τὰν ὁδόν), au vers 11 (τιν' ὀδίταν), puis au vers 31 (ἃ ὁδός), au vers 35 (ὀδός), et enfin au vers 131 (τὰν ὁδόν).

Ainsi, dans le discours de Simichidas, le chant bucolique n'a en définitive *rien à voir* avec l'identité « ordinaire » du chanteur : celui-ci n'a absolument pas besoin d'être un bouvier – il n'en est même pas question –, et il peut bien être un chevrier ou un citadin, cela n'a pas d'importance. Ce qui compte, c'est la rencontre. Et, manifestement, Lycidas ne fait pas plus de cas que Simichidas de qui est citadin ou pâtre dès lors qu'il s'agit de chants bucoliques<sup>714</sup>. C'est tout à fait paradoxal, mais, dans le discours de Simichidas (et d'après la réponse de Lycidas), le chant bucolique est très précisément ce qui entérine l'abolition de l'opposition entre le citadin et le chevrier.

## **II.2. Vers 42b-51. La réaction de Lycidas : son rire, l'annonce du don de la κορύνη et l'introduction de sa « chansonnette »**

La réaction de Lycidas au discours de Simichidas prend deux formes : il rit d'abord (vers 42b), puis lui répond verbalement (vers 43-51). Cette réponse se développe elle-même en deux temps. Le premier mouvement du discours (vers 43-47) est consacré à l'annonce du don de la κορύνη, qui n'est effectivement offerte qu'après l'échange de chants (vers 128-129). Dans le second mouvement de son discours, Lycidas invite à en venir à l'échange de chants, avant d'introduire la « chansonnette » qu'il s'apprête à proposer (vers 49-51) :

[...] Ὁ δ' αἰπόλος ἀδὸν γελάσσας,  
 “τάν τοι”, ἔφα, “κορύναν δωρύττομαι, οὐνεκεν ἐσσί  
 πᾶν ἐπ' ἀλαθείᾳ πεπλασμένον ἐκ Διὸς ἔρνος.  
 Ὡς μοι καὶ τέκτων μέγ' ἀπέχθεται ὅστις ἐρευνῆ [45]  
 ἴσον ὄρευς κορυφᾷ τελέσαι δόμον Ὀρομέδοντος,  
 καὶ Μοισᾶν ὄρνιχες ὅσοι ποτὶ Χίον ἀοιδόν  
 ἀντία κοκκύζοντες ἐτώσια μοχθίζοντι.  
 Ἄλλ' ἄγε βουκολικᾶς ταχέως ἀρξώμεθ' ἀοιδᾶς,  
 Σιμιχίδα· κῆγὼ μὲν – Ὅρη, φίλος, εἴ τοι ἀρέσκει [50]  
 τοῦθ' ὅτι πρᾶν ἐν ὄρει τὸ μελύδριον ἐξεπόνασα.

[...] Le chevrier rit gaiement et me dit : « De ma masse je vais te faire cadeau, parce que tu es un rejeton de Zeus entièrement modelé pour la vérité. Il m'est en effet tout à fait odieux aussi le charpentier qui investit pour réaliser une demeure atteignant le sommet du mont Oromédon, et tous les oiseaux des Muses qui, comparés à l'aède de Chios, en chantant comme des coucous face à lui, se donnent du mal pour rien.

<sup>714</sup> Voir les vers 43-51 et le commentaire pp. 419-431.

Mais allons, commençons vite le chant de bouvier, Simichidas ; et moi... Vois, mon ami, si elle te plaît, cette chansonnette que tout récemment j'ai élaborée dans la montagne. »

Le discours de Lycidas est clairement structuré en deux temps. Les vers 43-48, d'une part, forment un tout. Lycidas y annonce d'abord qu'il a l'intention de faire cadeau de sa κορύνη à Simichidas (vers 43a)<sup>715</sup>. Il donne ensuite la raison de cette décision dans une subordonnée de cause (οὐνεκεν) particulièrement difficile à comprendre (vers 43b-44), et il justifie enfin (ὡς) cette dernière proposition dans les trois derniers vers de ce premier mouvement (vers 45-48). Il convient, en outre, de considérer que le vers 42b fait corps avec le début du discours, dans la mesure où le rire de Lycidas accompagne la promesse du don. D'autre part, comme dans le discours de Simichidas, le thème du chant bucolique est (ré-)introduit après un ἀλλ' ἄγε (vers 49) qui indique que le locuteur en vient à l'essentiel : dans ce second temps, en effet, Lycidas accepte explicitement la proposition de Simichidas (vers 49-50a) et introduit le chant qu'il propose immédiatement après (vers 50b-51).

### **II.2.i. Vers 42b-48. L'annonce du don de la κορύνη**

Dans l'ensemble formé par les vers 42b-48, ce qui fait nettement problème est la causale des vers 43b-44 : son sens est particulièrement difficile à dégager, comme en témoigne la grande diversité des interprétations qui en ont été proposées<sup>716</sup>. La raison qui conduit Lycidas à vouloir offrir sa masse à Simichidas juste après le discours des vers 27a-42 est donc particulièrement obscure alors même que le don de la κορύνη – l'annonce du don comme le

---

<sup>715</sup> J'adopte ici, avec tous les éditeurs, la leçon δωρύττομαι (présent dorien de δωρέομαι), que l'on lit dans KQW, et non la leçon δωρήσομαι (futur du même verbe), que l'on lit dans tous les autres manuscrits. Le présent δωρύττομαι ayant vraisemblablement ici la valeur d'un futur (étant donné que Lycidas n'offre effectivement sa masse à Simichidas qu'aux vers 128-129), il s'agit de la *lectio difficilior*. Pour le présent employé avec une valeur de futur, voir *Moods and Tenses* p. 11 §32 (le présent exprime alors la vraisemblance, l'intention ou le danger).

<sup>716</sup> Pour donner une idée de la difficulté que représentent les vers 43b-44, je citerai Frazier [2009a] n. 10 p. 156 : « C'est une des interprétations possibles [à savoir "parce que tu es un rejeton de Zeus tout entier modelé sur la vérité"] pour un passage où presque tous les syntagmes sont ambigus (cf. Arnott 1984) : ἐπ' ἀλαθείᾳ peut signifier "véritablement" ou "en vue de la vérité", πεπλασμένον insister plus ou moins sur le caractère artificiel du "façonnement" (*fashioned or counterfeited*), mais, dans les deux cas, on a une sorte de transfert du poème au poète, ce qui ne manque pas de sel dans un texte qui précisément "façonne" une figure de poète ; enfin ἐκ Διός peut se rattacher au participe ou à ἔρνος – dans ce cas, on a une réécriture intéressante de *Théog.*, 94-96, où l'on trouve la même construction prépositionnelle et qui attribue les rois à Zeus, les poètes à Apollon et aux Muses [...] ».

don effectif – est absolument central dans l'*Idylle VII*. Il s'agit en effet, avec le don de la κορύνη, de saisir l'enjeu de la réécriture du proème de la *Théogonie*.

### ***La causale des vers 43b-44 : les données***

Malgré la difficulté des vers 43b-44, on dispose toutefois d'un certain nombre d'éléments – qui sont autant d'indices que de contraintes – pour tenter d'appréhender au mieux la proposition οὐνεκεν ἐσσί | πᾶν ἐπ' ἀλαθείᾳ πεπλασμένον ἐκ Διὸς ἔρνος :

(a) C'est en réaction au discours de Simichidas que Lycidas déclare qu'il lui fera cadeau de sa κορύνη. Il faut donc considérer qu'il est absolument nécessaire de tenir compte de ce discours lorsque l'on étudie la proposition des vers 43b-44. Et il est à ce titre tout à fait important de se souvenir que Simichidas parle dans un but bien précis (ἐπίταδες, « à dessein », vers 42a) : la réaction de Lycidas témoigne logiquement du succès ou de l'échec de ce discours.

(b) Or, on peut affirmer que celui-ci a atteint son objectif. Le but de ce discours est en effet en dernier lieu d'amener Lycidas à chanter avec lui des chants bucoliques (vers 35-36) : Lycidas non seulement l'accepte, mais il se propose même de chanter le premier en espérant faire plaisir à son auditeur (vers 49-51). Et avant même que Lycidas n'accepte explicitement l'invitation à chanter, le succès du discours de Simichidas est suggéré dès le vers 42b par le rire de Lycidas : il s'agit d'un rire de complicité, et non plus de raillerie (cf. vers 19b-20), ce qui témoigne du fait que le discours de Simichidas est parvenu à annuler l'antagonisme qui opposait le chevrier et lui pour élaborer entre eux une relation de communauté, qui prend la forme de la complicité.

Lycidas rit en effet, comme toujours (cf. vers 20b et 128b), mais il a abandonné le rire moqueur qui marquait auparavant son visage (γέλως δέ οἱ εἶχετο χεῖλες, « et un rire s'emparait de ses lèvres », vers 20b) pour adopter le rire franc<sup>717</sup> qui accompagne et la promesse du don de la κορύνη (ἀδὸν γέλασσας, vers 42b) et le don effectif de celle-ci (ἀδὸν γέλασσας | ὡς πάρος, « ayant ri gaiement, comme auparavant », vers 128b-129a).

Ce sont les allusions à des précédents homériques que l'on décèle aux vers 19b-20 qui invitent à penser que le rire de Lycidas est à ce moment-là moqueur : de la même manière, ce sont ici à nouveau les précédents homériques qui invitent à penser que le rire de Lycidas a à

---

<sup>717</sup> Je traduis l'expression par « rire gaiement » plutôt que par « rire doucement », car cette dernière traduction, si elle est plus littérale, invite néanmoins à faire un contre-sens en français.

présent changé de nature. L'expression ἦδὺν γελάω est en effet homérique, et elle se trouve le plus souvent dans une formule de clôture de discours, dont le vers 42 est particulièrement proche : ὦς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἐπ' αὐτῷ ἦδὺν γέλασαν (« il parla ainsi, et tous rirent gaiement de lui »)<sup>718</sup> (cf. ὦς ἐφάμην ἐπίταδες· ὁ δ' αἰπόλος ἄδὺν γελάσας).

Ce qui est significatif au vers 42 est la disparition – par rapport au modèle homérique – du groupe ἐπ' αὐτῷ. Dans les trois occurrences homériques de la formule, il s'agit toujours très clairement de rire de quelqu'un (ἐπ' αὐτῷ), et cette donnée est tout à fait évacuée dans l'*Idylle VII*. Ainsi, Lycidas rit, mais il ne rit pas *de* celui qui vient de parler ; il rit « simplement » en réaction au discours de Simichidas, qui a parlé « à dessein » et dont la stratégie a manifestement porté ses fruits.

(c) Par ailleurs, la source essentielle des vers 43-44 est la scène d'investiture d'Hésiode par les Muses dans le proème de la *Théogonie*, bien que celle-ci soit réécrite en plusieurs temps dans l'*Idylle VII*. Pour n'évoquer tout d'abord que le moment du don du sceptre, celui-ci est dédoublé en deux moments distincts dans le poème de Théocrite : Lycidas annonce son intention d'offrir sa κορύνη (vers 43a) avant de le faire effectivement après l'échange de chants (vers 128b-129). Des deux personnages de l'*Idylle VII*, c'est donc Lycidas qui paraît – de prime abord – investi du rôle des Muses de la *Théogonie* (Hes., *Th.*, 24-31a) :

Τόνδε δέ με πρότιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,  
 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο· [25]  
 “Ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,  
 ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,  
 ἴδμεν δ' εὔτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρῦσασθαι.”  
 Ὡς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτίπειαι,  
 καὶ μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον [30]  
 δρέψασαι, θηητόν· [...]

Et les déesses m'adressèrent en premier lieu ce discours, les Muses olympiennes, filles de Zeus qui tient l'égide : « pâtres des champs, qui êtes de méchants objets de honte, réduits à vos ventres, nous savons dire beaucoup de mensonges semblables à

<sup>718</sup> *Il.*, XXIII, 784 = *Od.*, XX, 358 = XXI, 376. Au chant XXIII de l'*Illiade*, la formule clôt un bref discours d'Ajax, qu'Athéna a fait glisser sur du fumier lors de l'épreuve de course à pied ; dans l'*Odyssée*, Athéna inflige un « fou rire » aux prétendants, rire qui fait réagir Théoclymène : les prétendants continuent de rire suite à la mise en garde de ce dernier (chant XX). Les prétendants réagissent aussi par le rire à un discours de Télémaque, alors qu'il ordonne à Eumée de donner l'arc à Ulysse (chant XXI).

des choses véritables, et nous savons, lorsque nous le voulons, faire entendre des vérités ». Ainsi parlèrent les filles véridiques du grand Zeus, et elles me donnèrent pour sceptre une pousse de laurier très florissant qu'elles avaient cueillie, une pousse admirable.

(d) Mais le proème de la *Théogonie* a déjà fait l'objet d'un jeu de réécriture, aux vers 24-25a et aux vers 25b-26<sup>719</sup>. On trouve donc dans la première intervention de Lycidas les « fondations » sur lesquelles continue de se construire la réécriture de la scène hésiodique.

Dans son premier discours, Lycidas a joué le rôle des Muses en présentant son interlocuteur comme un « ventre » (vers 24-25a, cf. Hes., *Th.*, 26), d'une part, et, d'autre part, il a établi une forme d'analogie « décalée » entre Simichidas et les Muses de sorte à le tourner en dérision. Il a, plus exactement, établi une comparaison implicite entre Simichidas et les Muses en suggérant – au moyen d'une hyperbole antiphrastique – que Simichidas faisait comme les Muses mais « en mieux », en faisant chanter le sol au choc de ses chaussures, qu'il traîne péniblement (vers 25b-26, cf. Hes., *Th.*, 70b-71a).

Dès la première intervention de Lycidas, une chose est claire : les Muses sont évacuées de la réécriture théocritéenne. Pour le reste, Lycidas brouille les cartes : il paraît assumer leur rôle, et, en même temps, attribue à Simichidas les qualités qui sont les leurs chez Hésiode, quoiqu'il le fasse sur le mode d'une « analogie décalée ». Les vers 43-44 entretiennent la même ambiguïté.

### ***Proposition de lecture des vers 43-44 : Simichidas et les Muses hésiodiques***

Dans la proposition causale, dont il s'agit à présent de tenter de rendre compte, le groupe ἐπ' ἀλαθείᾳ, d'abord, montre bien que l'association entre Simichidas et les Muses est au cœur de la réécriture. Ἐπ' ἀλαθείᾳ interpelle dans le contexte de la réécriture du proème de la *Théogonie*, en ce qu'il fait manifestement écho au discours des Muses : ces dernières affirment en effet leur capacité à dire « beaucoup de mensonges semblables à des choses véritables » et à, « lorsqu' [elles] le veul[ent], faire entendre des vérités (ἀληθέα) » (Hes., *Th.*, 27-28). Au vers 44, le thème de la vérité apparaît comme étant emprunté au discours des Muses hésiodiques, qui revendiquent quant à elles leur capacité à formuler des discours véridiques, et

---

<sup>719</sup> Voir le commentaire aux vers 24-25a, pp. 396-400, et 25b-26, pp. 400-402. Voir aussi le commentaire aux vers 6-7a, qui posent le premier jalon de la réécriture, pp. 366-370.

la notion de vérité est ici située du côté de Simichidas : ἐσσί [...] ἐπ' ἀλαθεία, « tu es [...] en vue de la vérité »<sup>720</sup>.

Comme cela a déjà été remarqué<sup>721</sup>, le participe de πλάττω – πεπλασμένον – est également particulièrement intéressant dans un tel contexte, puisqu'il évoque la notion de πλάσμα, c'est-à-dire de « fiction »<sup>722</sup>. Ainsi, là où le discours des Muses met en évidence une relation complexe entre vérité(s) et mensonge (ψεύδεα, ἐτύμοισι, ψεύδεα ἐτύμοισιν ὁμοῖα et ἀληθεία), sont associées au vers 44 la notion de vérité d'une part et celle d'un modelage qui évoque la fiction d'autre part, dans une relation tout aussi complexe : « tu es... modelé en vue de la vérité » (ἐσσί [...] ἐπ' ἀλαθεία πεπλασμένον).

Il faut noter aussi que là où les Muses disent à leur gré *tantôt* « des mensonges semblables à des choses véritables » et *tantôt* « des vérités », Simichidas est quant à lui « *tout entier* modelé en vue de la vérité » (πᾶν ἐπ' ἀλαθεία πεπλασμένον). Simichidas, plus exactement, s'est avéré « tout entier modelé en vue de la vérité » dans le discours qu'il vient d'adresser à Lycidas. Et, en effet, dans son discours, Simichidas *s'est totalement modelé* lui-même (et son interlocuteur aussi) : de citoyen qu'il « était » de prime abord aux yeux de Lycidas, il s'est redéfini en « chanteur sur un chemin », *ce qui est tout autant une vérité*. Simichidas n'est effectivement pas plus un citoyen qu'il n'est tout à fait, actuellement en tout cas, un chanteur sur un chemin. Ce qu'il vient de faire, c'est de *se définir entièrement de sorte à dégager une autre vérité que celle qui est d'abord apparue* : il est bel et bien « tout entier modelé en vue de la vérité », ou du moins « en vue d'une certaine vérité ».

Reste la fin du vers 44, ἐκ Διὸς ἔρνος, groupe dont dépend tout le début du vers, puisque le participe πεπλασμένον est épithète de ἔρνος. Lycidas dit en effet en réalité : « tu es un ἐκ Διὸς ἔρνος entièrement modelé pour la vérité ».

À partir du moment où l'on fait porter ἐκ Διὸς sur ἔρνος (et non sur πεπλασμένον<sup>723</sup>), comme mon raisonnement conduit à le faire, le seul sens de ἐκ qui paraît envisageable est celui qui marque l'origine, la filiation<sup>724</sup> : « tu es un rejeton issu de Zeus (ἐκ Διὸς ἔρνος) entièrement

---

<sup>720</sup> LSJ s.v. ἐπί B.III.2 (of an end or purpose).

<sup>721</sup> Voir l'introduction de ce chapitre pp. 351-352 et la n. 716 p. 418.

<sup>722</sup> Voir le DELG s.v. πλάσσω.

<sup>723</sup> Voir ci-dessus la n. 716 p. 418.

<sup>724</sup> LSJ s.v. ἐκ III.2 (of parentage). La construction de ἔρνος avec ἐκ connaît d'ailleurs un précédent chez Eschyle, à propos d'Iphigénie, qualifiée par Clytemnestre de ἐμὸν ἐκ τοῦδ' ἔρνος (« rejeton issu de cet homme [Agamemnon] qui est mien [le rejeton] », A., A., 1525). Par ailleurs, Artémis est qualifiée de Διὸς ἔρνος (« rejeton



modelé pour la vérité ». Mais que signifie ici l'affirmation d'une filiation entre Simichidas et Zeus ? Dès lors que l'on comprend, comme je le fais, que Lycidas établit depuis sa première intervention une comparaison entre Simichidas et les Muses d'Hésiode, le ἐκ Διὸς ἔρνος se comprend comme une manifestation de cette « analogie décalée ». La scène hésiodique insiste beaucoup sur le fait que les Muses sont les « filles de Zeus » (κοῦραι Διὸς, *Th.*, 25 et 29), de sorte que qualifier ici Simichidas de « rejeton issu de Zeus » met en évidence le fait que le personnage de Simichidas est construit – dans les discours de Lycidas – *par rapport* aux Muses hésiodiques : il n'est pas comme elles, mais il se construit et se comprend dans la comparaison avec elles.

La limite de ma proposition d'interprétation est qu'elle ne permet pas de rendre compte de la métaphore végétale qui consiste à qualifier Simichidas de « rejeton », ἔρνος. Cette métaphore est tout à fait absente de la poésie hésiodique<sup>725</sup>, et mon raisonnement, en l'état, ne parvient pas à l'inclure. On peut en revanche noter que les figures qui reposent sur l'analogie sont particulièrement présentes à partir de la métaphore de la « délicieuse bouche des Muses » du vers 37 : celle-ci est en effet suivie de près par la comparaison de Simichidas, Sicélide et Philéas avec une grenouille et des sauterelles. Puis, dans la réponse de Lycidas, on trouve la métaphore du rejeton (vers 44), et ensuite deux métaphores de poètes, plus ou moins explicites, aux vers 45-48.

### ***Les vers 42b-44 et le proème de la Théogonie***

Les vers 43-44 confirment la lecture de la réécriture de la scène de rencontre d'Hésiode avec les Muses que les vers 24-26 invitent à faire : c'est un jeu profondément subversif que l'*Idylle VII* entretient avec sa source, et cette subversion est en tout premier lieu fondée sur l'éviction des Muses. Dans l'*Idylle VII*, il n'y a plus de figures divines en effet, mais deux mortels. À une relation qui est radicalement asymétrique chez Hésiode est substituée *une relation purement humaine*, dans laquelle les deux entités sont des pairs.

---

de Zeus ») en E., *Ph.*, 191. Le groupe ἐκ Διὸς ἔρνος n'a pas de précédent connu à proprement parler, mais des occurrences antérieures de ἔρνος font que la cohérence du groupe formé par ἐκ Διὸς et ἔρνος peut apparaître assez naturellement, si du moins il est nécessaire d'avoir des précédents pour dégager cette cohérence.

<sup>725</sup> Le substantif ἔρνος n'est pas attesté une seule fois chez Hésiode, pas même dans les fragments. L'image de la jeune pousse est homérique (elle se trouve toujours dans des comparaisons, comparaisons dans lesquelles c'est la jeunesse du comparé – en tant qu'âge où l'on est vulnérable, objet de soins ou beau – qui est ainsi soulignée) ; elle est aussi lyrique et tragique, et elle se trouve également dans la comédie d'Aristophane.

L'un des deux hommes – Lycidas – paraît cependant endosser seul la fonction des Muses, et paraît donc, de la sorte, investi d'une forme de supériorité sur son interlocuteur. Toutefois, cette impression ne s'avère pas juste, car la relation entre les deux entités n'est pas seulement redéfinie par la substitution d'un mortel à des figures divines, mais aussi par *la substitution du dialogue au monologue*. La fonction qui est assignée à Simichidas n'est en rien comparable à celle d'Hésiode, ne serait-ce que parce qu'il a voix au chapitre : il *parle* et même *échange* avec Lycidas. Si la réécriture du discours des Muses est éclatée en deux discours distincts (vers 24-25a, cf. Hes., *Th.*, 26 ; vers 43b-44, cf. Hes., *Th.* 27-28), Simichidas intervient *entre* ces deux discours : il a la possibilité de changer la donne, et il le fait en signifiant qu'il est une bouche des Muses et non celle d'un glouton. Lycidas n'est pas en surplomb par rapport à Simichidas, et le dialogue manifeste formellement la relation d'égalité qu'instaure l'*Idylle VII* contre le modèle fourni par sa source.

Ainsi, ce n'est pas une scène d'investiture à laquelle nous avons affaire ici. L'annonce du don de la κορύνη joue un rôle différent de celui du don du sceptre dans la *Théogonie*. Lycidas ne confère aucune autorité à Simichidas, contrairement aux Muses d'Hésiode. En annonçant qu'il a l'intention de donner sa κορύνη à Simichidas, ce que fait Lycidas est précisément le contraire : il reconnaît chez Simichidas la *préexistence* de qualités comparables à celles des Muses (la maîtrise d'un certain discours de vérité), c'est-à-dire comparables à celles qu'Hésiode précisément reçoit des Muses. Simichidas « est modelé pour la vérité » au participe parfait, πεπλασμένον ; Lycidas n'a rien à lui apporter de plus ; il reconnaît ce qui est déjà. Lycidas paraît assumer la fonction des Muses, mais il s'en sert – pour dire les choses ainsi – pour reconnaître à Simichidas un savoir comparable à celui que revendiquent les Muses pour elles-mêmes.

Simichidas a en effet ceci de commun avec les Muses hésiodiques que, comme elles, il sait non seulement dire des vérités, mais aussi recourir à la fiction poétique pour les exprimer<sup>726</sup>. La différence la plus manifeste qui apparaît entre Simichidas et les Muses est que la fiction de Simichidas *n'exprime pas des vérités sur l'organisation du monde* – il ne fait montre dans son discours d'absolument aucun savoir qui soit d'ordre divin –, mais *il crée des vérités par le processus même du modelage*. L'éviction des figures divines va donc de pair avec la redéfinition de ce qu'est le discours véridique.

---

<sup>726</sup> Pour cette interprétation d'Hes., *Th.*, 27-28, voir Wismann [1996].

Simichidas, en parlant ἐπίταδες de lui-même, s'est avéré ἐπ' ἀλαθείᾳ πεπλασμένον. Son discours a convaincu Lycidas de chanter avec lui alors que ce dernier ne le voyait auparavant que comme un citoyen-ventre. Il s'est ainsi montré capable de convaincre son interlocuteur d'agir comme il le souhaitait en modelant l'objet de son discours (lui-même ici, πεπλασμένον) de sorte à dégager, en définitive, la vérité (ἐπ' ἀλαθείᾳ) qui lui permet d'emporter l'adhésion, cette vérité étant ici le fait qu'il est un chanteur bucolique potentiel, et que celui qu'il cherche à convaincre l'est aussi. Ce que sait faire Simichidas, c'est donc de faire accepter une vérité (« je suis comme toi un potentiel chanteur bucolique ») plutôt qu'une autre (« je suis un citoyen ») – ou faire primer une vérité sur une autre – en redéfinissant le réel au moyen d'un discours qui a un objectif tout à fait pragmatique. Il veut agir sur son interlocuteur, et il y parvient : Lycidas est désormais convaincu qu'il a affaire à un homme avec qui il peut parfaitement échanger des chants bucoliques.

Du proème hésiodique il ne reste alors absolument rien, si ce n'est le cadre qu'il fournit à la réflexion, et, de ce point de vue, le rire du chevrier est tout à fait intéressant. Il faut en effet noter que le narrateur désigne Lycidas au vers 42 – lorsqu'il rit – par son statut de chevrier : ὁ δ' αἰπόλος ἀδὸν γελάσσει. Il est étrange que le narrateur qualifie à ce moment Lycidas de chevrier, puisque toute la stratégie du discours qu'il vient de proposer (en tant que personnage) consiste à annuler l'opposition entre chevrier et citoyen, en faisant en sorte qu'il n'y ait plus ni chevrier ni citoyen.

Il y a deux choses, en réalité, au vers 42b. Il y a d'une part, le fait que Lycidas rit : il comprend ce que fait Simichidas et s'en amuse ; il accepte le jeu sur l'identité qui consiste à être deux chanteurs bucoliques au lieu de citoyen et chevrier. Et il y a, d'autre part, le fait que c'est en tant que chevrier que Lycidas rit au moment où il rejoue à nouveaux frais la scène de la *Théogonie* : la formule ὁ δ' αἰπόλος ἀδὸν γελάσσει à la fois signale expressément le renversement total – il y a *un pâtre* à la place des Muses qui ont invectivé Hésiode en tant que pâtre – et opère ce renversement sous le signe d'un rire de complicité. La source hésiodique est *en même temps* mobilisée pour repenser la fiction poétique à nouveaux frais *et* considérée avec distance : on « joue » avec elle, et on rit de jouer à ce jeu. Elle fournit à la fois à la pensée un moyen de se forger et de s'exprimer et l'occasion d'un jeu.

### *Les vers 45-48 : se modeler pour rivaliser*

Aux vers 45-48, Lycidas justifie la proposition des vers 43b-44 (ὥς, vers 45) en mobilisant deux métaphores du poète, celle du charpentier (vers 45-46) et celle de l'oiseau (vers 47-49). On comprend en effet qu'il est ici question de poètes : la métaphore du poète-charpentier est célèbre<sup>727</sup>, et celle de l'oiseau des Muses est bien attestée à l'époque hellénistique<sup>728</sup>. Il est clair aussi que ce que Lycidas dit détester, ce sont les poètes qui déploient des efforts en vain (ἐτώσια, vers 48) – que ceux-ci soient de l'ordre de l'enquête, de la recherche (ἐρευνῆ, vers 45)<sup>729</sup>, ou de l'ordre de la peine, de la souffrance (μοχθίζοντι, vers 48)<sup>730</sup> –, car ils cherchent à faire rivaliser leur œuvre avec une autre qu'elle ne peut pourtant pas égaler (vers 45-46) ou à rivaliser avec un aède inégalable, ici Homère<sup>731</sup> (vers 48-49). Le propos des deux métaphores, présentées ainsi, semble tout à fait redondant : Lycidas ne paraît pas en dire davantage aux vers 47-48 qu'aux vers 45-46. Les deux images, pourtant, ne se comprennent véritablement qu'ensemble.

Sans les vers 47-48, tout d'abord, il n'y a pas de raison de penser que les vers 45-46 développent en réalité une métaphore. On n'y trouve en effet aucune trace du comparé (le poète) : il n'y est question que du charpentier (τέκτων, vers 45), de la demeure qu'il cherche à bâtir (δόμον, vers 46) et de la cime du mont dont il voudrait atteindre la hauteur (ὄρεος κορυφῆ [...] Ὠρομέδοντος, vers 46). Aux vers 45-46 en eux-mêmes, il n'y a finalement qu'une métaphore potentielle du poète : ce sont les vers 47-48 qui actualisent cette métaphore potentielle après coup, en ce qu'ils sont quant à eux explicites sur le comparé (Μοισᾶν et ἀοιδόν, vers 47) et invitent ainsi à relire les vers précédents à l'aune de la métaphore du poète.

Ce sont ensuite les vers 47-48 qui éclairent le propos lui-même, car que dit Lycidas, au fond ? Le point commun aux deux métaphores n'est pas la prétention du poète-charpentier ni

---

<sup>727</sup> Voir notamment Pi., par exemple en *P. III*, 113-114 (ἐξ ἐπέων κελαδεννῶν, τέκτονες οἷα σοφοί | ἄρμοσαν, « grâce aux vers retentissants tels que d'habiles charpentiers les ont ajustés ») ou en *N. III*, 4-5 (dans une invocation à la Muse : μελιγαρύων τέκτονες | κώμων νεανία, « les jeunes charpentiers des fêtes au doux son »). Voir aussi S., fr. 159, 2 (τεκτόναρχος μοῦσα, « la Muse chef des charpentiers »), ou encore Ar., *Eq.*, 530 (citant Cratinos : τέκτονες εὐπαλάμων ὕμων, « les charpentiers de chants façonnés par des mains habiles »).

<sup>728</sup> Voir par exemple Nossis en *AP*, VII, 413, 3, qui parle de Rhinton de Syracuse comme du « petit rossignol des Muses » (Μουσάων ὀλίγη τις ἀηδονίς), ou, en Call., *Hymne IV*, 252, la même métaphore, mais inversée, qui consiste à désigner les cygnes par une périphrase qui en fait des aèdes (Μουσάων ὄρνιθες, ἀοιδότατοι πετεηνῶν, « oiseaux des Muses, les plus grands chanteurs parmi les volatiles »).

<sup>729</sup> Voir LSJ s.v. ἐρευνάω et le *DELG* s.v. ἐρέω, κτλ. pour la notion de recherche, d'enquête.

<sup>730</sup> Voir LSJ s.v. μοχθίζω et s.v. μοχθέω et le *DELG* s.v. μόχθος pour la notion de peine et de souffrance.

<sup>731</sup> Pour Homère « aède de Chios », voir l'*Hymn. hom.* 3, 171-172.

celle des poètes-oiseaux : rien aux vers 45-48 ne dénote une telle idée<sup>732</sup>. Ce qui est commun aux deux situations est la vanité évidente des efforts des uns et des autres – quelles que soient leurs compétences par ailleurs – parce que le succès de la tentative est, de toute façon, strictement inenvisageable : un charpentier ne peut pas construire une maison aussi haute qu'une montagne, même s'il est excellent et quels que soient ses efforts. Ce n'est tout simplement pas possible. De la même manière, les oiseaux des Muses peuvent être d'excellents chanteurs : le fait est simplement que l'on ne peut pas rivaliser avec Homère, sans avoir l'air – face à lui – de simples coucous. Ce sont donc ici aussi les vers 47-48 qui éclairent les vers 45-46 : la reformulation met en lumière ce qu'il convient de retenir de chacune des deux images.

La seconde métaphore explicite, enfin, un dernier point, à savoir le lien qu'entretiennent les vers 45-48 avec le discours de Simichidas. Ce lien, en effet, n'est pas évident aux vers 45-46, mais les vers 47-48 le font apparaître. Celui-ci est d'abord établi au vers 47 au moyen des termes *Μοισᾶν* et *ᾄδόν*, qui font clairement échos au *Μοισᾶν κατυρὸν στόμα* que Simichidas dit être (vers 37) et à l' *ᾄδὸν ἄριστον* qu'il dit avoir à la réputation d'être (vers 38). L'image animale des oiseaux (*ὄρνιθες*, vers 47 ; *κοκκύζοντες*, vers 48) rappelle quant à elle celle du vers 41 : Simichidas y affirme qu'il ressemble à une grenouille face à des sauterelles s'il tente de l'emporter sur Sicélide et sur Asclépiade.

On déduit donc de ce dernier point que Lycidas réagit ici à ce que Simichidas a dit de lui-même en tant que chanteur. Le lien logique qui unit les vers 45-48 aux vers 43b-44 se clarifie ainsi. Lycidas reconnaît d'abord la capacité de son interlocuteur à modeler sa propre figure par son discours de sorte à dégager une certaine représentation vraie de lui-même (vers 43b-44). Il affirme ensuite avoir « en effet » (*ὥς*, vers 45) horreur de ceux qui font de vains efforts parce qu'ils se méprennent sur leurs rivaux et sur eux-mêmes, c'est-à-dire parce qu'ils croient qu'il y a entre leurs rivaux et eux-mêmes une forme d'adéquation qui permet la rivalité, alors que ce n'est pas le cas (vers 45-48). Les métaphores des vers 45-48 introduisent donc un nouvel élément : Simichidas sait se modeler de sorte à rendre possible l'échange de chants avec

---

<sup>732</sup> Les partisans de la lecture « morale » des vers 37-41 voient dans les vers 45-48 un argument sa faveur : après que Simichidas aurait, suivant cette lecture, montré sa modestie (vers 37-41), Lycidas dénoncerait la prétention (vers 45-48). Signalons que les vers 45-48 ont également été exploités comme argument en faveur de la lecture « stylistique » des vers 37-41 : Lycidas rejeterait alors les poètes qui cherchent à se mesurer à Homère dans le cadre de la « querelle des Telchines », approuvant ainsi la revendication d'une esthétique callimaquéenne que formulerait Simichidas aux vers 37-41. Sur ces lectures, voir l'introduction de ce chapitre p. 350 avec les notes.

Lycidas ; il a su créer une adéquation entre le chevrier et lui de sorte à rendre possible l'émulation, comme d'ailleurs il a affirmé penser pouvoir le faire dès les vers 30b-31a : [...] *καίτοι κατ' ἐμὸν νόον ἰσοφαρίζειν | ἔλπομαι [...]* (« cependant, au fond de moi, je pense t'égaliser »).

Et c'est seulement une fois que Lycidas a reconnu la capacité de Simichidas non seulement à se modeler, mais aussi à se modeler de sorte à rendre l'échange de chants possible avec lui qu'il propose d'en venir à cet échange, en reprenant la première personne du pluriel élaborée par le discours de Simichidas : *ἀλλ' ἄγε βουκολικᾶς ταχέως ἀρξώμεθ' ἀοιδᾶς* (« mais allons, commençons vite le chant bucolique », vers 49).

On renoue alors à nouveau avec la réécriture du discours des Muses de la *Théogonie* : de la même manière qu'Hésiode doit sortir de sa condition de pâtre (Hes., *Th.*, 26) pour devenir aède, Simichidas a également dû changer de condition pour devenir chanteur bucolique. Il a dû se « modeler » une identité qui ne soit pas son identité première (un citoyen). Seulement, Théocrite substitue encore à l'action divine un acte purement humain : Simichidas, parlant à dessein, s'est lui-même attelé à la transformation de son identité première en identité « modelée » par le discours. Lycidas acte aux vers 45-48 la réussite de Simichidas à se faire lui-même un poète, bucolique.

### **II.2.ii. Vers 49-51. Retour au chant bucolique et introduction du μελόδριον**

Ce qui est particulièrement intéressant aux vers 49-51 est le fait que Lycidas commence par modeler à son tour son discours sur celui de Simichidas (vers 49-50a), avant de s'en détacher et d'exprimer sa propre conception du chant bucolique au moment où il introduit le sien (vers 50b-51).

Le parallèle entre les vers 49-50a et les vers 35-36 est en effet particulièrement frappant. Non seulement le discours de Lycidas reprend le *ἀλλ' ἄγε* qui introduit l'invitation à échanger des chants bucoliques dans le discours de Simichidas (vers 35-36) pour introduire à son tour la même invitation (vers 49), mais c'est aussi à nouveau la première personne du pluriel qui y est employée pour inviter au chant bucolique (*ἀρξώμεθ[α]*, vers 49 ; cf. *βουκολιασδώμεσθα*, vers 36), alors même que Lycidas a l'intention de chanter le premier. L'association étroite du chant bucolique à un « nous » est donc une constante dans les deux discours : pour Simichidas comme pour Lycidas, c'est ainsi d'abord ce « nous » qui semble définir le chant bucolique.

Cette première personne du pluriel du vers 49 est en outre d'autant plus remarquable que la proposition βουκολικᾶς ταχέως ἀρξώμεθ' αἰοιδᾶς ne peut pas manquer de rappeler le premier vers de la *Théogonie* : Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰείδειν (« ce sont les Muses héliconiennes que nous commençons par chanter », Hes., *Th.*, 1). La réécriture du proème de la *Théogonie* se poursuit donc ici, toujours dans le sens de l'affirmation d'une communauté humaine, face au modèle de l'aède inspiré par les Muses qu'incarne Hésiode dans l'*Idylle VII*.

Au-delà de la *Théogonie*, c'est sans doute plus largement par opposition au modèle que fournit la poésie épique archaïque en général que se définit la poésie bucolique dans l'*Idylle VII*, et au vers 49 en particulier. On ne pense pas seulement, en effet, au premier vers de la *Théogonie* en lisant la formule ἀρξώμεθ' αἰοιδᾶς (« commençons le chant »), mais aussi à la formule d'ouverture des nombreux *Hymnes homériques* dont le premier vers se termine par le groupe ἄρχομ' αἰείδειν (« je commence par chanter »), à la première personne du singulier<sup>733</sup>.

Il est notable, d'autre part, que Lycidas poursuit son discours avec une proposition qu'il interrompt finalement aussitôt – κήγῳ μὲν –, au profit d'une présentation de la chanson qui occupe les vers 52-89. Ce καὶ ἐγὼ met en effet en évidence le fait que les vers 49-50a sont tributaires du discours de Simichidas (cf. καὶ γὰρ ἐγὼ... κήμέ..., vers 37), alors que la brusque interruption de la phrase signale que Lycidas renonce finalement à poursuivre sur le modèle du discours de son interlocuteur. Les vers 50b-51 se démarquent en effet de ce que propose le discours de Simichidas. La seule chose significative qu'a gardée telle quelle Lycidas du discours de Simichidas est donc le « nous » du chant bucolique :

#### Le modelage des vers 49-51 sur les vers 35-38a

Lycidas (vers 49-51)	Simichidas (vers 35-38a)
Ἄλλ' ἄγε βουκολικᾶς ταχέως ἀρξώμεθ' αἰοιδᾶς,]	Ἄλλ' ἄγε δῆ, ξυνὰ γὰρ ὁδοῦς ξυνὰ δὲ καὶ ἀώς, βουκολιασδώμεσθα· τάχ' ὅτερος ἄλλον ὄνασεῖ.
Σιμιχίδα· κήγῳ μὲν – Ὅρη, φίλος, εἴ τοι ἀρέσκει τοῦθ' ὅτι πρᾶν ἐν ὄρει τὸ μελύδριον ἐξεπόνασα.	Καὶ γὰρ ἐγὼ Μοισᾶν καπυρὸν στόμα, κήμῃ λέγοντι πάντες αἰοιδὸν ἄριστον· [...]

Aux vers 50b-51, Lycidas apporte cette fois un certain nombre d'éléments nouveaux. Tout d'abord, l'objectif de son chant est de plaire à son auditeur (τοι ἀρέσκει, vers 50). Sur ce point, le propos de Lycidas n'apparaît pas comme fondamentalement original par rapport à celui de Simichidas, lorsque celui-ci affirme que « l'un sera peut-être profitable à l'autre » (τάχ'

<sup>733</sup> *Hymn. hom.* 2, 1 ; 11, 1 ; 13, 1 ; 16, 1 ; 22, 1 ; 26, 1. Voir aussi l'*Hymn. hom.* 27, 8.

ώτερος ἄλλον ὀνασεῖ, vers 36b), mais c'en est en revanche une interprétation personnelle. Là où le verbe ὀνίνημι présente une certaine ambiguïté, entre utilité et plaisir<sup>734</sup>, Lycidas choisit en effet en quelque sorte l'agrément plutôt qu'une autre forme de profit en employant le verbe ἀρέσκω : Simichidas a laissé un espace dans lequel son interlocuteur peut prendre une position qui lui soit personnelle, et c'est ce que fait ici Lycidas.

Celui-ci donne ensuite, au vers 51, trois autres éléments qui concourent à définir son propre chant bucolique : il s'agit d'une « chansonnette » (μελύδριον)<sup>735</sup> qu'il « [a] élaborée » (ἐξεπόνασα) « dans la montagne » (ἐν ὄρει). En tout point, le chant de Lycidas se distingue de celui d'Hésiode, tel que le proème de la *Théogonie* le définit aux vers qui introduisent la scène de la rencontre avec les Muses : αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλήν ἐδίδαξαν ἀοιδήν, | ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἐλικῶνος ὑπο ζαθέοιο (« elles, un jour, enseignèrent à Hésiode un beau chant, alors qu'il faisait paître des agneaux au pied de l'Hélicon tout à fait divin », Hes., *Th.*, 23-24).

L'élément qui démarque le plus manifestement le chant bucolique de Lycidas du chant d'Hésiode est sans doute le πόνος : alors qu'Hésiode reçoit son chant des Muses (αἶ [...] ἐδίδαξαν, Hes., *Th.*, 23), celui de Lycidas est le fruit de son travail (ἐξεπόνασα)<sup>736</sup>. La définition du chant bucolique que propose le vers 51 est ainsi parfaitement cohérente avec la réécriture de la suite du proème telle qu'elle a été menée aux vers 24-26 et aux vers 43-44 : le chanteur de l'*Idylle VII* n'est pas un aède inspiré par les Muses, car il n'y a de toute façon pas de Muses pour lui enseigner des chants. C'est donc ici encore le pâtre qui tient le rôle des Muses, mais non plus cette fois parce qu'il dénonce les « ventres » ou parce qu'il fait un don à celui qu'il a auparavant invectivé, mais parce qu'il est lui-même l'origine du chant. Et c'est bien en tant que pâtre que Lycidas a composé sa chanson : celle-ci a en effet été élaborée dans la montagne (ἐν ὄρει), précisément là où le chevrier exerce son activité pastorale.

Enfin, au « beau chant » (καλήν... ἀοιδήν, Hes., *Th.*, 23) d'Hésiode est ici substitué la « chansonnette » (μελύδριον) de Lycidas. Il est remarquable que la seule occurrence antérieure connue du substantif μελύδριον se trouve chez Aristophane, pour désigner la « chansonnette » d'une vieille femme repoussante, tentant d'attirer à elle les hommes par son chant. C'est le personnage lui-même qui parle, introduisant sa « chansonnette » par un pastiche d'invocation

---

<sup>734</sup> Voir LSJ s.v. ὀνίνημι I pour la voix active.

<sup>735</sup> Μελύδριον est en effet le diminutif de μέλος (voir le *DELG* s.v. μέλος).

<sup>736</sup> Le verbe ἐκπονέω distingue aussi Lycidas, en tant que chanteur, du charpentier et des oiseaux des Muses des vers 45-48 : comme eux, il fait effort (πόνος), mais son travail porte ses fruits (préverbe d'achèvement ἐκ-).



aux Muses : [...] Μοῦσαι, δεῦρ' ἵτ' ἐπὶ τοῦμὸν στόμα, | μελύδριον εὐροῦσαί τι τῶν Ἴωνικῶν (« Muses, venez ici sur ma bouche, après m'avoir trouvé quelque chansonnette d'Ionie », Ar., *Ec.*, 882-883). Ainsi, le chant de Lycidas – loin d'être un « beau chant » d'inspiration divine – apparaît comme une petite chanson susceptible d'être apparentée à celle de la « vieille » de la scène de l'*Assemblée des femmes* : on est ici du côté d'une œuvre qui s'affiche au moins comme étant « sans prétention ».

Et il convient sans doute de rapprocher l'apparente « modestie » qu'exprime la manière dont Lycidas qualifie son chant du « modeste » cadeau qu'il se propose de faire à Simichidas au vers 43. Alors que les Muses offrent en effet à Hésiode « une pousse de laurier très florissant qu'elles avaient cueillie, une pousse admirable » (δάφνης ἐριθηλέος ὄζον | δρέψασαι, θηητόν, Hes., *Th.*, 30-31), Lycidas n'a somme toute l'intention d'offrir à Simichidas que sa masse (κορύναν), dont on sait qu'il s'agit d'une « masse tordue d'olivier sauvage » (vers 18-19). Là où, dans la *Théogonie*, le chant est beau et l'objet offert est précieux et choisi, le chant n'est qu'une « chansonnette » dans l'*Idylle VII* et le cadeau n'est qu'un objet utilitaire dépourvu de toute valeur esthétique. Tout paraît jusqu'au bout, dans le poème de Théocrite, se situer au plan humain, et même dans ce qu'il a de plus ordinaire. Lycidas, en effet, fait avec ce qu'il a ou avec ce qu'il peut, mais il n'en est pas pour autant – en réalité – dénué de « prétentions », pour dire les choses ainsi. L'objet offert n'a pas en effet de valeur intrinsèque, mais il s'avère revêtir – au vers 129 – une valeur sociale forte<sup>737</sup>.

De façon comparable, la valeur de la chanson de Lycidas ne lui est pas conférée par une inspiration divine, mais par la valeur sociale que lui attribue le chanteur : elle a vocation à plaire à son auditeur, et suppose un « nous » formé avec un φίλος (vers 50). Au vers 50, en effet, c'est bien parce que Simichidas est à présent son φίλος, que Lycidas lui propose d'écouter sa chanson susceptible de lui apporter de l'agrément. Dans la phrase ὄρη, φίλος, εἴ τοι ἀρέσκει, l'adjectif φίλος est apposé au sujet, de sorte que l'on comprend : « vois, toi qui es mon φίλος », c'est-à-dire « vois, puisque tu es mon φίλος, si [ma chanson] te plaît ».

### **II.3. Vers 90-95. Transition et introduction du chant de Simichidas**

Une fois que Lycidas a performé son chant (vers 52-89), le narrateur opère la transition entre les deux prises de paroles, en signifiant la fin du chant de Lycidas, puis en introduisant le

---

<sup>737</sup> Voir le commentaire aux vers 128-129 pp. 445-455.

discours qu'il s'apprête à tenir aussitôt (vers 90-91a). Simichidas prend en effet à son tour la parole au discours direct, pour se mettre en scène en bouvier inspiré par les Nymphes (vers 91b-93) et pour inviter son auditeur à écouter le meilleur de ses chants, dont il veut l'honorer (vers 94-95) :

Χὼ μὲν τόσσ' εἰπὼν ἀπεπαύσατο · τὸν δὲ μέτ' αὖθις [90]  
 κηγῶν τοῖ' ἐφάμαν · “ Λυκίδα φίλε, πολλὰ μὲν ἄλλα  
 Νύμφαι κημὲ δίδαξαν ἀν' ὄρεα βουκολέοντα  
 ἐσθλά, τὰ που καὶ Ζηνὸς ἐπὶ θρόνον ἄγαγε φάμα ·  
 ἀλλὰ τόγ' ἐκ πάντων μέγ' ὑπείροχον, ᾧ τυ γεραίρειν  
 ἀρξεῦμ' · ἀλλ' ὑπάκουσον, ἐπεὶ φίλος ἔπλεο Μοίσαις. [95]

Et, sans en avoir dit davantage, il s'arrêta ; après lui, à mon tour, je lui tins moi aussi des propos semblables : « Cher Lycidas, les Nymphes m'ont enseigné à moi aussi bien d'autres choses, alors que, dans les montagnes, je faisais paître mes bœufs, d'honorables choses que leur réputation a, peut-être, conduites même jusqu'au trône de Zeus ; mais celle-ci entre toutes se distingue tout à fait, celle dont je vais commencer par te donner le privilège : mais écoute, puisque tu es cher aux Muses.

### **II.3.i. Vers 90-91a. Transition entre une prise de parole et sa réécriture**

Malgré leur apparente simplicité, les vers qui opèrent la transition entre le chant de Lycidas (vers 52-89) et le discours de Simichidas (vers 91b-95) sont étonnants, en particulier en raison de la manière dont le narrateur y qualifie les paroles qui viennent d'être prononcées (οὐ τόσσ[α], vers 90a) et celles qui sont introduites (τοῖ[α], vers 91a).

#### ***Le vers 90a : la conclusion d'un chant ?***

Il est très frappant de constater d'abord, au vers 90a, que la formule qui clôt le chant de Lycidas ne le désigne en rien comme un chant, et même qu'elle ne suggère en rien qu'il s'agit d'un chant.

Le verbe qui y est employé pour exprimer l'action de s'arrêter est en effet ἀποπαύομαι (ἀπεπαύσατο, vers 90a), c'est-à-dire un verbe qui ne s'emploie pas traditionnellement à propos d'un chant. On s'attendrait donc *a priori* à ce que le verbe reçoive un complément qui explicite le fait que Lycidas cesse *de chanter*, comme c'est le cas au chant I de l'*Odyssee*, lorsque Pénélope dit à Phémios : ταύτης δ' ἀποπαύε' αἰοιδῆς | λυγρῆς, lui dit-elle (« cesse ce triste chant », *Od.*, I, 340-341). Le vers 90a se démarque donc nettement de ce précédent en ce que

le verbe *y* est employé absolument<sup>738</sup>. Notons que, pourtant, le « chant bucolique » est précisément appelé *ἀοιδή βουκολική* par Lycidas au vers 49. Un emprunt presque tel quel au vers de l'*Odyssee* serait donc *a priori* tout à fait envisageable au vers 90a, dans la mesure où celui-ci marque la fin d'une *ἀοιδή βουκολική* spécifiquement. Mais le narrateur, au contraire, s'abstient de recourir à ce terme *ἀοιδή*, qui dénote le « chant », pour qualifier la prise de parole de son interlocuteur de façon beaucoup plus vague.

Il adopte en effet l'étonnante formule *οὐ τόσσ' εἰπών*, qui, quant à elle, se démarque du simple *ὥς εἰπών* auquel on s'attendrait volontiers dans un vers 90a aussi « homérisant » que les autres vers de transition du poème. Lycidas s'arrête donc « sans en avoir dit davantage », d'après le vers 90b : mais pourquoi cette précision ? Autrement dit, pourquoi en aurait-il dit davantage ? C'est là en effet ce que l'on retient d'abord de la formule : la prise de parole est brève.

De ce point de vue, on pourrait *a priori* penser que *οὐ τόσσ' εἰπών* met l'accent sur la brièveté du chant de Lycidas *par opposition* à celui de Phémios : là où l'aède de l'*Odyssee* s'arrête de chanter *parce qu'il est interrompu* par Pénélope, Lycidas s'arrête *de lui-même*, parce que *son chant est terminé*. La formule *οὐ τόσσ' εἰπών* paraît donc définir le chant de Lycidas par sa brièveté, en ce que celle-ci le distingue de l'épopée archaïque et de l'ampleur qui la caractérise. Mais cela, on le sait déjà. Si, en effet, cette lecture peut être tentante, elle ne rend pas tout à fait compte de l'étrangeté de l'expression *οὐ τόσσ' εἰπών* en tant que formule de clôture *d'un chant* : une telle lecture consisterait à faire comme si *οὐ τόσσ' εἰπών* ne disait pas autre chose que ce qu'a déjà dit Lycidas lui-même au vers 51, lorsqu'il a annoncé un *μελύδριον*, c'est-à-dire une « chansonnette » qui précisément n'est pas une épopée. *Οὐ τόσσ' εἰπών* dit pourtant véritablement autre chose que *μελύδριον* : cette expression, plus exactement, en dit moins. Le substantif *μελύδριον* dit la brièveté – *οὐ τόσσ' εἰπών* également –, mais il dénote aussi, précisément, la notion de « chant », notion que le *οὐ τόσσ' εἰπών* ne suggère absolument pas quant à lui<sup>739</sup>.

Très paradoxalement, au moment où il signale la fin d'un chant qui s'inscrit dans l'échange bucolique, central dans le poème, le narrateur s'abstient donc *décidément* de recourir à tout terme qui dénote spécifiquement le « chant », non seulement *ἀοιδή*, mais aussi *μελύδριον*.

---

<sup>738</sup> Cf. aussi la formule *ταῦτ' ἄρ' ἀοιδὸς ἄειδε περικλυτός [...]* (« l'illustre aède chanta donc ces récits »), qui, lorsque Démodocos termine ses performances, met bien en évidence leur statut d'*ἀοιδαί* (*Od.*, VIII, 367 = 521).

<sup>739</sup> *Εἶπον* peut, comme *ἀποπαύομαι*, s'employer pour un chant, mais son complément l'explicite également dans ce cas (voir LSJ s.v. *εἶπον* I.1.b, qui renvoie à Pl., *Ion*, 535b, où le complément du verbe est *ἔπη*).

Il n'exprime alors que l'idée de « paroles pas plus nombreuses » : c'est là ce qu'il convient de retenir, ensuite, de la formule.

C'est que, sans doute, le narrateur parle ici encore « à dessein ». Dans l'ensemble des vers 90-91a, et en particulier au vers 90a, il prépare sa réécriture de la dernière prise de parole de son interlocuteur. Souvenons-nous en effet que Théocrite met en œuvre un procédé particulièrement remarquable dans l'élaboration des différents discours du poème que nous avons vus jusqu'ici : ces discours sont composés à partir de la matière fournie par le discours qui précède. Autrement dit, chaque discours est une réécriture de celui qui précède. Aux vers 27b-41, Simichidas répond à Lycidas en réorganisant les éléments issus du discours de son interlocuteur, de sorte à l'amener à accepter l'échange de chants bucoliques. Puis, aux vers 43-51, Lycidas ne manque pas de signaler fortement la dette de son discours envers celui auquel il répond, tout particulièrement aux vers 49-51, lorsqu'il accepte explicitement l'échange de chants et qu'il présente sa chansonnette.

Ce que fait le narrateur ici en réalité, ce n'est pas seulement signaler que Lycidas a fini de chanter, c'est surtout définir la prise de parole telle qu'il a l'intention de la retravailler : il ne dit donc pas à ce quoi l'on s'attendrait *immédiatement* ou *évidemment* (c'est-à-dire que le chant de Lycidas est achevé), mais *ce que requiert son projet de réécriture* (c'est-à-dire que Lycidas a achevé une prise de parole qui est brève). Or, dans cette perspective, ce n'est vraisemblablement pas, ou pas seulement, le chant de Lycidas qui l'intéresse, que ce soit en tant qu' *ᾠοιδή* ou en tant que *μελύδριον*. Ce qui l'intéresse, c'est, plus largement, la brève prise de parole de Lycidas, comme cela apparaît plus clairement dans la proposition suivante, au vers 91a.

### ***Les vers 90b-91a : le τοῖ[α] et son référent***

Voici comment Simichidas introduit à son tour son discours : τὸν δὲ μετ' αὖθις | κηγῶ τοῖ' ἐφάμαν (vers 90b-91a). Dans cette proposition, le τοῖ[α] de τοῖ' ἐφάμαν (vers 91a) sert indéniablement à introduire le discours qui suit : il est donc vraisemblablement cataphorique, suivant un usage spécifiquement hellénistique. Un emploi anaphorique – plus usuel<sup>740</sup> – du démonstratif fait pourtant parfaitement sens dans le contexte de l'*Idylle VII*. Dans ce poème où chaque discours est une réécriture de celui qui précède, on comprend très bien – au moins sur

---

<sup>740</sup> Voir LSJ s.v. τοῖος I.1. Pour l'emploi cataphorique du démonstratif, voir le supplément s.v. τοῖος I.1.b : tous les exemples sont hellénistiques (Callimaque ; *Batrachomimachie*).

le principe – que le discours de Simichidas soit introduit par un « je lui tins des propos tels que les siens que voilà », et non par un « je lui tins des propos tels que ceux que voici ».

L'hypothèse d'un emploi anaphorique du τοῖα du vers 91 est donc extrêmement intéressante, parce que, dans ce cas, le démonstratif dit *explicitement* – pour la première fois dans le poème – que le discours qui suit consiste, d'une façon ou d'une autre, en « des paroles telles » que celles qui précèdent, ou, autrement dit, qu'il est fondé sur le discours que son interlocuteur vient de proposer d'une façon plus essentielle que ne l'est une simple réponse.

On comprend alors mieux l'enjeu qu'il y a à définir la prise de parole de Lycidas au vers précédent, non de la façon qui paraît la plus évidente, mais de la façon qui convient le mieux au projet de réécriture : le procédé qui consiste à définir le discours autrement que de la façon qui paraît évidente permet au narrateur de tenir les propos que lui-même a l'intention d'exprimer, tout en les présentant comme étant « tels » que ceux qui précèdent.

Tout, en outre, dans la proposition par laquelle le narrateur introduit son discours, marque la succession des discours et le procédé des réécritures successives. La succession des discours, d'abord, est très bien mise en évidence par le τὸν δὲ μέτ[α], suivi de αὐθις, au vers 90b. Quant à la succession des discours *en tant que réécritures*, c'est le κηγῶ qui ouvre le vers 91 qui la souligne : le groupe καὶ ἐγὼ jalonne en effet toutes les prises de paroles depuis le vers 37 (καὶ γὰρ ἐγὼ [...] κημέ [...]). Il est en effet réapparu dans la réponse de Lycidas, au vers 50 (κηγῶ μὲν), dans une proposition avortée, qui n'a pas alors d'autre valeur que celle de signifier, précisément, la dette du discours envers celui qui précède (vers 50, cf. vers 37). Quand le narrateur dit aux vers 90b-91 « après lui, à mon tour, je lui tins moi aussi des propos semblables », le « moi aussi », κηγῶ, ne dit rien de plus sur le fond que le τοῖα, mais il en souligne le sens anaphorique et en signale, formellement, la portée<sup>741</sup>.

Mais si l'on admet que le τοῖ[α] du vers 91a a une valeur anaphorique, une nouvelle question se pose naturellement : à quoi renvoie-t-il exactement ? La réponse semble parfaitement évidente si l'on s'en tient au τοῖ[α] lui-même : les propos que Simichidas s'apprête à tenir sont « tels » que ceux que Lycidas vient de tenir, et que le narrateur a qualifiés de οὐ τόσσ[α] au vers précédent, c'est-à-dire *a priori* celles qui correspondent au chant (vers 52-89).

On voit bien, cependant, que cette lecture pose problème si l'on ne s'attache plus tant au τοῖ[α] lui-même qu'au discours qu'il introduit. Quand on considère les vers 91b-95, il semble

---

<sup>741</sup> Pour le κημέ du vers 92, voir le commentaire aux vers 91b-95, pp. 440-441.

alors évident, en effet, que ceux-ci réécrivent les vers 49-51, c'est-à-dire les vers de *présentation* du chant de Lycidas, et non le chant lui-même : on y retrouve le jeu sur le proème de la *Théogonie*, notamment avec la mention de la montagne (ἀν' ὄρεα, vers 92 ; cf. ἐν ὄρει, vers 51 ; cf. Hes., *Th.*, 23) et avec la formule en ἄρχομαι adaptée de l'épopée (ἀρξεῖμι[αι], vers 95 ; cf. ἀρξώμεθ[α], vers 49 ; cf. Hes., *Th.*, 1).

Il ne reste alors qu'une solution pour rendre compte du τοῖ[α] du vers 91a : le vers 90a ne conclut pas le chant de Lycidas, mais l'ensemble formé par le chant (vers 52-89) *plus* son introduction (vers 49-51). Alors que le τόσσ[α] du vers 90a auquel renvoie le τοῖ[α] du vers 91a semble de prime abord référer au chant seul, le τοῖ[α] – en tant qu'il introduit les vers 91b-95 – ne se comprend en réalité *que* si l'on considère que le référent de τόσσ[α] est en fait l'ensemble des vers 49-89.


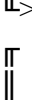

La recherche du référent du τοῖ[α] du vers 91a permet donc de comprendre l'enjeu de la formulation du vers 90a. Simichidas n'a pas pour projet de réécrire le chant de Lycidas, ou, en tout cas, pas seulement. Son projet nécessite une réécriture de l'*introduction du chant*. Pour pouvoir qualifier son propre discours de « paroles telles que celles que vient de dire Lycidas » au vers 91a, il a donc besoin – dès le vers 90a – d'intégrer les vers 49-51 à la prise de parole qu'il conclut, ce qui explique pourquoi il ne parle pas d' αἰοιδή ou de μελύδριον : il conclut un ensemble plus vaste que le chant lui-même.

Si la proposition χὼ μὲν τόσσ' εἰπὼν ἀπεπαύσατο se comprend très mal comme formule de conclusion d'un chant, elle se comprend bien mieux en tant que conclusion d'une prise de parole qui comprend *aussi* un discours, auquel le narrateur accorde une importance toute particulière.

### **II.3.ii. Vers 91b-95. « Proème » du chant de Simichidas**

Les vers 91b-95 sont donc donnés comme une réécriture des vers 49-51, qui sont eux-mêmes une réécriture des vers 1 et 22-23 du proème de la *Théogonie*, ce que l'on peut mettre en évidence de la façon suivante :

### Vers 91b-95 : la réécriture d'une réécriture

	Hésiode (Hes., <i>Th.</i> , 1 et 22-23)	Μουσάων Ἐλικωνιάδων ἀρχώμεθ' ἀείδειν, [...] Αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλήν ἐδίδαξαν αἰοιδήν, ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἐλικῶνος ὑπο ζαθέοιο.
	Lycidas (vers 49-51)	Ἄλλ' ἄγε βουκολικᾶς ταχέως ἀρξώμεθ' αἰοιδᾶς, Σιμιχίδα· κήγῳ μὲν – Ὅρη, φίλος, εἴ τοι ἀρέσκει τοῦθ' ὅτι πρᾶν ἐν ὄρει τὸ μελύδριον ἐξεπόνασα.
	Simichidas (vers 91b-95)	[...] Λυκίδα φίλε, πολλὰ μὲν ἄλλα Νύμφαι κήμῃ δίδαξαν ἀν' ὄρεα βουκολέοντα ἐσθλά, τά που καὶ Ζηνὸς ἐπὶ θρόνον ἄγαγε φάμα· ἀλλὰ τόγ' ἐκ πάντων μέγ' ὑπείροχον, ᾧ τὸ γεραίρειν ἀρξεῦμ'· ἀλλ' ὑπάκουσον, ἐπεὶ φίλος ἔπλεο Μοΐσαις.

Considérons dans un premier temps le vers 92, qui expose les circonstances de la composition du chant de Simichidas. Celui-ci se dit inspiré par les Nymphes (Νύμφαι [...] δίδαξαν), alors qu'il exerçait une activité de bouvier (βουκολέοντα), dans des montagnes (ἀν' ὄρεα) : les trois « proèmes »<sup>742</sup> fournissent donc les mêmes types d'informations. Il y a d'abord le lieu de la composition : il s'agit toujours de la montagne. Il y a ensuite l'occasion de la présence du chanteur dans ce lieu : celui-ci se trouve dans la montagne pour y exercer son activité pastorale, explicite chez Hésiode et Simichidas, implicite chez Lycidas (on sait par ailleurs qu'il est chevrier). Et il y a enfin ce que l'on pourrait appeler le mode de composition : l'inspiration divine chez Hésiode et Simichidas, et le travail chez Lycidas.

Ce jeu de réécritures successives à partir d'Hésiode, jusqu'à Simichidas, en passant par Lycidas, interpelle en soi. Il est en effet remarquable que l'*Idylle VII* mobilise *une* source pour incarner le modèle épique, par rapport auquel se définit le modèle bucolique, mais propose *deux* discours différents pour élaborer ce modèle bucolique. Est-il juste, alors, de parler *du* modèle bucolique, ou ne faudrait-il pas plutôt parler *des* modèles bucoliques ? En d'autres termes, comment comprendre le fait que le discours bucolique (ou le discours sur le bucolique) soit livré en deux temps, par deux locuteurs différents ? Où se situe *le* bucolique ? La question est posée par l'*Idylle VII* de façon d'autant plus forte que Lycidas et Simichidas présentent leurs chants respectifs de façons profondément différentes.

<sup>742</sup> Je reviens plus précisément sur le statut des vers 49-51 et 91b-95 dans le commentaire aux vers 128-129 pp. 446-449.

### ***Originalité du « proème » de Simichidas : le chanteur et sa persona***

Parmi les trois types d'informations sur les circonstances de la composition qui sont communes aux trois « proèmes », intéressons-nous d'abord à celle qui concerne l'activité pastorale et en particulier au statut de celle-ci dans chacun des trois discours. Le « bucolique » est en effet avant tout, étymologiquement du moins, ce qui concerne le « bouvier ».

Chez Hésiode, l'activité pastorale est rejetée : le chanteur épique n'est pas un pâtre. Il est essentiellement autre chose qu'un pâtre : les deux identités sont incompatibles. Chez Lycidas, chanteur bucolique dont on sait qu'il est chevrier par ailleurs, l'activité pastorale n'est pas dite, mais elle n'est pas véritablement tue non plus, dans la mesure où elle est implicitement incluse dans le ἐν ὄρει du vers 51. Lycidas ne revendique pas son identité de pâtre, il ne la cache pas non plus. Du vers 51, on comprend que Lycidas assume « simplement », si l'on peut dire, ce qu'il est : un pâtre-chanteur, et plus précisément un chevrier-chanteur qui va chanter un chant bucolique. Lycidas, en tant que chanteur bucolique, se trouve être un chevrier. On pourrait dire qu'il a une identité « générale » – chevrier – et une identité « ponctuelle » – chanteur bucolique, et que les deux sont parfaitement compatibles à ses yeux.

Chez Simichidas, le discours est très différent : Simichidas, un citoyen, se dit bouvier *contre toute réalité*. Il revendique une identité « générale » qui n'est pas la sienne, de sorte à la faire coïncider avec son identité « ponctuelle » de chanteur bucolique : il prend le terme « bucolique » au sens littéral, comme si, pour lui, il devait y avoir une équivalence entre chanteur bucolique et bouvier-chanteur. En faisant coïncider – contre toute réalité – son identité « générale » de bouvier avec son identité « ponctuelle » de *chanteur bucolique au sens littéral*, il se pose finalement en chanteur bucolique par excellence.

« Il se pose », car c'est bien d'une posture dont il s'agit ici : son interlocuteur comme son lecteur savent qu'il n'est absolument pas bouvier « dans la réalité ». En tant que personnage comme en tant que narrateur, Simichidas sait que tout le monde (interlocuteur comme lecteur) sait qu'il n'est pas bouvier « dans la réalité ». Ici, il propose et revendique donc, de la sorte, une distinction entre le poète et sa *persona*, ce qui est la véritable originalité de son discours *et* par rapport à Hésiode *et* par rapport à Lycidas.

Quant à ce qui concerne le mode de composition, le discours de Simichidas est tout aussi original par rapport à ses deux prédécesseurs, épique et bucolique. Cette originalité est particulièrement manifeste vis-à-vis de Lycidas. Avec ce dernier, on a toujours affaire à un discours qui ne pose pas à proprement parler la question de la réalité, de la vérité, de la fiction, ou, pour dire les choses autrement, qui ne joue pas avec ces catégories. Sur ce point encore,



Lycidas prend le contre-pied d'Hésiode en assumant la réalité des choses, telles qu'elles sont. Ce n'est pas un poète inspiré ; il a travaillé pour élaborer sa chansonnette. Ce qu'il revendique, c'est en quelque sorte le fait de refuser toute posture artificielle : si l'on est chevrier, on ne s'en cache pas au moment où l'on va chanter ; si l'on a travaillé à sa chanson, on ne prétend pas la tenir des dieux.

Simichidas, contrairement à Lycidas, ne prend pas directement le contre-pied d'Hésiode. Il joue avec ce modèle, jusqu'à mettre à mal la figure de l'aède inspiré, en posant la question du *statut du discours* du poète inspiré *au regard de la catégorie* « réalité ». Simichidas, d'une part, fait sienne *la posture* du chanteur inspiré : il se dit inspiré par des figures divines, mais il sait nécessairement – en tant qu'orateur hors pair – que la réception de cette affirmation par son auditeur est conditionnée par la réception de son affirmation selon laquelle il est bouvier – affirmation que l'on sait être en inadéquation avec la réalité. Il ne peut pas être « cru » à proprement parler, et il le sait nécessairement : il *ne veut pas* être « cru ».

D'autre part, si Simichidas fait bien sienne la posture du chanteur inspiré empruntée à Hésiode, il s'agit d'une figure d'inspiré différente. Les divinités qui inspirent l'aède épique sont les Muses, qui habitent *l'Olympe* et qui *choisissent* Hésiode pour dire leur « beau chant ». Celles qui inspirent le chanteur bucolique – qui est donc une *persona* poétique chez Simichidas – sont les Nymphes, divinités bien plus « ordinaires », si l'on peut dire. Ce sont des divinités plus « ordinaires » au sens où ce sont, chez Hésiode, les habitantes *des montagnes en général*<sup>743</sup>. Dans une représentation mythique du monde, rencontrer les Nymphes lorsque l'on est amené à fréquenter les montagnes est donc un événement qui n'a pas le caractère extraordinaire et prestigieux qu'il y a à rencontrer les Muses. Ce sont d'ailleurs des montagnes sans nom chez Simichidas (comme chez Lycidas) contrairement à l'Hélicon d'Hésiode.

Mobiliser les Nymphes, pour Simichidas, c'est donc faire du chanteur bucolique un bouvier ordinaire, qui évolue dans des montagnes anonymes, mais tout cela dans un univers mythique, donné comme tel : l'univers mythique n'est pas l'univers « réel », de même que le chanteur bucolique – un bouvier inspiré par des Nymphes, qui font partie du monde dans lequel il évolue – est une *persona* fictive.

---

<sup>743</sup> Γείνατο δ' οὔρεα μακρά, θεῶν χαρίεντας ἐναύλους | Νυμφέων, αἱ ναίουσιν ἄν' οὔρεα βησσήεντα (« et elle enfanta les hautes montagnes, plaisants vallons des déesses, les Nymphes, qui habitent le long des montagnes encaissées », Hes., *Th.* 129-130).

Cette analyse du vers 92 m'amène donc à formuler une thèse très proche de celle de Fantuzzi au sujet des Nymphes du poème. Le savant a en effet montré que les Nymphes ne sont pas une simple manière « bucolique » de nommer les Muses dans les *Idylles* bucoliques, contrairement à ce que l'on l'a longtemps pensé : Muses et Nymphes sont également invoquées par les chanteurs bucoliques de Théocrite, mais suivant une répartition qui n'est pas anodine<sup>744</sup>.

Ce qui apparaît au vers 92 de l'*Idylle VII* tel que je le lis ici, c'est plus particulièrement la logique spécifique au personnage de Simichidas qui, dans la manière dont se développe le dialogue, le conduit à faire le choix des Nymphes contre celui des Muses hésiodiques<sup>745</sup>. Face à la réécriture en quelque sorte « réaliste » du proème hésiodique par Lycidas, Simichidas donne à voir son inspiration divine (celle des Nymphes) comme étant celle, ordinaire, d'un bouvier, ordinaire, *qui évolue dans un monde mythique, qui précisément n'est pas le sien* : c'est une fiction donnée pour telle, car le poète lui-même évolue dans un monde « démythologisé »<sup>746</sup>.

### ***Statut de la fiction élaborée dans le « proème » : le rôle de l'interlocuteur***

J'introduis ici la notion de « fiction », car il convient à présent de s'interroger sur le statut des propos tenus par Simichidas : ils ne sont pas en adéquation avec la réalité. Mais où se situent-ils par rapport à la vérité ? L'*Idylle VII* pose cette question de façon très insistante en encadrant l'échange de chants par l'annonce du don de la masse d'une part, et par le récit du don effectif d'autre part : que Simichidas soit « modelé en vue de la vérité » est en effet ce qui détermine la promesse que Lycidas lui a faite (vers 43-44).

Il est clair, d'abord, que Simichidas ne « ment » pas, au sens où il chercherait à duper quelqu'un, le lecteur ou Lycidas. Cela est clair dans la mesure où l'on sait que c'est un citadin. Mais cela est signifié aussi, au sein même du vers 92, par l'étrange κημέ : « les Nymphes m'ont enseigné [des choses] à moi aussi, alors que dans les montagnes je faisais paître mes bœufs ». On voit mal comment comprendre ce κημέ autrement que comme l'affirmation d'une analogie

---

<sup>744</sup> Selon Fantuzzi (Fantuzzi [2000] pp. 145-147 ; Fantuzzi dans Fantuzzi & Hunter [2004] pp. 152-156), les Nymphes sont en quelque sorte les divinités inspiratrices « par défaut » des chanteurs bucoliques. Elles contribuent, par leur caractère rural, à créer un univers bucolique reconnaissable et – dans une certaine mesure – « réaliste », mais aussi un univers cohérent, par la récurrence des invocations à ces divinités. Les Muses, pour leur part, ne sont invoquées que dans la situation très particulière où le chant est associé aux fondateurs semi-mythiques de la poésie bucolique (Daphnis, Comatas).

<sup>745</sup> Pour les Muses de l'*Idylle VII* (hors chants), voir aussi le commentaire aux vers 128-129 pp. 452-454.

<sup>746</sup> Avec ce terme, je fais allusion au titre de Fantuzzi [2000], « Theocritus and the “Demythologizing” of Poetry ».

entre Lycidas et lui. Pourtant, Simichidas dit tout à fait autre chose que Lycidas, et ce de façon on ne peut plus évidente : l'interlocuteur de Simichidas *ne peut pas du tout* reconnaître son propos dans celui que lui attribue le κῆμέ. Celui-ci est donc employé de façon extrêmement artificielle, et, ici encore, l'artifice est si patent qu'il ne se comprend pas autrement que comme une revendication implicite de la part du locuteur.

Si jamais on avait pu prendre le propos du vers 92 pour argent comptant, le κῆμέ empêche tout à fait, de toute façon, une telle interprétation, non seulement du point de vue du lecteur, mais aussi et surtout du point de vue de Lycidas. Et cela est intéressant à deux titres quant au statut du propos de Simichidas.

D'une part, c'est un signal clair pour l'interlocuteur du fait que la réalité n'offre pas un prisme de lecture pertinent pour le discours qui lui est adressé : celui-ci élabore un monde dans lequel il a dit des choses qu'il n'a pas dites dans la réalité, et qui est aussi un monde dans lequel les Nymphes existent et inspirent ses chants bucoliques au bouvier, qui est en réalité un citadin.

Il appartient à l'interlocuteur d'accepter, ou non, ce type de discours.

Et, en effet, d'autre part, le κῆμέ implique directement cet interlocuteur : cette expression suppose nécessairement le « tu » de Lycidas ici, et elle *implique* donc, en retour, l'interlocuteur. Le κῆμέ est, en quelque sorte, un appel à la connivence de la part du locuteur envers son auditeur. Simichidas ne cherche pas à duper. Bien au contraire, il établit que la réception de son discours, tel qu'il est conçu, nécessite *une forme d'implication* de la part de son interlocuteur ; qu'elle nécessite *sa connivence*.

La réaction de Lycidas, qui, aux vers 128-129, lui offre sa masse, montre que celui-ci considère toujours, même après ce discours, que Simichidas est « modelé en vue de la vérité ». Aux yeux de Lycidas, le discours de Simichidas est donc toujours de l'ordre de la vérité, mais d'une vérité qui résulte d'un modelage. C'est finalement Lycidas, en tant qu'auditeur, qui « tranche » sur le statut des propos du locuteur. Un personnage élabore une fiction, mais c'est *l'autre personnage* qui décide d'accepter ce discours comme exprimant une forme de vérité. C'est *l'interaction elle-même* entre les personnages qui, en dernier lieu, élabore le propos que développe l'*Idylle VII* sur la vérité, c'est-à-dire, en définitive, sur ce qu'est la fiction.

### *Le chant de Simichidas comme γέρας*

Le fait que la relation qui unit les deux interlocuteurs est absolument centrale est en outre ici encore signifié par l'adaptation, au vers 94b-95a, de la formule épique qui apparaît au vers 1 de la *Théogonie* sous la forme ἀρχόμεθ' αἰεΐδεν (cf. vers 49). Comme chez Lycidas, le projet du chanteur s'inscrit dans une relation sociale. La vocation du chant de Simichidas est de faire honneur à Lycidas : ᾄ το γεραίρειν | ἀρξέωμ[αι] (vers 94b-95a). Le chant de Simichidas est offert à Lycidas en tant que γέρας. C'est donc une véritable réaction au chant de Lycidas, au sens où c'est la valeur qu'accorde Simichidas au chant de Lycidas, qui conditionne la vocation de son propre chant : un γέρας n'est pas « gratuit »<sup>747</sup>.

Si Simichidas offre son chant comme un « privilège » à son interlocuteur, c'est que ce dernier a montré sa valeur. Il a proposé, au départ, l'échange de chants bucoliques comme un *échange* à proprement parler : chacun peut y trouver son compte (vers 36b). Lycidas, qui a chanté le premier, s'est proposé de lui offrir une chansonnette qui lui « plaise » (εἶ τοι ἀρέσκει, vers 50). Quand vient le tour de Simichidas, non seulement il remplit sa part, pour dire les choses ainsi, en retournant un chant pour un chant, mais il va même plus loin en signifiant que Lycidas s'est montré digne d'un γέρας. Le vers 95b l'explicite : ἀλλ' ὑπάκουσον, ἐπεὶ φίλος ἔπλεο Μοίσαις. Lycidas s'apprête à recevoir le chant de Simichidas (ὑπάκουσον) *puisque* (ἐπεὶ) il s'est avéré être cher aux Muses (φίλος ἔπλεο Μοίσαις) : c'est bien parce que Lycidas a montré sa valeur de chanteur<sup>748</sup> que Simichidas lui fait écouter son chant, qui est un γέρας.

Or, précisément, Simichidas présente son chant comme quelque chose de très prestigieux : c'est le meilleur (τόγ' ἐκ πάντων μέγ' ὑπείροχον, vers 94) parmi tous les honorables chants, pourtant nombreux (πολλὰ μὲν ἄλλα... ἐσθλά, vers 91 et 93), que lui ont enseignés les divinités inspiratrices du chant bucolique par excellence (d'après le vers 92), et dont la réputation est peut-être même allée jusqu'au trône de Zeus (τά που καὶ Ζητὸς ἐπὶ θρόνον ἄγαγε φάμα).

Une telle présentation de ses chants relève-t-elle d'une forme de « prétention » de la part de Simichidas ? Cette lecture du discours des vers 91b-95, si elle est tentante, ne rend pas

---

<sup>747</sup> Voir *Vocabulaire* t. 2 pp. 43-49.

<sup>748</sup> C'est le vœu de Pindare que d'être « cher aux Muses » : τί ἔρδων φίλος σοί τε, καρτερόβρεντα | Κρονίδα, φίλος δὲ Μοίσαις, | Εὐθυμία τε μέλων εἶην, τοῦτ' αἵτημί σε (« que faire pour t'être cher, Cronide au tonnerre retentissant, et cher aux Muses et objet des soins de la Joie ? Cela je te le demande », Pi., fr. 155)

compte, en fait, du γεραίρειν du vers 94 : Simichidas, ici, donne « artificiellement » de la valeur à son chant – son meilleur – pour qu’il soit un γέρας digne de Lycidas.

On sait, avec le vers 92, que toute la représentation que Simichidas donne de ses chants et des circonstances de leur composition sont une fiction, et qu’il le revendique. Dans ces conditions, il n’y a pas grand sens à penser que Simichidas témoigne de l’orgueil ou quelque chose de cet ordre, alors même qu’il montre ouvertement qu’il est en train de tout imaginer. La valeur de son chant ne le concerne pas *lui* en premier lieu, paradoxalement : elle concerne d’abord *celui qui, dans le cadre d’un échange, le reçoit* en tant que reconnaissance de son excellence manifeste. Le chant de Simichidas n’a pas de valeur intrinsèque ; Simichidas lui donne la valeur qu’il « faut » qu’il ait de sorte que celui-ci remplisse la fonction que Simichidas juge appropriée dans le cadre de l’échange.

Cette « malléabilité » de la nature même du chant est d’ailleurs, sans doute, ce que met en évidence le fait que Simichidas ne qualifie à aucun moment son chant par un terme qui dénote spécifiquement « le chant ». Il est en effet frappant que Simichidas n’emploie que des adjectifs substantivés (πολλὰ... ἄλλα, vers 91 ; ἐσθλά, vers 92 ; πάντων, vers 94 ; τόγ[ε]... μέγ’ ὑπείροχον, vers 94) : considérer qu’il s’agit de chants relève en réalité de l’interprétation, même si celle-ci est naturelle étant donné le contexte. Les chants de Simichidas sont donc des τά... : une sorte de catégorie « creuse », sans substance propre, que Simichidas « remplit », au gré des circonstances, par la qualité qui convient à son dessein (ici nombre, noblesse, distinction) – son dessein étant ici d’en *faire* un γέρας digne du remarquable chanteur bucolique que Lycidas s’est avéré être.

### ***Le vers 93 et la grandiloquence de Simichidas***

S’il n’y a aucune forme de « prétention » ou d’autre chose de cet ordre dans la manière dont Simichidas donne de la valeur à son chant, il paraît difficile, en revanche, de ne pas y voir une forme de « grandiloquence ». Celle-ci est particulièrement frappante au vers 93b : la réputation des chants les aurait peut-être même conduits jusqu’au trône de Zeus.

Et c’est l’évolution de la relation entre les personnages qui permet de saisir la manière dont il convient de comprendre cette grandiloquence. On commence avec une forme de moquerie qui est à la limite du mépris (aux vers 21-26), puis l’on va de la création d’une « communauté » (aux vers 27b-41) à la connivence (au vers 92), en passant par la complicité

(aux vers 42b-51). C'est cette relation, fondée sur une dérision d'abord tournée contre l'autre puis construite avec l'autre, qui suggère que Simichidas en « rajoute ».

Le fait qu'il s'agisse d'une surenchère « complice » est d'ailleurs signifié de deux façons dans la proposition relative du vers 93b. D'une part, la mention de Zeus rappelle le dernier discours de Lycidas. Simichidas y est en effet dit « rejeton de Zeus », qualification qui entérine l' « analogie décalée » entre Simichidas et les Muses hésiodiques : en mentionnant Zeus à son tour ici, Simichidas semble donc signifier qu'il grossit plaisamment le trait, comme le fait Lycidas lorsqu'il le compare aux Muses elles-mêmes<sup>749</sup>. Le  $\pi\omicron\upsilon$  de la proposition relative du vers 93b, d'autre part, est remarquable : « [mes chants] que leur réputation a, *peut-être*, conduits même jusqu'au trône de Zeus ». Cette nuance d'incertitude que donne Simichidas à son affirmation la plus grandiloquente empêche en effet de prendre le discours au sérieux : s'il s'agit de la seule trace d'une possible forme d'humilité dans ce discours, elle est très vraisemblablement ironique<sup>750</sup>. Il n'y a pas lieu de croire ce que dit Simichidas : celui-ci dit que « peut-être », sa réputation est parvenue jusqu'à Zeus, mais il signale en même temps que c'est trop « gros », qu'il pousse l'affabulation jusqu'à son extrême limite.

Ainsi, alors que Lycidas lui a promis – *avec un rire de complicité* – de lui offrir une simple masse tordue en reconnaissance de ses qualités semblables à celles de Muses hésiodiques, Simichidas traite ici Lycidas en roi en lui offrant un  $\gamma\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma$ , *dans un discours qui suppose une connivence avec lui* : il le pose en « roi du bucolique », mais, donc, dans un discours où rien n'est à prendre au pied de la lettre. C'est un jeu.

### ***Deux « proèmes » pour deux conceptions du chant bucolique ?***

Si l'*Idylle VII* propose deux « proèmes » bucoliques, ce n'est donc pas parce qu'elle propose deux conceptions de ce qu'est un chant bucolique, dont l'une serait meilleure que l'autre, ou qui seraient au contraire toutes deux équivalentes. L'*Idylle VII* propose deux « proèmes » bucoliques, mais elle ne les oppose pas et ne les met pas même en regard. Ces deux proèmes sont enchâssés dans un dialogue entre les deux personnages, et ce dialogue repose plus que tout autre sur la *chronologie relative* entre les discours (voir notamment le  $\tau\omicron\nu\delta\epsilon\ \mu\acute{\epsilon}\tau'\ \alpha\tilde{\upsilon}\theta\iota\varsigma$  du vers 90b). Chaque discours repose en effet sur le précédent (voir notamment le  $\kappa\eta\gamma\omega\tilde{\nu}$

---

<sup>749</sup> Voir le commentaire aux vers 25b-26 pp. 400-402.

<sup>750</sup> Voir *Greek Particles* pp. 490-491 : « The particle conveying a feeling of uncertainty in the speaker. Hence, further,  $\pi\omicron\upsilon$  is used ironically, with assumed diffidence, by a speaker who is quite sure of his ground. »

τοῖ ἐφάμην du vers 91a), chaque discours contribue à faire évoluer la relation qui unit les deux personnages, et à mettre cette relation même au centre du poème.

Autrement dit, le « proème » du chant de Simichidas n'a pas de sens *dans l'absolu*, ni de sens *ailleurs* que là où il se situe très précisément dans la chronologie relative de la conversation ; il n'a de sens que *dans le cadre offert par l'échange*, et *dans la mesure où il répond* à la dernière intervention de Lycidas. On ne pourrait pas conclure du « proème » de Simichidas qu'à ses yeux les chants bucoliques sont ou doivent être des choses ἐσθλά, par exemple. La seule chose que dit le « proème » du chant de Simichidas de ce point de vue est que, à *ce moment-là*, il veut que ses chants soient ἐσθλά parce qu'il veut pouvoir faire du meilleur d'entre eux un γέρας, pour l'offrir à Lycidas avec une grandiloquence outrée et complice.

Personne, dans l'*Idylle VII*, ne dit ce qu'est ou ce que doit être un chant bucolique. Ce que l'on voit dans l'*Idylle VII*, ce sont deux hommes, deux mortels, très différents, qui, dans le cours du dialogue, élaborent un propos implicite sur ce que signifie βουκολιασδώμεσθα.

Ce que l'on peut dégager ici du sens de βουκολιασδώμεσθα que Simichidas et Lycidas construisent, c'est en premier lieu le caractère essentiel du « nous ». Il est en effet d'abord affirmé par Simichidas, dès le départ, et avec insistance (vers 35-36). Il est ensuite réaffirmé par Lycidas lorsqu'il lui répond (vers 49 en particulier). Et il est enfin, pour ainsi dire, entériné par le « proème » du chant de Simichidas (vers 91b-95)<sup>751</sup>.

Le second aspect du βουκολιασδώμεσθα que l'on peut saisir est, précisément, que – pour le reste – son sens s'établit au fur et à mesure de l'échange, et que, par conséquent, il évolue sans cesse : βουκολιασδώμεσθα est une notion essentiellement *dynamique*.

Dans l'*Idylle VII*, ce verbe n'a pas de sens *dans l'absolu* : la seule chose est que, pour faire sens, il doit être conjugué à *la première personne du pluriel*.

#### **II.4. Vers 128-129. Simichidas et Lycidas, des φίλοι grâce aux Muses**

À l'issue de son chant, aux vers 128-129, le narrateur annonce la fin de sa prise de parole (vers 128a), et Lycidas offre alors à Simichidas le présent qu'il lui a promis avant l'échange de chants, aux vers 43-44 (vers 128b-129) :

---

<sup>751</sup> Voir aussi les vers 128-129 et le commentaire *ad loc.*, pp. 445-456.

Τόσσ' ἐφάμαν · ὃ δέ μοι τὸ λαγωβόλον, ἀδὸν γελάσσας  
ὡς πάρος, ἐκ Μοισᾶν ξεινήιον ὤπασεν ἤμεν

Voilà tout ce que je dis ; lui rit gaiement comme auparavant, et m'offrit son  
assomme-lièvre comme présent d'une hospitalité issue des Muses.

Les éléments qui, aux vers 128-129, invitent à la comparaison avec les vers 42-44 sont nombreux. Tout d'abord, en effet, Lycidas a le même rire gai au vers 128 qu'au vers 42 : il est dit de la même manière par le narrateur (ἀδὸν γελάσσας, vers 42 et vers 128), et celui-ci met en évidence la similitude des expressions au moyen de la précision ὡς πάρος (vers 129). Le narrateur lui-même sollicite, de la sorte, la comparaison sur ce point : le rire de Lycidas, qui accompagne chacune de ses prises de paroles (vers 19b-20 ; vers 42 ; vers 128b), est ici encore le même rire de complicité qu'au vers 42. Le rire moqueur des vers 19b-20 est quant à lui définitivement abandonné. L'échange bucolique n'a donc en rien remis en question la relation de complicité qu'est parvenu à instaurer le premier discours de Simichidas.

### ***Τόσσ' ἐφάμαν (vers 128a) : la fin d'un échange bucolique***

C'est d'ailleurs délibérément que je parle ici d'*échange bucolique* plutôt que d'échange de *chants* bucoliques : il s'agit, de cette façon, d'intégrer ce que j'ai appelé les deux « proèmes » – avec guillemets – (vers 49-51 et vers 90b-95) à l'échange qui est placé au centre de l'*Idylle VII* et dont la plus grande partie est composée des deux chants.

Notons bien que, formellement, rien ne distingue ces deux « proèmes » ni du reste du dialogue ni des deux chants : l'ensemble du poème est composé dans le même mètre. Le statut qu'il convient d'attribuer aux introductions des chants ne peut donc être déterminé que par ce qu'en disent Lycidas et Simichidas, en tant que personnages et narrateur. Or, si Lycidas et Simichidas n'en disent précisément pas tout à fait la même chose, il y a cependant une convergence sur un point dans ces deux propos assez différents : les deux chants ne peuvent pas être isolés du contexte immédiat que constituent leurs introductions respectives.

Du côté de Simichidas, c'est en tant que narrateur qu'il livre des informations sur le statut de ces passages. J'ai déjà évoqué le fait qu'il semble « refuser », au vers 90a, de qualifier la prise de parole de Lycidas comme étant spécifiquement un chant, de sorte à inclure les vers 50-51 parmi les éléments auxquels renvoie τοῖ[α] du vers 91a<sup>752</sup>. Il apparaît, au vers 128a,

---

<sup>752</sup> Voir le commentaire aux vers 90-91a pp. 432-436.



que le narrateur prend également soin de ne pas qualifier sa propre prise de parole non plus comme étant spécifiquement un chant :

### Statut des prises de parole

Références des passages		Statut du discours	Formules d'introduction et de conclusion
Vers 21-26		Discours parlé	Introduction : εἶπε (vers 19) Conclusion : ∅
Vers 27b-41		Discours parlé	Introduction : τὸν δ' ἐγὼ ἀμείφθην (vers 27a) Conclusion : ὡς ἐφάμην ἐπίταδες (vers 42)
Vers 42-89	42-51	42-48	Discours parlé
		49-51	
	Vers 52-89		Chant
91b-127	Vers 96-127		?
	Vers 96-127		Chant
			Introduction : κηγὼν τοῖ' ἐφάμην (vers 91a) Conclusion : τόσσ' ἐφάμην <sup>753</sup> (vers 128a)

Une constante apparaît clairement : le narrateur qualifie toujours son action de prendre la parole au moyen de la forme ἐφάμην (à une exception près : τὸν δ' ἐγὼ ἀμείφθην, « et moi, je lui répondis », vers 27a). Le fait que l'ensemble formé par les vers 91b-127 soit encadré par le « j'ai dit » qui clôt le discours parlé des vers 27b-42 invite à considérer que les vers 91b-127 ne sont pas tenus, ou pas entièrement tenus pour un chant.

Ainsi, la présence de quelques vers seulement (vers 50-51 et vers 91b-95) avant un chant relativement long en proportion (vers 52-89 et vers 96-127) détermine à elle seule la formule de clôture de la prise de parole : le chant, qui est plus long que son introduction, et que précède immédiatement la formule en question, ne l'emporte pas. L'ensemble n'est pas un chant, parce que les vers d'introduction ne relèvent pas du chant. De ce point de vue, le narrateur distingue très nettement les vers 49-51 et 91b-95 des chants qu'ils introduisent respectivement.

Cependant, il ne distingue jamais nettement non plus les introductions des chants auxquels elles préparent : il n'opère pas de transition claire entre les deux types de discours, introduction parlée et chant, en n'intervenant pas, par exemple, entre le vers 51 et le vers 52 d'une part, et entre les vers 95 et 96 d'autre part.

Le narrateur invite ainsi à considérer à la fois que les vers 49-51 et les vers 90b-95 sont indissociables des chants, et que ces deux passages ne sont pas des proèmes à proprement parler : ils sont indissociables des chants, mais ne font pas corps avec eux. Ces derniers ne se

<sup>753</sup> La leçon ὡς ἐφάμην, transmise par trois manuscrits (M, P et Q), est sans doute une normalisation de la formule τόσσ' ἐφάμην, normalisation qui repose sur la fréquence de la formule ὡς ἐφάμην dans l'*Odyssée* (trente-six occurrences), d'autant que celle-ci est le plus souvent suivie de ὁ δ[έ], comme ici.

comprennent pas sans leurs vers d'introduction, mais ceux-ci sont toutefois rejetés à l'extérieur des chants. En ce sens, il n'est donc pas juste d'isoler les chants bucoliques de leur contexte : l'échange bucolique inclut aussi les deux passages d'introduction, qui sont donnés comme étant parlés par les vers 90a d'une part, et par les vers 91a et 128a d'autre part.

Lycidas, quant à lui, présente également l'introduction de son chant comme étant indissociable de son chant au vers 49, mais, à la différence du narrateur, il semble aller plus loin, en l'incluant dans le chant lui-même. Au vers 49, il invite à commencer l'échange : ἀλλ' ἄγε βουκολικᾶς ταχέως ἀρξώμεθ' αἰοιδᾶς (« mais allons, commençons vite le chant bucolique »). La formule paraît performative : il s'agit d'une « bucolisation » de la formule épique ἀρχώμεθ' αἰείδειν (Hes., *Th.*, 1) ou ἄρχομ' αἰείδειν (*Hymn. hom.*)<sup>754</sup>, qui traditionnellement ouvre le poème, de sorte que Lycidas semble initier son chant bucolique dès le vers 49. Les vers 49-51, font corps avec l'αἰοιδή βουκολική annoncée au vers 49 : il semble s'agir ici d'un « véritable » poème.

Ainsi, pour Simichidas, d'après les vers 90a, 91a et 128a, les « proèmes » parlés paraissent empêcher de qualifier les ensembles formés par les vers 50-89 d'une part et 91b-127 d'autre part comme des « chants ». Pour Lycidas, au contraire, d'après le vers 49, son « chant bucolique » paraît commencer dès le vers 49. Le statut des « proèmes » vis-à-vis des chants fait problème, dans la mesure où Lycidas et le narrateur semblent inviter à en faire des lectures différentes. Ce qui est clair, en revanche, c'est que, pour le narrateur comme pour Lycidas, les chants, et donc l'échange bucolique, *nécessitent* les vers 49-51 et 91b-95.

Je maintiens donc la distinction entre les introductions des chants et les chants eux-mêmes, dans un souci de clarté, mais je continue de qualifier ces introductions de « proèmes » – avec guillemets –, de sorte à rendre compte au mieux à la fois du *caractère essentiel* que leur prêtent les deux chanteurs eux-mêmes et de leur *statut ambigu* quant à leur appartenance à proprement parler aux entités « chants ». C'est aussi la raison pour laquelle il est plus juste de parler d'« échange bucolique » plutôt que d'« échange de *chants* bucoliques » plus spécifiquement : limiter le « bucolique » aux chants (au sens étroit) ne paraît pas faire sens dans la logique que mettent en place personnages et narrateur.

---

<sup>754</sup> Voir le commentaire aux vers 49-51 pp. 428-431.

### *Ξεινήιον ὄπασεν ἤμεν (vers 129) : de la φιλότης à la ξενία*

Outre la répétition du rire de Lycidas et celle de la forme ἐφάμαν, le dernier élément de comparaison qui soit significatif entre le moment de l'annonce du don et celui où le don est réalisé se trouve dans les informations qui sont données sur ce don lui-même. Aux vers 42-44, la principale information qui est donnée est la raison qui pousse Lycidas à donner sa masse : οὔνεκεν ἐσσί | πᾶν ἐπ' ἀλαθείᾳ πεπλασμένον ἐκ Διὸς ἔρνος (« parce que tu es un rejeton de Zeus entièrement modelé pour la vérité », vers 43b-44). Aux vers 128-129, c'est surtout la portée du don qui est dite : ξεινήιον [...] ἤμεν (« pour qu'il soit un présent d'hospitalité », « comme présent d'hospitalité », vers 129), et l'objet, par ailleurs, n'est plus désigné par le même terme : τὸ λαγωβόλον [...] ὄπασεν (vers 128-129 ; cf. τάν [...] κορύνην, vers 43).

Avec cette masse ou cet assomme-lièvre offert en présent d'hospitalité, on est décidément très loin du beau rameau offert par les Muses à Hésiode en tant que sceptre : καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον | δρέψασαι, θηητόν [...] (« et elles me donnèrent pour bâton une pousse de laurier très florissant qu'elles avaient cueillie, une pousse admirable », Hes., *Th.*, 30-31a).

D'une part, l'objet offert n'a, dans l'*Idylle VII*, aucune espèce de valeur en soi, comme cela apparaît déjà aux vers 42-44 : il est tout à fait dépourvu de valeur esthétique et il n'a pas été intentionnellement choisi ou préparé pour l'occasion<sup>755</sup>. C'est simplement l'objet que Lycidas a sous la main (dans la main, même), et c'est un objet utilitaire. Le fait que cet objet est appelé λαγωβόλον ici, et non plus κορύνη<sup>756</sup>, contribue même sans doute à « dégrader » encore davantage la valeur que l'on est susceptible d'accorder à cet objet dans sa matérialité : à la limite, une « masse » peut éventuellement être utile dans la χώρα, même si Simichidas ne paraît pas en ressentir le besoin dans le cadre du trajet qu'il se trouve accomplir. Mais, en tant que citadin qui rejoint des amis pour les Thalysies, il n'a en revanche vraiment *rien* à faire avec un « assomme-lièvre ». L'objet en tant qu'objet n'a décidément aucune valeur, ni esthétique, ni même utilitaire, pour celui qui le reçoit en cadeau du moins<sup>757</sup>.

Et surtout, d'autre part, on est loin de la valeur symbolique du sceptre, puisque l'objet est ici offert en tant que témoignage d'une relation purement humaine, qui suppose une forme d'égalité et de réciprocité. C'est en effet cela qui est important dans le don des vers 128-129 :

---

<sup>755</sup> Voir également le commentaire aux vers 49-51.

<sup>756</sup> Voir le commentaire aux vers 17-19a pp. 384-386.

<sup>757</sup> C'est pour cette raison que j'adopte, comme Frazier [2009a], une traduction littérale du terme λαγωβόλον.

il parachève l'évolution de la *relation d'égalité et de réciprocité* qui s'instaure peu à peu entre les *deux hommes*, et il sanctionne le type de relation qui résulte de cette évolution, à savoir une relation qui relève de la *ξενία*.

Le fait que la notion de réciprocité soit absolument essentielle à la relation qui s'est instaurée entre Simichidas et Lycidas est très net. Pour ne m'en tenir ici qu'aux manifestations les plus explicites de la réciprocité – qui est à la fois souhaitée et factuellement mise en œuvre par les deux personnages –, je ne rappellerai que trois moments du dialogue qui sont particulièrement importants de ce point de vue :

(a) Τάχ' ὅτερος ἄλλον ὀνασεῖ (« l'un sera peut-être utile à l'autre », vers 36b). Chacun est supposé trouver son compte dans l'échange de chants bucoliques : c'est très précisément ce que dit Simichidas lorsqu'il propose à Lycidas de chanter avec lui. Cette utilité réciproque – qui est certes incertaine, mais qui est explicitement souhaitée – est avancée comme seconde raison de la proposition que formule Simichidas, la première étant l'occasion que fournit la rencontre, en ce qu'elle est aussi l'occasion d'avoir des choses en commun : ἀλλ' ἄγε δὴ, ξυνὰ γὰρ ὁδὸς ξυνὰ δὲ καὶ ὁῶς (« nous partageons en effet notre chemin, et nous partageons notre journée aussi », vers 35)<sup>758</sup>. La notion de réciprocité est donc d'emblée intimement associée à l'échange bucolique.

(b) Ὅρη, φίλος, εἴ τοι ἀρέσκει (« vois, mon ami, si [ma chansonnette] te plaît », vers 50c). S'appropriant le vers 36b au cours de sa réécriture des vers 35-37, Lycidas suggère de cette manière, d'une part, qu'il tient véritablement compte des propos de son interlocuteur, et déclare formellement, d'autre part, qu'il recherche l'agrément de ce dernier<sup>759</sup>.

(c) Ὡ τὸ γεραίρειν | ἀρξεῦμ[αι] (« [le chant] dont je vais commencer par te donner le privilège », vers 94b-95a). Comme au vers 50c, le chanteur – Simichidas cette fois – énonce clairement son projet, d'une façon qui, à la fois, montre que ce que vient de dire l'interlocuteur est déterminant pour ce projet et exprime la volonté de remplir sa part du marché en se donnant un programme qui n'a de sens que dans le cadre de l'interaction<sup>760</sup>.

L'échange bucolique qui se clôt aux vers 128-129 est donc strictement fondé sur une volonté de réciprocité : celle-ci est affirmée de façon explicite et récurrente, et ce par les deux

---

<sup>758</sup> Voir le commentaire aux vers 27-42a pp. 402-417, et en particulier pp. 413-417.

<sup>759</sup> Voir le commentaire aux vers 49-51 pp. 428-431.

<sup>760</sup> Voir le commentaire aux vers 91b-95 pp. 432-445.

chanteurs. Il s'agit d'un *échange* à proprement parler, et il est voulu comme tel par les deux parties intéressées.

Le fait, ensuite, que cette relation prenne la forme très spécifique de la *ξενία* est étonnant de prime abord, car la notion d'« hospitalité » ne va pas de soi dans l'échange bucolique. On peut toutefois commencer par noter que la notion de *ξενία* prend le relais, pour ainsi dire, de la *φιλότης* qui sous-tend l'emploi du mot *φίλος* par les deux hommes lorsqu'ils s'adressent l'un à l'autre.

Au départ, tout oppose ces deux personnages, qui se caricaturent l'un l'autre (vers 15-26 surtout). Mais, lorsque Simichidas s'apprête à proposer l'échange de chants, il s'adresse à Lycidas en l'appelant *Λυκίδα φίλε* (vers 27), alors que ce dernier ne l'a apostrophé que par son nom, *Σμιχίδα* (vers 21). Simichidas propose donc à Lycidas, à ce moment-là, de nouer avec lui la relation qui unit deux *φίλοι*, ce que Lycidas accepte. Celui-ci, dans sa réponse, l'appelle certes à nouveau simplement *Σμιχίδα* au vers 50. Mais, au même vers, *c'est parce que Simichidas est désormais son φίλος*, qu'il lui propose d'écouter sa chanson<sup>761</sup>. Simichidas lui répond au vers 91b en l'appelant à nouveau *Λυκίδα φίλε*, et c'est à ce *Λυκίδα φίλε* qu'il offre son chant comme privilège. Il s'avère donc que l'échange bucolique ne requiert pas seulement une forme de réciprocité : cet échange suppose même que les deux parties engagées dans cet échange soient des *φίλοι*.

L'adjectif disparaît tout à fait à l'issue de l'échange bucolique, mais c'est alors qu'intervient le don d'un objet qui est offert, très précisément, en tant que *ξενίον*. Ce don, en réalité, s'avère formaliser et resserrer la relation de *φιλότης* autour de celle d'hospitalité. Les hommes engagés dans une relation d'hospitalité sont des *φίλοι* l'un pour l'autre<sup>762</sup>, et la *φιλότης* qui s'est établie entre les deux hommes au cours de leur échange est ainsi finalement donnée comme très précisément celle qui unit deux hommes dans une relation d'hospitalité.

---

<sup>761</sup> Voir le commentaire aux vers 49-51 pp. 431.

<sup>762</sup> Voir *Vocabulaire* t. I p. 341 sur ce point précisément : « la notion de *philos* énonce le comportement obligé d'un membre de la communauté à l'égard du *xénos*, de l' "hôte" étranger. [...] Le pacte conclu sous le nom de *philótēs* fait des contractants des *phíloi* : ils sont désormais engagés dans la réciprocité de prestations qui constitue l' "hospitalité". » Sur la notion de *φίλος* et son rapport étroit avec l'hospitalité plus généralement, voir *Vocabulaire* t. I pp. 335-353.

### *Ἐκ Μοισᾶν (vers 129) : le rôle des Muses*

Le groupe ἔκ Μοισᾶν attribue aux Muses un rôle dans le don du présent d'hospitalité : lequel ? Si l'on raisonne en se fondant sur la syntaxe du vers 129, on peut hésiter entre deux lectures. Soit le groupe prépositionnel porte sur le verbe ὄπασεν (hypothèse 1) et les Muses sont à l'origine de l'acte de « donner » : Lycidas ne fait figure, dans ce cas, que d'intermédiaire. Soit ἔκ Μοισᾶν porte sur ξεινήιον (hypothèse 2) : les Muses sont alors à l'origine de la valeur de « présent d'hospitalité » que prend le don de l'assomme-lièvre. La seconde lecture, qui est unanimement adoptée par les commentateurs, est effectivement de loin la plus convaincante.

L'argument décisif en faveur de cette lecture tient au sens même de ἔκ<sup>763</sup>. Lorsque le régime de ἔκ est l'auteur d'une action (hypothèse 1), cet auteur est véritablement celui qui agit ; ce n'est pas quelqu'un qui délègue l'action. Ce sens de ἔκ est très proche du complément de verbe passif<sup>764</sup>. Ici, ce sens n'est pas envisageable, car l'auteur de l'action est très nettement Lycidas : il est même, syntaxiquement le sujet du verbe ὄπασεν (ὁ δέ μοι... ὄπασεν, vers 128-129). Et la préposition ἔκ ne signifie pas non plus « au nom de » par exemple (hypothèse 1'). Par élimination, les Muses doivent donc être « la cause, l'instrument ou le moyen »<sup>765</sup> par lequel l'objet est offert en tant que présent d'hospitalité, c'est-à-dire le moyen par lequel il acquiert la qualité de ξεινήιον (ἔκ Μοισᾶν ξεινήιον [...] ἦμεν) (hypothèse 2). Dans ce cas, il faut considérer que Μοισᾶν ne désigne pas les Muses à proprement parler, mais qu'il est employé comme métaphore du chant.

Or, dans l'*Idylle VII*, les « Muses » sont effectivement des métaphores du chant : cela apparaît nettement aux vers 37, 47 et 95. La métaphore du vers 37, d'abord, celle de la « délicieuse bouche des Muses » (Μοισᾶν καρπυρὸν στόμα), se comprend de la façon suivante : si Simichidas accepte bien de se définir par sa « bouche », c'est en tant qu'il est celle d'un *chanteur* (et non d'un glouton)<sup>766</sup>. Celle du vers 47, ensuite, se comprend de façon comparable : « les oiseaux des Muses » (Μοισᾶν ὄρνιθες) sont des *chanteurs*, qui ne sont des « oiseaux »

---

<sup>763</sup> Les commentateurs privilégient ordinairement un argument qui repose sur le vers 12 : Simichidas rencontre Lycidas « grâce aux Muses », « conformément à la volonté des Muses » (σὺν Μοίσαισι [...] εὖρομες), car c'est avant tout une rencontre musicale. Pour ce sens de σὺν, voir LSJ s.v. σὺν A.2 (l'expression semble effectivement être une adaptation de σὺν θεῶ). Mais il s'agit moins, à mon sens, d'un argument à proprement parler que d'un élément qui permet plus généralement de comprendre le rôle qui est conféré aux Muses dans l'ensemble du poème.

<sup>764</sup> LSJ s.v. ἔκ III.4. Pour le groupe régit par ἔκ complément du verbe passif, voir III.5.

<sup>765</sup> LSJ s.v. ἔκ III.6.

<sup>766</sup> Voir le commentaire au vers 37 pp. 409-413.

qu'en tant qu'ils se méprennent sur leur capacité à rivaliser avec un aède incomparable<sup>767</sup>. Lycidas, au vers 95, enfin, est dit φίλος [...] Μοίσαις après qu'il a chanté, lorsqu'il s'est vraisemblablement avéré être un *chanteur* qualifié.

Ainsi, de la même manière, le fait que Lycidas offre « son assomme-lièvre comme présent d'hospitalité des Muses » signifie qu'il offre à Simichidas son assomme-lièvre « en tant que présent qui témoigne d'une relation d'hospitalité trouvant son origine (ἐκ) dans leur échange de chants (Μοισᾶν) ». Cette relation d'hospitalité est en définitive l'aboutissement de la rencontre des deux chanteurs, qui a précisément lieu « grâce aux Muses » (σὸν Μοίσαισι, vers 12)<sup>768</sup>.

L'absence de divinités « incarnées » et agissantes est, en outre, mise en évidence par différents biais au vers 129. Si la comparaison avec la scène d'Hésiode recevant le rameau des mains des Muses est naturelle aux vers 128-129, étant donné que le jeu sur cette source est constant dans le poème, la mention des Muses au vers 129 contribue à resserrer encore le rapprochement, de sorte à mettre en évidence l'écart avec la source hésiodique. Le rappel de ce précédent rend sensible, avant toute autre chose, l'absence d'action divine.

Ce même procédé qui consiste à suggérer l'action divine de sorte à mettre en évidence son absence est également exploité au sein même du segment ξεινήϊον ὄπασεν ἡμεν. Celui-ci est forgé sur une formule homérique, δῶκε ξεινήϊον εἶναι<sup>769</sup> (« il a offert en tant que présent d'hospitalité »), et l'adaptation de la formule repose sur la substitution du verbe ὀπάζω au verbe δίδωμι que l'on trouve dans l'*Iliade*. Dans l'*Iliade*, le verbe ὀπάζω au sens de « donner, fournir »<sup>770</sup> s'emploie très majoritairement dans des contextes où le don consiste en une qualité immatérielle de grande valeur<sup>771</sup> offerte à un homme par un dieu<sup>772</sup>. La substitution de ce verbe très connoté au δίδωμι originel, dont le sens est neutre, ne fait que souligner l'écart avec la

---

<sup>767</sup> Voir le commentaire aux vers 45-48 pp. 426-428..

<sup>768</sup> Voir la n. 763 p. 452.

<sup>769</sup> *Il.*, X, 269 = XI, 20.

<sup>770</sup> Je ne tiens compte que des emplois de ὀπάζω dans lesquels son sens est voisin de celui de δίδωμι (voir le *Lex. hom. s.v. ὀπάζω*).

<sup>771</sup> À deux exceptions près : il s'agit de l' « infortune » (οἰζύνη) en *Od.*, XXIII, 210 et d'une « réputation pénible » (φῆμιν χαλεπήν) en *Od.*, XXIV, 201. Il s'agit en effet ordinairement de précieux dons immatériels, comme la gloire (κῦδος), la beauté (κάλλος), le courage (ἠνορέην), la force (βίην), *etc.*

<sup>772</sup> Voir *Il.*, VI, 157 ; VII, 205 ; VIII, 141 ; XII, 255 ; XIV, 358 et 491 ; XV, 327 ; XVI, 730 ; XVII, 566 ; XXI, 570 ; *Od.*, III, 57 ; VI, 181 ; VIII, 498 ; XIII, 45 ; XV, 320 ; XVIII, 19 ; XIX, 161 ; XXIII, 210.

scène hésiodique et avec les emplois homériques du verbe ὀπάζω : aucune entité divine n'est engagée dans le don de l'*Idylle VII*.

Tout, dans la scène du don, est purement humain, et, si Muses il y a, elles ne sont que le terme d'une métaphore. Le nom des Muses est, en réalité, omniprésent dans le poème, mais comme à l'état de « survivance ». Le nom subsiste, mais à son référent traditionnel – des divinités agissantes, inspiratrices du chant – est substitué une valeur purement métaphorique.

### ***Modalités de la ξενία et géographie irréaliste de l'Idylle VII***

Le don d'un ξεινίον suscite une dernière question. Dans la mesure où c'est ici le chevrier qui, en pleine χώρα, offre un présent d'hospitalité au citoyen, il est naturel de se demander si Lycidas signifie au moyen d'un tel présent qu'il accueille Simichidas *chez lui* en quelque sorte : ce ξεινίον est-il ici le cadeau d'un hôte accueillant à son hôte accueilli ?

En fonction du contexte, le substantif peut en effet désigner soit un cadeau qu'offre un hôte qui accueille à l'homme qu'il reçoit, soit, de manière plus générale, un cadeau offert par l'une des deux personnes engagées dans une relation de ξενία en tant que témoignage matériel de cette relation<sup>773</sup>. Dans ce dernier cas, la mention du cadeau est indépendante d'une situation particulière d'accueil d'une personne par l'autre. Et l'on a, dans l'*Idylle VII*, les moyens de trancher en faveur de ce sens général.

D'une part, en effet, l'usage épique le suggère, car la formule homérique δῶκε ξεινήϊον εἶναι (« il a offert en tant que présent d'hospitalité ») ne se trouve précisément que dans des passages où la situation particulière de l'accueil n'est pas évoquée<sup>774</sup>. Le premier argument que l'on peut avancer repose donc sur l'intertextualité : l'expression ξεινήϊον ὄπασεν ἡμεν étant formée à partir de cette formule homérique, elle invite à penser que le présent d'hospitalité du vers 129 matérialise la relation d'hospitalité, sans rien en dire de plus précis.

D'autre part, bien qu'il paraisse évident que la scène se passe dans un lieu où Lycidas est davantage « chez lui » que ne l'est Simichidas, il s'avère que cette « évidence » est très discutabile. Considérer que la scène se déroule dans la χώρα n'est en effet qu'une manière de penser les choses, et *ce n'est pas* l'angle sous lequel le poème invite à voir la scène de rencontre.

Bien sûr, le ἐκ πόλιος du vers 2 (« au sortir de la cité ») et les deux premiers discours du poème suggèrent que, dans ce que l'on pourrait appeler une représentation « réaliste » de la

---

<sup>773</sup> Voir LSJ s.v. ξεινήϊον.

<sup>774</sup> Voir la n. 769 p. 453.



scène, la rencontre a lieu dans la χώρα. Mais le terme n'est jamais employé, ni rien qui le connote. Le lieu de la rencontre est le « chemin », ὁδός, et rien d'autre. C'est sur le chemin que sont les trois citoyens lorsqu'ils rencontrent le voyageur qu'est avant tout Lycidas (κοῦπω τὰν μεσάταν ὁδόν, vers 10 ; τιν' ὀδίταν, vers 11 ; ἀ δ' ὁδὸς ἄδε, vers 31). Et c'est ce chemin qui, précisément, est le point commun le plus évident entre Simichidas et Lycidas (ξυνὰ γὰρ ὁδός, vers 35) et qui fournit à Simichidas, pour cette raison, un premier argument pour décider Lycidas à accepter la forme de communauté qu'il souhaite établir avec lui, en lui démontrant qu'une forme de communauté existe déjà entre eux.

Du point de vue de la représentation de l'espace que donne le poème, il est important de rappeler ici que l'*Idylle VII* s'ouvre sur une foule de noms propres, qui semblent ancrer la scène dans une réalité géographique et historique parfaitement identifiable, alors qu'il n'en est rien. Bien au contraire, la géographie du poème, d'une part, relève plutôt d'une forme de symbolique, et elle est presque fantasmagorique. Et la situation de la scène dans le temps, d'autre part, se trouve à la limite entre temps mythique et temps historique. Les conditions à remplir pour qu'une lecture purement « réaliste » du poème soit possible, sont, pour ainsi dire, tuées dans l'œuf dès les vers 1-9<sup>775</sup>. Dans la logique que met en place le poème, il n'y a donc pas de sens à considérer que la rencontre a lieu ailleurs que sur le chemin, et uniquement sur le chemin, en tant qu'il est le terrain commun au citoyen et au chevrier.

Mais il est important de rappeler aussi que la logique qui préside au récit de l'*Idylle VII* est attribuée à un narrateur intradiégétique, qui est donc partie prenante de la scène qu'il raconte, et qui – surtout – n'est pas n'importe qui : le don de la masse récompense très précisément un orateur extrêmement adroit, en tant, précisément, qu'il sait mener son interlocuteur là où il le veut lorsqu'il parle à dessein, et en tant qu'il s'avère un virtuose du « modelage ».

Qu'il y ait quelque chose de « trouble » dans le récit de la rencontre avec Lycidas, dans ces conditions, ne doit pas étonner : le narrateur lui-même construit, tout au long du poème, sa propre figure de locuteur, celle d'un locuteur dont le discours est à la fois captieux et donné comme tel et nécessitant absolument l'implication d'un auditeur complice.

---

<sup>775</sup> Voir le commentaire aux vers 1-9 pp. 360-376.

### III. Vers 130-157. Les Thalysies, après la séparation d'avec Lycidas

Après qu'il a offert son assomme-lièvre à Simichidas, Lycidas quitte la route pour partir vers Pyxa (vers 130-131b). Les trois citoyens bifurquent eux aussi, en direction de chez leurs hôtes, et le narrateur décrit les lieux où ils sont accueillis (vers 131b-146). On ouvre ensuite des jarres de vin, ce qui suscite deux adresses aux Nymphes, et conduit finalement le narrateur à formuler un vœu de recommencement (vers 147-157).

#### III.1. Vers 130-131a. La fin de l'entrevue avec Lycidas

Lycidas quitte donc la route aux vers 130-131a. C'est la fin de l'entrevue de Simichidas avec le chevrier :

Χὼ μὲν ἀποκλίνας ἐπ' ἀριστερὰ τὰν ἐπὶ Πύξας [130]  
εἶρφ' ὁδόν · [...]

Et lui, il tourna à droite et prit la route qui mène à Pyxa.

Ces vers mettent l'accent sur la *séparation* de Lycidas avec le groupe des citoyens, mais aussi sur la *bifurcation*.

Ils ne sont, d'abord, consacrés qu'à Lycidas : les citoyens n'y sont pas mentionnés, il n'y a aucune allusion à eux. La séparation des deux groupes est ainsi visible jusque dans la syntaxe : chaque groupe a sa propre proposition, Lycidas aux vers 130-131a, les citoyens aux vers suivants ; il n'y a plus aucun contact entre eux.

Ajoutons, ensuite, que l'on retrouve ici le substantif ὁδός (vers 131), qui jalonne le récit de l'entrevue avec Lycidas. C'est sur la « route », ὁδός, que les deux groupes se sont rencontrés (vers 9), et c'est cette route « des Thalysies » (vers 31) que Simichidas a changée en terrain commun à Lycidas et à lui (ξυνά... ὁδός, vers 35), de sorte à rendre possible l'échange de chants bucoliques (vers 35-36)<sup>776</sup>. Mais « la route » que prend à présent Lycidas est celle « de Pyxa » (τὰν ἐπὶ Πύξας | [...] ὁδόν), et il a dû « tourn[er] à droite » (ἀποκλίνας ἐπ' ἀριστερά, vers 130) pour l'emprunter.

Lycidas a donc quitté la « route commune », ce que font aussi les citoyens aux vers 131b-132a : ils bifurquent en effet eux aussi pour arriver à leur destination (ἐς Φρασιδάμω | στραφθέντες, vers 131-132). La fin de l'entrevue avec Lycidas est donc marquée par la

---

<sup>776</sup> Voir le commentaire aux vers 27-42a p. 402-417.

bifurcation des deux groupes : personne ne poursuit son chemin sur la route qui a été le terrain commun à tous à un moment ; tous la quittent au contraire.

Il faut donc sans doute comprendre le balancement μέν (vers 130) [...] αὐτάρ (vers 131), enfin, au sens d'une opposition forte<sup>777</sup> : « Lycidas » – en substance – « tourna à droite sur une autre route ; *mais* nous, nous bifurquâmes dans une autre direction encore ».

Un tel récit de la séparation met fortement l'accent, par opposition, sur les notions essentielles à l'entrevue que sont les éléments donnés aux vers 35-36. Aux vers 130-131a, en effet, l'isolement de Lycidas dans une proposition d'où les autres sont tout à fait absents contraste avec le « nous » du vers 36a (βουκολιασδώμεσθα, « chantons des chants de bouviers »). Le fait que Lycidas se détourne pour changer de route contraste quant à lui avec la communauté incarnée par le chemin au vers 35 (ἀλλ' ἄγε δὴ ξυνὰ γὰρ ὁδὸς ξυνὰ δὲ καὶ ἰώσ, « mais allons, nous partageons en effet notre chemin, et nous partageons notre journée aussi »). Et l'opposition signifiée par μέν... αὐτάρ contraste, enfin, avec la réciprocité souhaitée et initiée au vers 36b (τάχ' ὅτερος ἄλλον ὄνασεῖ, « l'un sera peut-être utile à l'autre »).

### **III.2. Vers 131b-146. Le domaine de Phrasidamos**

Les trois citoyens bifurquent donc eux aussi, pour se rendre chez leur hôte (vers 131b-132a). Le narrateur passe sous silence leur arrivée au domaine. Il mentionne rapidement le fait que ses compagnons et lui sont couchés sur des lits de feuillages, ce qui est pour eux un sujet de joie (vers 132b-134). L'agrément que leur procurent ces épais tapis de jonc et de feuilles de vignes appelle la description des lieux environnants (vers 135-137), qui appelle à son tour celle de la faune sonore qui les habite ensuite (vers 138-142), puis celle de l'odeur qui s'y fait sentir (vers 143), et enfin celle de la luxuriance des arbres fruitiers (vers 144-146).

C'est un véritable *locus amoenus* que propose ici le narrateur, charmé par les lieux dans lesquels ses compagnons et lui sont accueillis<sup>778</sup> :

[...] αὐτάρ ἐγὼν τε καὶ Εὐκρίτος ἐς Φρασιδάμω  
στραφθέντες χῶ καλὸς Ἀμόντιχος ἔν τε βαθείαις  
ἀδείας σχοίνιοιο χαμευνίσιν ἐκλίνθημες

---

<sup>777</sup> Pour les deux sens de αὐτάρ (opposition forte ; opposition faible, voire simple transition), voir *Greek Particles* p. 55. Pour αὐτάρ répondant à μέν, voir LSJ s.v. ἀτάρ (sens 1 pour μέν... αὐτάρ, où cette particule est alors « more emphatic than δέ ») et *Greek Particles* p. 55.

<sup>778</sup> Pour la fin du poème comme *locus amoenus*, voir les commentaires *ad loc.* et en particulier Hunter [1999] pp. 191-193 *ad* vers 135-147.

ἐν τε νεοτμάτοισι γεγαθότες οἶναρέοισι.

Πολλὰ δ' ἄμμιν ὑπερθε κατὰ κρατὸς δονέοντο [135]

αἴγειροι πελέαι τε · τὸ δ' ἐγγύθεν ἱερὸν ὕδωρ

Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελάρυζε.

Τοὶ δὲ ποτὶ σκιαραῖς ὀροδαμνίσιν αἰθαλίωνες

τέττιγες λαλαγεῦντες ἔχον πόνον · ἅ δ' ὀλολυγῶν

τηλόθεν ἐν πυκινᾶισι βάτων τρύζεσκεν ἀκάνθαις · [140]

ἄειδον κόρυδοι καὶ ἀκανθίδες, ἔστενε τρυγῶν,

πωτῶντο ξουθαὶ περὶ πίδακας ἀμφὶ μέλισσαι.

Πάντ' ὄσδε θέρεος μάλα πίονος, ὄσδε δ' ὀπώρας.

Ὅχλαι μὲν πὰρ ποσσὶ, παρὰ πλευραῖσι δὲ μάλα

δαυιλέως ἀμῖν ἐκυλίνδετο, τοὶ δ' ἐκέχυντο [145]

ὄρπακες βραβύλοισι καταβρίθοντες ἔραζε·

[...] quant à Eucritos et moi, qui avions bifurqué en direction de chez Phrasidamos, avec le bel Amyntichos, nous étions couchés dans d'épaisses couches faites à même le sol d'agréable jonc et dans des feuilles de vigne fraîchement coupées, réjouis. Et en grand nombre, au-dessus de nous, s'agitaient depuis leur sommet des peupliers noirs et des ormes ; et l'eau sacrée qui était à côté murmurait en s'écoulant de la grotte des Nymphes. Assurément, sur d'ombreuses branchettes, des cigales brunes se donnaient de la peine à babiller ; et la coasseuse, au loin, dans les épines drues des ronces, marmottait sans cesse ; chantaient des alouettes et des chardonnerets, gémissait la tourterelle, voltigeaient des abeilles jaunes autour des sources vives, tout autour. Tout avait l'odeur d'un été très fécond, l'odeur de l'arrière-saison. Des poires roulaient à nos pieds, à nos côtés des pommes, en abondance ; assurément, il y avait des rameaux affaissés, par terre, accablés sous le poids des prunes.

### **III.2.i. Vers 132b-134 et vers 143. Les lits de feuillages en été : du chagrin de Laërte aux citoyens réjouis**

Le *locus amoenus* de la fin de l'*Idylle VII* commence par la description des lits de feuillages sur lesquels sont couchés Simichidas et ses compagnons de la ville : c'est ce qui, en premier lieu, les réjouit à leur arrivée. Il est donc étonnant de constater que la description de ces lits doit beaucoup à celle des couches sur lesquelles dort Laërte dans l'*Odyssee*, et qu'Anticlée présente à son fils comme un signe du chagrin qui afflige son père, lorsque Ulysse retrouve sa mère aux Enfers (*Od.*, XI, 187b-196) :

[...] Πατήρ δὲ σὸς αὐτόθι μίμνει

ἀγρῷ οὐδὲ πόλινδε κατέρχεται· οὐδέ οἱ εὖναι  
 δέμνια καὶ χλαῖναι καὶ ῥήγεα σιγαλόεντα,  
 ἀλλ' ὅ γε χειῖμα μὲν εὔδει ὄθι δμῶες ἐνὶ οἴκῳ, 190  
 ἐν κόνι ἄγχι πυρός, κακὰ δὲ χροῖ εἵματα εἶται·  
 αὐτὰρ ἐπὴν ἔλθῃσι **θέρος** τεθαλυῖά τ' **ὀπώρη**,  
 πάντη οἱ κατὰ γουνὸν ἀλφῆς οἶνοπέδοιο  
φύλλων κεκλιμένων **χθαμαλαί** βεβλήηται **εὖναι**.

Ἔνθ' ὅ γε κεῖτ' ἀχέων, μέγα δὲ φρεσὶ πένθος ἀέξει 195  
 σὸν νόστον ποθέων· χαλεπὸν δ' ἐπὶ γῆρας ἰκάνει.

« [...] Ton père demeure là-bas à la campagne et ne descend pas en ville ; il n'a pour  
 couches ni matelas, ni couvertures, ni étoffes brillantes, mais il dort, l'hiver, là où  
 dorment les serviteurs dans la maison, dans la cendre, auprès du feu, et son corps est  
 vêtu de mauvais vêtements ; puis, après que sont arrivés l'été et la verdoyante arrière-  
 saison, partout à travers le coteau du jardin planté de vignes, des couches sont jetées  
 pour lui à même le sol, faites de feuilles étendues. C'est là qu'il gît, affligé, et laisse  
 croître un grand deuil dans sa poitrine, inquiet de ton retour ; la pénible vieillesse, en  
 outre, le gagne. »

Il est clair, en effet, qu'Anticlée insiste ici tout particulièrement sur l'affliction de Laërte  
 et qu'elle présente son mode de vie comme une manifestation de sa peine (*Od.*, XI, 195-196).  
 Le vieil homme a renoncé à tout confort en quittant la ville pour la campagne (*Od.*, XI, 187b-  
 188a), et couche, l'hiver, là où dorment aussi les serviteurs (*Od.*, XI, 188b-191). L'été, il s'étend  
 sur des tapis de feuillages disposés à même le sol, dans son vignoble (*Od.*, XI, 192-194).

Les lits de feuillages de l'*Idylle VII* rappellent très précisément les χθαμαλαί [...] εὖναι  
 de Laërte (*Od.*, XI, 194)<sup>779</sup>. C'est d'abord en tant que couches aménagées directement sur le sol  
 que les χαμευνίσιν du vers 133 rappellent ces χθαμαλαί [...] εὖναι (« couches qui sont à terre ») :  
 le substantif χαμευνίς est en effet un terme composé qui est formé sur χαμαί (« à terre ») et εὐνή  
 (« couche »)<sup>780</sup>. C'est ensuite en tant qu'ils sont faits de feuillages que les lits (ἀδείας σχοίνοιο  
 [...] | ἐν τε νεοτμάτοισι [...] οἶναρέοισι, vers 133-134) sont particulièrement proches de ceux  
 de Laërte (φύλλων κεκλιμένων, « des feuilles étendues », *Od.*, XI, 194). La mention des feuilles  
 de vignes, enfin, ajoute un élément à la comparaison (νεοτμάτοισι [...] οἶναρέοισι, vers 134),

<sup>779</sup> Gow [1952] t. 2 p. 164 *ad* vers 134 et Hunter [1999] p. 191 *ad* vers 134 signalent le parallèle.

<sup>780</sup> DELG s.v. χαμαί. Gow [1952] t. 2 p. 164 *ad* vers 133 ; Monteil [1968] p. 122 *ad* vers 133 ; Hatzikosta [1982] p. 193 *ad* vers 133 notent qu'il s'agit d'une *hapax*, la forme commune du substantif étant χαμεῦνη.

dans la mesure où les tapis de feuillage de Laërte sont étendus dans son vignoble précisément (ἀλωῆς οἰνοπέδοιο, « du jardin planté de vignes », *Od.*, XI, 193).

Le rapprochement qui est établi avec les χθαμαλαί [...] εὐναί de Laërte met ainsi particulièrement en évidence le γεγαθότες du vers 134 : les lits de feuillage sont, dans l'*Idylle VII*, un motif de joie, tandis qu'ils sont donnés comme un signe d'affliction et de deuil dans l'*Odyssée* (ἀχέων, « affligé » ; μέγα [...] πένθος, « un grand deuil », *Od.*, XI, 195). L'extrême rusticité que représentent les tapis de feuillages apparaît donc comme un motif aux connotations réversibles. L'*Idylle VII* renverse en effet l'interprétation que l'on est invité à en faire dans le discours d'Anticlée, et ce renversement repose en premier lieu sur le γεγαθότες, qui oriente la lecture de la description en suggérant que le discours est élogieux.

Le renversement tient effectivement beaucoup, d'une part, à l'ajout de formes adjectives : γεγαθότες (vers 134), mais aussi βαθείας (vers 132), épithète de χαμευνίσιν (vers 133), et ἀδείας, épithète de σχοίνοιο (vers 133).

L'épithète βαθείας confère, pour ainsi dire, un confort aux tapis du vers 133 que n'ont pas ceux de Laërte : la profondeur, c'est-à-dire l'épaisseur, que dénote l'adjectif βαθύς<sup>781</sup> change des feuillages simplement disposés par terre en de moelleuses couches d'où l'on peut profiter agréablement de l'environnement à partir

La même remarque vaut pour l' « agréable jonc » (ἀδείας σχοίνοιο, vers 133), l'un des deux matériaux dont les couches sont faites, avec les feuilles de vigne du vers 134. Il est loin d'être évident, en effet, que la mention du jonc comme le matériau dont sont faits les lits puisse participer de leur éloge. Ce matériau a tout l'air, au contraire, d'une ressource très rudimentaire et très peu prisée. C'est par exemple dans le jonc qu'Ulysse se couche, lorsqu'il échoue chez les Phéaciens après avoir échappé à la tempête. Pindare, quant à lui, l'associe aux ronces, et Aristophane aux punaises de lit<sup>782</sup>. Il suffit, au vers 133, de dire le jonc « agréable », pour transformer le matériau le plus modeste avec lequel on peut faire une paille en un fourrage de matelas digne d'éloge.

---

<sup>781</sup> LSJ s.v. βαθύς I.2.

<sup>782</sup> Voir *Od.*, V, 462-463 ([...] Ὅ δ' ἐκ ποταμοῖο λιασθεῖς | σχοίνῳ ὑπεκλίνθη, κύσε δὲ ζείδωρον ἄρουραν, « une fois qu'il s'est écarté du fleuve, il se coucha sous le jonc, et embrassa la terre féconde ») ; Pi., *O.* VI, 53-54 ([...] Ἄλλ' ἐν | κέκρυπτο γὰρ σχοίνῳ βατιᾶ τ' ἐν ἀπειρίτῳ, « mais en effet il était caché dans le jonc et dans les ronces immenses ») ; Ar., *Pl.*, 540-541 ([...] Ἄντι δὲ κλίνης | στιβάδα σχοίνων κόρεων μεστήν, ἥ τοὺς εὐδονταὺς ἐγείρει, « et au lieu d'une couche, un lit rempli de punaises de jonc qui réveille ceux qui sont en train de dormir »).

Le renversement du point de vue porté sur les couches de feuillages repose aussi en grande partie, d'autre part, sur la différence notable qui distingue les contextes dans lesquelles elles sont respectivement inscrites.

C'est en effet, dans l'*Odyssée*, un *mode de vie* que dépeint Anticlée, mode de vie qui consiste à dormir à la belle étoile pendant toute la belle saison : αὐτὰρ ἐπὴν ἔλθῃσι θέρος τεθαλυῖά τ' ὀπώρα (« puis, après que sont arrivés l'été et la verdoyante arrière-saison », *Od.*, XI, 192). La situation est très différente dans l'*Idylle VII* : Simichidas et ses compagnons viennent de la ville, et ne sont à la campagne qu'occasionnellement, pour y célébrer une fête religieuse. Ils ne dorment pas sur des tapis de feuillages la moitié de l'année, mais profitent seulement des festivités organisées ponctuellement, lors d'une fête de Déméter, qui se trouve avoir lieu pendant la belle saison : πάντ' ὄσδεν θέρεος μάλα πίονος, ὄσδε δ' ὀπώρας (vers 143).

Il n'est sans doute pas anodin que le vers 143 soit très proche de l'*Odyssée*, XI, 192<sup>783</sup>. Le vers 143 participe manifestement de l'éloge de l'environnement dans lequel se tient la fête, en mobilisant le sens de l'odorat, après que la vue, le toucher et l'ouïe ont été sollicités aux vers précédents<sup>784</sup>. Mais il vaut vraisemblablement en particulier pour l'association des deux substantifs θέρος (« été ») et ὀπώρα (« arrière-saison »), association qui appuie la comparaison avec le mode de vie de Laërte<sup>785</sup> et souligne la différence de contexte avec elle.

### **III.2.ii. Vers 135-137 et vers 144-146. L'eau et les fruits en abondance : les citoyens comme des Tantale sans entraves**

La description de l'environnement immédiat (vers 135-137) et de la luxuriance des arbres fruitiers (vers 144-146) trouve également sa source dans un passage inattendu de l'*Odyssée*. Il s'agit de la description du supplice de Tantale, qu'Ulysse a vu aux Enfers (*Od.*, XI, 582-592)<sup>786</sup> :

Καὶ μὴν Τάνταλον εἰσεῖδον χαλέπ' ἄλγε' ἔχοντα,  
ἔσταότ' ἐν λίμνῃ· ἡ δὲ προσέπλαζε γενεῖω.

<sup>783</sup> Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 166 *ad* vers 143 signale le parallèle.

<sup>784</sup> Cf. Hunter [1999] p. 192 *ad* vers 135-147: « there is a powerful appeal to the senses: we move from sounds associated with coolness (135-7), to the persistent sounds of animate nature (138-42), to the scents of nature (144-6) and then to the pleasures of taste (the wine) ».

<sup>785</sup> Précisons qu'il est assez rare, dans la littérature conservée, que les substantifs θέρος (« été ») et ὀπώρα (« arrière-saison ») soient ainsi associés.

<sup>786</sup> Le parallèle est signalé par Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 129 *ad* 144 ; Dover [1971] p. 164 *ad* vers 135 ; Hatzikosta [1982] p. 194 *ad* vers 135 ; Hunter [1999] p. 193 *ad* vers 135 ; p. 195 *ad* vers 144 ; *ad* vers 145-146.

Στεῦτο δὲ διψᾶων, πῖειν δ' οὐκ εἶχεν ἐλέσθαι·  
ὄσσάκι γὰρ κύψει' ὁ γέρων πῖειν μενεαίνων, [585]

τοσσάχ' ὕδωρ ἀπολέσκειτ' ἀναβροχέν, **ἀμφὶ δὲ ποσσὶ**  
γαῖα μέλαινα φάνεσκε, καταζήνασκε δὲ δαίμων.  
Δένδρεα δ' ὑψιπέτηλα **κατὰ κρηῖθεν** χέε καρπόν,  
**ὄγχυαι** καὶ ῥοιαὶ καὶ **μηλέαι** ἀγλαόκαρποι  
συκέαι τε γλυκεραὶ καὶ ἐλαῖαι τηλεθώσσαι· [590]  
τῶν ὀπότ' ἰθύσει' ὁ γέρων ἐπὶ χερσὶ μάσσασθαι,  
τὰς δ' ἄνεμος ῥίπτασκε ποτὶ νέφεα σκιάοντα.

Et je vis Tantale, en vérité, endurer de pénibles souffrances, rivé dans un lac ; celui-ci s'approchait de son menton. Et Tantale était ostensiblement assoiffé, mais il ne pouvait pas en prendre pour boire : chaque fois que le vieil homme, en effet, se penchait par désir de boire, chaque fois, l'eau s'évanouissait, engloutie, et, autour de ses pieds, la terre noire apparaissait, et une divinité la faisait entièrement sécher. Et des arbres aux hautes feuilles laissaient pendre depuis leur sommet leur fruit, des poiriers, des grenadiers, des pommiers aux fruits splendides, de doux figuiers et des oliviers luxuriants ; à chaque fois que le vieil homme se portait vers eux pour en prendre de ses mains, le vent les rejetait vers les nuages qui donnent de l'ombre.

C'est en particulier le groupe *κατὰ κρατός*, qui, au vers 135, attire l'attention sur le précédent homérique (*cf.* *κατὰ κρηῖθεν*, « depuis leur sommet », *Od.*, XI, 588), puis la mention des poires et des pommes au vers 144 (*ὄγχυαι* et *μᾶλα* ; *cf.* *ὄγχυαι* et *μηλέαι*, « des poiriers » et « des pommiers », *Od.*, XI, 289). Les données du supplice de Tantale sont en effet redistribuées dans les ensembles formés par les vers 135-137 et par les vers 144-146 respectivement.

L'*Idylle VII* rassemble aux vers 135-137 le vent qui met toujours les fruits que convoite Tantale hors de sa portée (vers 135-136a<sup>787</sup> ; *cf.* τὰς δ' ἄνεμος ῥίπτασκε ποτὶ νέφεα σκιάοντα, « le vent les rejetait vers les nuages qui donnent de l'ombre », *Od.*, XI, 592) et l'eau qui lui fait défaut, se retirant chaque fois qu'il s'en approche (vers 136b-137 ; *cf.* *Od.*, XI, 585-587). Ces deux éléments suggèrent ici la fraîcheur dont bénéficient les convives, couchés à l'ombre des arbres agités par le vent et près d'une source abondante, mais tranquille.

L'eau qui s'écoule de la grotte des Nymphes est en effet non seulement disponible – contrairement à celle qui entoure Tantale –, mais elle s'écoule aussi paisiblement, sans excès

<sup>787</sup> Le verbe *δονέω* (*δονέοντο*, vers 135) s'emploie en particulier pour exprimer l'agitation provoquée par le vent (*LSJ s.v.* *δονέω* I.1 ; voir aussi le *DELG s.v.* *δονέω*).



– contrairement au Xanthe qui se déverse sur Achille dans l’*Iliade*. Il a en effet très souvent été noté par les commentateurs<sup>788</sup> que le vers 137b (κατειβόμενον κελάρυζε) est repris tel quel (au temps près) de l’*Iliade*, XXI, 261b. Alors que le Xanthe attaque Achille, celui-ci est comparé à un homme qui est rattrapé par l’eau dont il cherche à irriguer un verger (*Il.*, XXI, 257-264) :

Ὦς δ’ ὅτ’ ἀνήρ ὀχετηγὸς ἀπὸ κρήνης μελανύδρου  
 ἄμ φυτὰ καὶ κήπους ὕδατι ῥόον ἠγεμονεύη  
 χερσὶ μάκελλαν ἔχων, ἀμάρης ἐξ ἔχματα βάλλων·  
 τοῦ μὲν τε προρέοντος ὑπὸ ψηφίδες ἅπασαι [260]  
 ὀχλεῦνται, τὸ δέ τ’ ὄκα **κατειβόμενον κελαρύζει**  
 χώρῳ ἔνι προαλεῖ, φθάνει δέ τε καὶ τὸν ἄγοντα·  
 ὧς αἰεὶ Ἀχιλῆα κινήσατο κῦμα ῥόοιο,  
 καὶ λαιμηρὸν ἐόντα· θεοὶ δέ τε φέρτεροι ἀνδρῶν.

De même que quand un homme qui installe un canal dirige le cours d’une eau depuis une fontaine d’eau noire à travers les plantes et les jardins, avec une pioche à la main, en rejetant du conduit ce qui l’obstrue, et que, tandis que l’eau coule en avant, tous les cailloux sont remués en-dessous, et l’eau murmure en déferlant dans le terrain pentu, et devance même celui qui la conduit ; de même la vague du courant atteint Achille, toujours, même bien qu’il soit rapide ; et les dieux l’emportent sur les hommes.

Le sens originel de l’expression homérique est ici encore détourné, de sorte à revêtir une connotation positive. Comme pour les couchages de Laërte, la connotation est modifiée par le biais du nouveau contexte dans lequel la donnée homérique est insérée : cette eau qui murmure est sortie du contexte guerrier de la comparaison avec l’attaque du Xanthe, pour être située dans un contexte de paix et de tranquillité. L’expression κατειβόμενον κελαρύζει est en outre dépouillée, dans l’*Idylle VII*, du ὄκα (« vite ») qui l’accompagne dans l’*Iliade* : ainsi, l’eau ne « déferle » plus ; elle « s’écoule » paisiblement.

Le nombre, la diversité et la fertilité des arbres dont Tantale est entouré (*Od.*, XI, 589-590) sont trois données que reprend aussi l’*Idylle VII*, bien qu’elle les exprime de façon

<sup>788</sup> Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 129 *ad* vers 137 ; Cholmeley [1901] p. 247 *ad* vers 137 ; Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 164 *ad* vers 137 ; Dover [1971] p. 165 *ad* vers 137 ; Hatzikosta [1982] p. 197 *ad* vers 137 ; Hunter [1999] p. 193 *ad* vers 137.

différente, en les répartissant entre les vers 135-137 et 144-146. Ce qui est notable dans l'*Idylle VII*, sur ce point, est que la luxuriance de la nature va de pair avec la *disponibilité* de ses fruits.

Alors que tout est hors d'atteinte pour le supplicé des Enfers, les fruits viennent comme d'eux-mêmes aux convives de Thalysies. Ils roulent jusqu'à eux, jusqu'à leurs pieds, en particulier (ὄχναι μὲν πὰρ ποσσὶ, παρὰ πλευραῖσι δὲ μᾶλα | δαψιλῆος ἀμῖν ἐκυλίνδετο, vers 145-146), tandis que Tantale ne trouve à ses pieds que de la terre sèche ([...] ἀμφὶ δὲ ποσσὶ | γαῖα μέλαινα φάνεσκε καταζήνασκε δὲ δαίμων, « et, autour de ses pieds, la terre noire apparaissait, et une divinité la faisait entièrement sécher », *Od.*, XI, 586b-587).

Ici encore, donc, le *locus amoenus* de l'*Idylle VII* repose sur une description odysseenne dont elle renverse tout à fait le propos : de tout ce qui fait le supplice de Tantale chez Homère, l'*Idylle VII* fait le délice des convives. La différence avec l'écho au mode de vie de Laërte tient à ce que la description de la nature est cette fois, pour Tantale comme pour les convives, parfaitement positive à l'origine. Le renversement joue ici sur le fait que tout est inaccessible à Tantale : l'abondance d'eau et la luxuriance de la nature qui l'entourent ne font qu'ajouter à son supplice. Il suffit de lui retirer ses entraves pour que le décor et l'instrument de son supplice deviennent le théâtre et l'objet même de réjouissances.

### **III.2.iii. Vers 138-142. La faune sonore : un étrange concert**

Les éléments issus des deux descriptions odysseennes – mode de vie de Laërte et supplice de Tantale – sont donc redistribués en deux temps autour des vers 138-142, que cette structure met bien évidence en son centre :

#### **Les vers 138-142 au centre de la description**

Chez Phrasidamos		Laërte et Tantale ( <i>Od.</i> , XI)
Vers 132b-134	Les couches de feuillages	<i>Cf.</i> Laërte
Vers 135-137	L'environnement immédiat	<i>Cf.</i> Tantale
Vers 138-142	La faune sonore de l'été	∅
Vers 143	L'odeur de l'été	<i>Cf.</i> Laërte
Vers 144-146	Les fruits en abondance	<i>Cf.</i> Tantale

Ces vers, qui apparaissent donc au centre de la description, sont consacrés à la faune qui habite la nature environnante, et se concentrent en particulier sur les sons qu'émettent les animaux des alentours.

Presque tous les verbes et expressions verbales, en effet, dénotent le son produit par les animaux : λαλαγεῦντες ἔχον πόνον (vers 139) pour les cigales, τρύζεσκειν (vers 140) pour la « coasseuse »<sup>789</sup>, ἄειδον (vers 141) pour les alouettes et les chardonnerets et ἔστενε (vers 141) pour la tourterelle. Seul le πωτῶντο du vers 142, dont les abeilles sont le sujet, fait exception<sup>790</sup>.

La focalisation de l'attention sur les sons se fait en outre par le biais de termes expressifs ou onomatopéïques, dont la densité est remarquable dans ces cinq vers. Ces termes sont tantôt les verbes qui dénotent le son émis par l'animal (λαλαγεῦντες<sup>791</sup>, vers 139 ; τρύζεσκειν<sup>792</sup>,

---

<sup>789</sup> Pour cette traduction, voir la n. 794 p. 466..

<sup>790</sup> Il est possible que l'adjectif ξουθαί, dont le sens est obscur, indique le son qu'elles produisent. J'adopte pour ma part le sens de « jaune » dans ma traduction, car c'est celui qui semble le mieux admis. Voir l'état de la question proposé par le *DELG* s.v. ξουθός : « les lexicographes anciens ignorent le sens du mot, cf. Suid. : λεπτόν, καπυρόν, ἀγρυροῦν, ξανθόν, καλόν, πυκνόν, ὄξύ, ταχύ, cf. aussi Hsch. ; des adjectifs aussi divers que “agile, vif, sonore, jaune” sont utilisés par les traducteurs. Un article de Méridier, *Rev. Phil.* 36, 1912, 264-278, s'efforce de montrer que le sens véritable serait “vif”, d'où “au son aigu”, la valeur de couleur résultant d'une confusion avec ξανθός. Inversement, Ed. Fraenkel, *Agamemnon* ad v. 1142, n'accepte que le sens “jaune, fauve”. Enfin, Taillardat, *Images d'Aristophane* § 266, à propos de ξουθός ἱππαλεκτρύων, traduit le mot par “brillant” en essayant de faire rejoindre les notions de “frémissant” et d' “étincelant”. Voir d'autres détails chez Taillardat, mais le sens de “fauve” est possible. Le mot ξουθός est attesté en mycén[ien] comme nom d'homme (de même que le grec alphabétique a Ξοῦθος et Ξουθίας) et comme nom de bœuf (Chadwick-Baumbach 225). L'emploi comme nom de bœuf (cf. Lejeune, *Rev. Et. Gr.* 1963, 1 sq.) conduit à donner à ξουθός dès le second millénaire la valeur d'adjectif de couleur, donc à prendre en sérieuse considération les vues de Ed. Fraenkel. En dernier lieu Duerbeck, *Münch. Stud. Sprachw.* 24, 1968, 9-32 pense que le mot exprime un bruit à effet psychologique, bourdonnement des abeilles, etc. ». Voir aussi les commentaires de Cholmeley [1901] pp. 247-248 ad vers 142 ; Gow [1952] t. 2 p. 166 ad vers 142 ; Hatzikosta [1982] pp. 203-204 ad vers 142 ; Hunter [1999] p. 195 ad vers 142.

<sup>791</sup> Voir le *DELG* s.v. λαλέω : λαλαγέω fait partie d' « une série de formations expressives comportant une gutturale » dérivées de λαλέω, qui lui-même « repose sur une onomatopée ».

<sup>792</sup> Voir le *DELG* s.v. τρύζω : « verbe expressif reposant sur l'harmonie imitative ».

vers 140) ; tantôt le substantif qui désigne l'animal lui-même (τέττιγες<sup>793</sup> et ὀλολυγών<sup>794</sup>, vers 139 ; τρύγων<sup>795</sup>, vers 141).

Une certaine attention, en outre, est accordée à l'habitat de ces différents animaux : les cigales sont « sur d'ombreuses branchettes » (ποτὶ σκιαραῖς ὀροδαμνίσιν, vers 138), la « coasseuse » « dans les épines drues des ronces » (ἐν πυκινάϊσι βάτων [...] ἀκάνθαις, vers 140), et les abeilles « autour des sources vives, tout autour » (περὶ πίδακας ἀμφί, vers 142).

Ce rapide tour d'horizon fait apparaître quelques bizarreries, de plusieurs ordres.

La description, d'abord, est étrange d'un point de vue naturaliste. Le vers 138, notamment, est étonnant de ce point de vue, puisqu'il place les cigales à l'ombre, elles qui passent pour aimer le soleil<sup>796</sup>. Le paradoxe est d'ailleurs souligné par l'épithète αἰθαλίωνες, qui y qualifie les cigales : cet adjectif, dérivé de αἶθω (« brûler »), suggère en effet l'empreinte laissée par le soleil sur l'animal qui y est constamment exposé<sup>797</sup>.

---

<sup>793</sup> Voir le *DELG* s.v. τέττιξ : « le mot doit reposer sur une onomatopée ».

<sup>794</sup> Voir le *DELG* s.v. ὀλολύζω : les mots de cette famille sont des « termes expressifs qui doivent reposer sur une onomatopée avec redoublement ». Le dérivé ὀλολυγών désigne quant à lui le « coassement de la grenouille » (le dictionnaire renvoie à Aristote, Élien et Plutarque pour ce sens), mais c'est aussi le « nom d'un animal mal identifié, dénommé d'après son cri » (Euboulos, Aratos, Théocrite) ; il « a pu désigner un oiseau, le même qu'en lat[in] *acredula*, mais il n'est pas identifié, cf. André, *Oiseaux*, 21-22 ; chez Aratos et Théoc[rite] il doit cependant s'agir d'une grenouille, cf. Gow *ad locum* ». Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 165 *ad* vers 138 examine les occurrences connues du substantif (voir le commentaire *ad loc.* pour les références des passages) : la plupart est ambiguë (l'oiseau ou la grenouille sont également possibles). Le savant tranche finalement en faveur de la grenouille pour l'*Id.* VII, 138, parce que (1) chez Aristote, Plutarque et Élien, ὀλολύγω renvoie clairement au son émis par la grenouille mâle ; (2) chez Théophraste, le substantif ὀλολυγών ne peut pas désigner un oiseau (il doit donc s'agir d'une grenouille) ; (3) chez Aratos, le son émis par l'animal est désigné par le verbe τρύζω, ce qui est compatible avec le τρύζεσκεν du vers 140 (on ne sait pas de quel animal il est question chez Aratos, mais le savant exploite tout de même le passage des *Phénomènes*, dans l'idée que sa source est Théophraste) ; (4) même si rien ne le suggère, la grenouille peut être le référent d' ὀλολύζων dans les passages restants (Euboulos et Nicaenetus de Samos) ; (5) il y a des grenouilles chez [Virgile], *Culex*, dans un passage qui doit beaucoup à celui de Théocrite. Voir la n. 802 p. 467 pour la thèse de Hunter, qui voit dans l'animal un rossignol. Je traduis pour ma part le substantif ὀλολυγών par « la coasseuse » de sorte à rendre autant que possible la formation du nom, qui repose sur le son émis par l'animal, et aussi de sorte à conserver l'équivoque sur le référent du nom : la composition du passage ne met pas tant l'accent sur les référents des noms que sur les noms eux-mêmes.

<sup>795</sup> Le substantif τρυγών est une « forme nominale correspondante » au verbe τρύζω (sur lequel voir la n. 792 p. 465).

<sup>796</sup> Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 164 *ad* vers 138. Le savant renvoie à Arist., *H.A.*, 556a24.

<sup>797</sup> Le sens de cet adjectif – qui est un hapax – n'est pas précisément établi, mais il a à voir, dans tous les cas, avec la notion de brûlure : on met l'accent tantôt sur la brûlure elle-même (αἶθω), tantôt sur la couleur du brûlé (« brun » ; cf. αἰθάλη ou αἶθαλος, la « suie »). Voir le *DELG* s.v. αἶθω ; voir aussi les traductions et les commentaires *ad loc.*

Le choix des éléments qui constituent le catalogue des vers 138-142, ensuite, est étonnant dans le cadre d'un discours d'éloge : le chant ou le cri du κόρυδος, de l'όλολυγών et de la τρυγών (vers 141) ne passent absolument pas pour être agréables<sup>798</sup>. On voit donc mal en quoi les mentionner participe de l'éloge des lieux. Mais, ici encore, le paradoxe est mis en évidence, en particulier par le début du vers : ἄειδον κόρυδοι. Les alouettes sont en effet *proverbialement* de mauvaises chanteuses précisément, comme en témoigne un proverbe cité par Eustathe : « parmi ceux qui ne connaissent pas la musique, même l'alouette fait entendre sa voix » (ἐν ἀμούσοις καὶ κόρυδος φθέγγεται, Eust. *ad Il.*, III, 889, 22)<sup>799</sup>.

Et c'est, enfin, un jeu de décalage sur l'étymologie des mots qui est étonnant dans la description des vers 138-142. L'όλολυγών de cette description τρύζεσκεν (vers 139b-141), alors que la τρυγών – qui précisément doit son nom au verbe τρύζω, dont τρύζεσκεν est une forme d'imparfait itératif – ἔστεινε (vers 141b). On s'attendrait à ce que la τρύγων τρύζεσκεν et à ce que l'όλολυγών émette le son que connote le verbe όλολύζω, dont son nom est un dérivé<sup>800</sup>.

De façon comparable, l'on s'attendrait à ce que ce soit les ἀκανθίδες (vers 141a) qui vivent « dans les épines drues des ronces » (ἐν πυκιναῖσι βάτων [...] ἀκάνθαις, vers 140) : l'ἀκανθίς doit précisément son nom aux épines dans lequel il vit (ἀκανθίς, dérivé de ἄκανθα, « épine »<sup>801</sup>). Mais c'est l'όλολυγών qui, ici, y trouve son habitat dans les plantes épineuses (vers 139b-140)<sup>802</sup>.

Le fait que l'on trouve ἀκανθίδες et τρυγών au vers 141 attire l'attention sur le décalage qui consiste à « attribuer » τρύζεσκεν et ἀκάνθαις (vers 140) à l'όλολυγών, et rend sensible le fait qu'il y a ici un jeu sur l'étymologie des mots, qui consiste à « marier lundi avec mardi », pour ainsi dire.

L'ensemble des vers 138-142 repose donc sur tout un jeu de décalages. Ces derniers opèrent à plusieurs égards, et, surtout, sont mis en évidence soit par le rapprochement dans un

<sup>798</sup> Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 pp. 165-166 *ad* vers 141.

<sup>799</sup> LSJ *s.v.* κόρυδος traduisent en français ce proverbe par « au royaume des aveugles, les borgnes sont rois ». Sur le chant des alouettes, voir aussi les références données par Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 165 *ad* vers 141 : AP, XI, 195 [Dioscoride] et IX, 390 [Grammaticus].

<sup>800</sup> Hatzikosta [1982] p. 203 *ad* vers 141 signale ces jeux de mots sur όλολυγών, (όλολύζω,) τρύζεσκεν, τρυγών.

<sup>801</sup> Voir le *DELG s.v.* ἄκανθα.

<sup>802</sup> Hunter [1999] p. 194 *ad* vers 139 rapproche le groupe ἐν πυκιναῖσι [...] ἀκάνθαις de ἐν πετάλοισι [...] πυκτινοῖσιν, qui désigne l'habitat du rossignol en *Od.*, XIX, 520. Selon le savant, l'όλολυγών du vers 139 est vraisemblablement un rossignol précisément (il renvoie principalement à Dunbar *ad Ar.*, Av., 202-204).

même vers de termes qui manifestent le paradoxe (σκιαραῖς et αἰθαλίωνες, vers 138 ; ἄειδον et κόρυδοι, vers 141), soit par la disjonction des dérivés des termes sur lesquels ils sont formés (ἀκάνθαις, vers 140 et ἀκανθίδες, vers 141 ; τρύζεσκεν, vers 140 et τρυγών, vers 141).

### **III.2.iv. Le *locus amoenus* comme une composition artificielle**

Les vers 138-142 reposent donc finalement sur le même fonctionnement que les vers qui les encadrent, mais de manière outrée : c'est en effet tout l'ensemble formé par les vers 132b-146 qui apparaît plus clairement comme une composition paradoxale.

Le *locus amoenus* de la fin de l'*Idylle VII* est en effet une composition, au sens plein : il est formé à partir d'éléments disparates, qui n'ont – semble-t-il – rien à voir avec l'observation de la nature. La description est avant tout une juxtaposition de données. Les unes sont empruntées à la poésie homérique, aux vers 132b-137 et aux vers 143-146 ; les autres paraissent comme prises au hasard, on ne sait où, et réorganisées au petit bonheur aux vers 138-142. C'est d'un « hasard » très construit qu'il s'agit néanmoins. Le jeu sur les étymologies (vers 140-141) est bien trop patent et met trop bien en évidence la construction en « puzzle » du passage – un puzzle fait de pièces prises çà et là – pour que l'on puisse penser qu'il n'a pas vocation à exhiber leur *arrangement* même, ou plutôt leur réarrangement inattendu : les « pièces » sont comme issues de différentes images et replacées d'une manière nouvelle, qui ne met pas ensemble les pièces qui « devraient » l'être.

Et le « réarrangement » joue sur les paradoxes. L'exploitation qui est faite de la description du mode de vie de Laërte est paradoxale, comme l'est celle du supplice de Tantale : si l'on file la métaphore du puzzle, les pièces d'images de deuil et de supplice sont réorganisées de sorte à créer, très paradoxalement donc, un *locus amoenus* dont le maître mot est γεγαθήτες. Proposer au centre de la description un catalogue de bruits d'animaux réputés pour être plus ou moins désagréables dans un discours explicitement laudatif ne fait que mettre en évidence l'usage qui est fait de la figure dans l'ensemble de la description.

On a donc affaire, aux vers 131b-146, à une description qui exhibe, en définitive, son *élaboration même*, son caractère artificiel et, ce faisant, son caractère fictif<sup>803</sup> : Simichidas

---

<sup>803</sup> Il a largement été repéré par les commentateurs que la description pose problème dès lors que l'on essaie de lui appliquer une lecture réaliste. Le commentaire de Gow en signale particulièrement bien les difficultés (voir Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 pp. 164-166 *ad* vers 138 et 141 surtout), mais les réactions sont diverses. Ainsi, par exemple, le

continue ici en effet de se *montrer* « *modelant* » ses vérités. Simichidas, en effet, comme le manifestent explicitement les vers 91b-95, et comme le laissent aussi entendre les vers 43-44, ne doit pas être pris au mot. Ce qu'il affirme n'est pas supposé être en accord avec la réalité. On est ainsi invités à admettre, par exemple, que le jonc est « agréable » et qu'il permet de confectionner des matelas dignes d'éloge, même si l'on sait qu'il n'en est rien en réalité. De la même manière, à partir du moment où le narrateur dit que l'animal que l'on appelle ὀλολυγών en raison de son cri – animal qui donc ὀλολύζει –, τρύζεσκεν chez Phrasidamos, alors que le τρυγών quant à lui ἔστυνε, on est invités à prendre les choses telles qu'il les donne.

Ce n'est pas seulement, en effet, dans l'échange avec Lycidas que Simichidas s'avère tenir des discours coupés du réel, mais aussi en tant que narrateur. La fin du poème, en effet, invite nettement à prendre un grand recul sur l'ensemble de l'*Idylle VII* en tant que récit « biographique » de Simichidas. C'est une « composition », qui n'a pas vocation à dire des réalités, que propose le narrateur : la description des vers 131b-146 le manifeste par un jeu de patchwork paradoxal, tandis que les vers 147-157 sont l'apogée du poème en tant que fiction assumée, c'est-à-dire qui se donne à voir dans toute son artificialité.

### **III.3. Vers 147-157. Le vin de Phrasidamos et les Nymphes Castalides**

Au vers 147, on ouvre des jarres de vin. S'ensuivent deux adresses directes aux Nymphes, dans lesquelles le narrateur évoque des épisodes mythologiques pour lesquels le vin joue un rôle central : il s'agit aux vers 148-150 de Chiron offrant du vin à Héraclès, et aux vers 151-155a d'un vin qui fait danser Polyphème. Le poème se termine par un souhait : le

---

fait que la description élogieuse accorde une place importante à des cris d'animaux qui passent pour désagréables est diversement interprété. Pour Gow, les sons émis par les animaux ne sont pas loués individuellement, mais collectivement : le chœur formé par tous ces animaux qui propose un concert agréable, même si chaque chant, pris isolément, ne l'est pas (Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 166 ad vers 141). Hatzikosta y voit au contraire le signe que Simichidas est un « sham countryman », qui « mixes inappositely the song of birds and insects traditionally like (bees, etc.) with the song of birds and animals which real “campagnards” did not like and which he pretends to like in his overzealous attempt to elaborate the bucolic setting » (Hatzikosta [1982] p. 200 ad vers 139). Hunter y voit quant à lui avant tout l'expression d'une tension entre l'art et la nature qu'il décrit ou fait mine de décrire : « the improbable orchestra of bird-song (139-141) further draws our attention to the “generic” nature of the description. All such descriptions in ancient literature are, of course, to some extent typical: this is not a matter of whether the description is “realistic”, but of how ancient writers used familiar literary codes to convey meaning. [...] This passage thus establishes the dialectic of art and nature which was to dominate all subsequent “pastoral” literature, which claims to describe “the natural”, but does so in overtly artificial ways » (Hunter [1999] p. 192 et p. 193 ad vers 135-147).

narrateur exprime aux vers 155b-157 le désir de planter à nouveau une pelle à vanner dans un monceau de grains et revoir Déméter lui sourire :

Τετράενες δὲ πίθων ἀπελύετο κρατὸς ἄλειφαρ.  
Νύμφαι Κασταλίδες Παρνάσιον αἶπος ἔχοισαι,  
ἄρά γέ πα τοιόνδε Φόλω κατὰ λάινον ἄντρον  
κρατῆρ' Ἡρακλῆι γέρων ἐστάσατο Χίρων ; [150]  
Ἄρά γέ πα τῆνον τὸν ποιμένα τὸν ποτ' Ἀνάπω,  
τὸν κρατερὸν Πολύφαμον, ὃς ὄρεσι νᾶας ἔβαλλε,  
τοῖον νέκταρ ἔπεισε κατ' αὔλια ποσσι χορεῦσαι,  
οἶον δὴ τόκα πῶμα διεκρανάσατε, Νύμφαι,  
βωμῶ παρ Δάματρος ἀλωίδος ; Ἄς ἐπὶ σωρῶ [155]  
αὔτις ἐγὼ πάξαιμι μέγα πτύον, ἃ δὲ γελάσσαι  
δράγματα καὶ μάκωνας ἐν ἀμφοτέραισιν ἔχοισα.

Et une résine de quatre ans fut détachée de la tête des jarres. Nymphes Castalides qui habitez la hauteur parnassienne, est-ce donc en quelque manière un pareil cratère que, près de la grotte de pierres de Pholos, dressa pour Héraclès le vieux Chiron ? Ce pâtre de l'Anapos, le puissant Polyphème qui essayait d'atteindre les navires avec des montagnes, est-ce donc en quelque manière un pareil nectar qui l'engagea à faire danser ses pieds dans son gîte, un nectar pareil à la boisson que vous avez un jour fait couler, Nymphes, près de l'autel de Déméter Haloïs ? Sur le monceau de blé de cette dernière, puissé-je de nouveau ficher une grande pelle à vanner, et elle rire, avec dans les deux mains des gerbes d'épis et des pavots !

### **III.3.i. Un vin de quatre ans et deux vins mythiques**

Les événements qui suivent l'ouverture des jarres de vin ne sont pas racontés<sup>804</sup>, ni le mélange du vin dans le cratère, ni sa consommation par les convives, ni son effet sur eux. Par le biais des deux adresses aux Nymphes, cependant, le narrateur suggère vraisemblablement la suite des événements : après l'ouverture des jarres (vers 147), il est question de dresser un cratère (vers 150), puis il est question d'ivresse, ou du moins de l'effet du vin (vers 153). Et il est question aussi, enfin, d'une boisson versée par des Nymphes chez Phrasidamos (vers 154-155a).

---

<sup>804</sup> Voir la conclusion de ce chapitre pp. 498-500.



### *Le vin de Phrasidamos et ceux de Nestor, de Pholos et d'Ulysse*

À partir du vers 148, donc, le déroulement de la fête est bien plus suggéré qu'il n'est décrit. Cette manière de traiter la fête, et en particulier le moment consacré au vin est d'autant plus notable que la structure des vers 147-150 repose sur celle d'une scène homérique, qui est quant à elle tout à fait explicite sur le déroulement des différentes actions effectuées. Lorsque Nestor accueille Télémaque au chant III de l'*Odyssee*, il fait ouvrir une jarre (cf. vers 147), puis il mélange le vin au cratère (cf. vers 149-150) et procède à une libation (cf. 154-155a) (*Od.*, III, 390-394)<sup>805</sup> :

Τοῖς δ' ὁ γέρων ἐλθοῦσιν ἀνὰ κρητῆρα κέρασσεν [390]  
οἴνου ἡδυπότοιο, τὸν ἐνδεκάτῳ ἐνιαυτῷ  
ᾧῶξεν ταμίη καὶ ἀπὸ κρήδεμνον ἔλυσε·  
τοῦ ὁ γέρων κρητῆρα κέρασσατο, πολλὰ δ' Ἀθήνη  
εὔχετ' ἀποσπένδων, κούρη Διὸς αἰγιόχοιο.

Pour ceux qui étaient venus, le vieil homme prépara un cratère de vin agréable à boire que l'intendante ouvrit, alors qu'il était dans sa onzième année, et dont elle détacha le couvercle ; le vieil homme prépara un cratère de ce vin, et, en faisant des libations, il adressa de nombreuses prières à Athéna, la fille de Zeus qui tient l'égide.

La structure analogue des deux passages n'est pas le seul point de comparaison entre eux. L'action d'ouvrir la jarre est en effet dans les deux cas, exprimée au moyen du verbe ἀπολύω (vers 147 ; cf. *Od.*, III, 392). C'est en outre un γέρων, qui, dans les deux passages, prépare un cratère (vers 150 ; cf. *Od.*, III, 390 et 393) : il n'y a certes aucun vieil homme qui agisse dans la célébration des Thalysies, mais c'est bien un γέρων, Chiron, qui dresse le cratère que mentionne le narrateur de l'*Idylle VII*. Il est notable, enfin, que l'âge du vin servi soit précisé dans l'*Idylle VII* comme dans la scène de l'*Odyssee* : l'aède souligne l'âge et la qualité du vin que Nestor offre à Télémaque (*Od.*, III, 391), et le narrateur des *Thalysies* prend le soin lui aussi de préciser l'âge du vin servi (τετράενες [...] ἄλειφαρ, vers 147), alors même qu'il ne dit jamais explicitement qu'il est question de vin précisément.

Étrangement, en effet, le mot « vin », οἶνος, n'apparaît pas : on trouve νέκταρ (vers 153) et πῶμα (vers 154) pour désigner cette boisson. C'est surtout le contexte, ainsi que le recours à un lexique nettement attaché au vin, qui permettent de l'identifier de façon certaine (πίθων, « jarres », vers 147 ; κρατῆρ[α], « cratère », vers 150).

<sup>805</sup> Une scholie à Théocrite propose déjà ce rapprochement (Σ (c) ad vers 154).

Le fait de préciser l'âge de ce vin est donc, en soi, étonnant, et le fait que le vin ait plus précisément quatre ans l'est aussi, dans un contexte d'éloge : la précision ne paraît pas être, en effet, à la faveur des hôtes, dans la mesure où un vin de quatre ans semble normalement considéré comme très jeune<sup>806</sup>. Il est très jeune, en tout cas, en comparaison de celui que sert Nestor à Télémaque. Dans le contexte de la description des Thalysies, en revanche, la précision que le vin est jeune n'est pas nécessairement en contradiction avec l'éloge : la description très laudative qui occupe les vers 132b-146 repose paradoxalement en grande partie sur des données qui ne sont présentées comme positives *que* par le contexte immédiat.

Ici, c'est le rôle que semblent assurer les deux comparaisons qui sont proposées aux vers 148-150 et aux vers 151-155a respectivement. Les deux adresses aux Nymphes sont en effet deux questions qui portent sur la pertinence de comparaisons formulées par le narrateur : le cratère est-il de la même sorte que celui dont s'est servi Chiron, et le « nectar » est-il de la même sorte que celui qui a fait danser Polyphème ?

Ces deux comparaisons « évoquent » deux vins mythiques très prestigieux ; il faudra cependant revenir sur le bien-fondé des identifications que l'on est tenté de faire de prime abord. La première évoque le vin que le centaure Pholos (*cf.* Φόλω κατὰ λάϊνον ἄντρον, vers 149) a servi à Héraclès (*cf.* Ἡρακλῆϊ, vers 150), un vin que lui avait offert Dionysos lui-même quatre générations auparavant (*cf.* τετράενες [...] ἄλειφαρ, vers 147)<sup>807</sup>. La seconde comparaison évoque quant à elle le vin de grande qualité qu'Ulysse offre au cyclope Polyphème dans l'*Odyssee*, aussi bien par le biais de la mention de Polyphème que par celui du terme νέκταρ (vers 153) : chez Homère, Polyphème qualifie en effet le vin d'Ulysse d' « ambrosie et [de] nectar distillés » (ἀμβροσίης καὶ νέκταρός [...] ἀπορρώξ, *Od.*, IX, 359)<sup>808</sup>.

### ***Valeur des comparaisons dans les questions aux Nymphes***

Il convient toutefois d'émettre deux réserves sur la valeur de ces deux comparaisons, c'est-à-dire sur ce qu'elles disent des Thalysies de Phrasidamos. Si elles *évoquent* les deux vins

---

<sup>806</sup> Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 167 *ad* vers 147 renvoie notamment à Pline, *Histoire naturelle*, XIV, (10), 79 : *omnia transmarina septem anni ad vetustatem mediam pervenire existimantur* (« on considère que tous [les vins] d'outre-mer [*i.e.* grecs] de sept ans arrivent à un âge moyen »).

<sup>807</sup> D'après la version que donne Diodore de Sicile de l'épisode d'Héraclès chez Pholos (D.S., IV, 12).

<sup>808</sup> Sur la qualité du vin d'Ulysse, voir aussi *Od.*, IX, 201b-211.

prestigieux que je viens de mentionner, elles ne permettent pas de déduire grand-chose de celui qui est servi aux convives, et, plus largement, ne disent finalement à peu près rien des Thalysies.

D'une part, en effet, les deux comparaisons sont formulées dans le cadre de « vraies » questions. Aux vers 148-150 comme aux vers 151-155a, les comparaisons ne sont pas effectivement établies : il faudrait, pour qu'elles le soient, que les deux questions soient oratoires, ce que la particule interrogative ἄρα (vers 149 et vers 151) ne permet pas de penser. La particule s'emploie en effet le plus souvent dans des contextes qui témoignent au contraire d'un certain scepticisme de la part du locuteur ; au mieux, la question reste ouverte<sup>809</sup>. Et le γε qui suit chacun des deux ἄρα ne fait que renforcer les caractéristiques de la question : la combinaison ἄρα γε confère à la question plus de « vivacité et d'emphase » que la particule interrogative employée seule<sup>810</sup>. Le narrateur, donc, ne dit pas, et ne suggère même pas, que les comparaisons qu'il formule sont justes. Autrement dit, rien ne permet de penser, au bout du compte, que le moment des Thalysies qui est consacré au vin est comparable en quoi que ce soit aux deux épisodes mythiques évoqués. Le narrateur, pour dire les choses ainsi, n'en sait rien lui-même (ou du moins il fait comme s'il n'en savait rien).

Et, d'autre part, même si les comparaisons étaient affirmées, que nous apprendraient-elles en réalité ? J'ai parlé jusqu'à présent de deux épisodes mythologiques « évoqués » par le narrateur dans les adresses aux Nymphes : celui de l'accueil d'Héraclès par Pholos, qui se termine par le combat des centaures, et celui du vin offert à Polyphème par Ulysse dans l'*Odyssée*. Les vers 148-155a sont bel et bien composés de telle sorte qu'ils « évoquent » ces deux épisodes, mais cela ne va pas plus loin : ce n'est pas véritablement de l'épisode de l'accueil d'Héraclès par Pholos, ni celui du vin offert à Polyphème par Ulysse dans l'*Odyssée* dont il est question ici.

### ***Héraclès reçu par Chiron***

Reprenons d'abord les versions de l'épisode de l'accueil d'Héraclès par un centaure qui nous sont parvenues, celle de Diodore de Sicile et celle d'Apollodore<sup>811</sup>.

---

<sup>809</sup> Voir *Greek Particles* p. 46. Il y est précisé que le locuteur attend en revanche une réponse positive dans les cas où ἄρα est accompagné de la négation οὐ.

<sup>810</sup> Voir *Greek Particles* p. 50.

<sup>811</sup> D.S., IV, 12; Apollod., II, 5, 4.

Chez Diodore, le centaure Pholos accueille un jour Héraclès, après que celui-ci a capturé le sanglier d'Érymanthe. Il lui offre le vin que lui avait donné Dionysos quatre générations auparavant, afin précisément qu'il le serve à Héraclès. Les autres centaures, attirés par l'odeur du vin, arrivent en armes à la caverne de Pholos, et un combat s'engage. Ils sont soit tués par Héraclès, soit mis en fuite. Pholos, quant à lui, se blesse accidentellement avec une flèche en voulant mettre en terre les centaures morts, et meurt de sa blessure. Héraclès lui donne alors des funérailles. Diodore mentionne ensuite la mort de Chiron, qui est elle aussi due à Héraclès, mais il n'établit pas de lien clair entre les deux épisodes<sup>812</sup>.

La version que l'on trouve chez le pseudo-Apollodore est un peu différente, sur deux points notamment : le vin d'une part, et la place de Chiron, d'autre part. Dans cette version, c'est Héraclès qui réclame que Pholos lui serve du vin, malgré ses réticences : la jarre ne lui appartient pas en propre, mais à tous les centaures. Il n'est pas question, en outre, d'un vin offert par Dionysos. Par ailleurs, lors du combat, des centaures partent se réfugier chez Chiron, et Héraclès, qui les a poursuivis, blesse malencontreusement Chiron. Il tente de le soigner, en vain. Pholos, quant à lui, meurt dans les mêmes conditions que dans la version de Diodore de Sicile, mais en l'absence d'Héraclès.

Deux choses apparaissent clairement. D'une part, le récit dont il est question dans l'*Idylle VII* est très différent de celui que l'on connaît par les œuvres respectives des deux mythographes. Aux vers 149-150, *Chiron* a dressé un cratère pour Héraclès *près de* la grotte de Pholos : ni Diodore ni le pseudo-Apollodore ne rapportent rien de tel, et l'on ne connaît par ailleurs aucun récit qui mentionne que du vin a été un jour servi à Héraclès par Chiron, encore moins près de la grotte de Pholos. Le récit de l'*Idylle VII* et celui auquel on pense de prime abord sont si différents que l'on ne peut même pas considérer que l'on a affaire ici à une variante du même mythe, ou très difficilement<sup>813</sup>.

Mais, d'autre part, on peut difficilement s'empêcher de rapprocher les deux récits, car la modification, si profonde qu'elle soit, tient à très peu de chose : elle tient à la simple

---

<sup>812</sup> « De même, il tua aussi Chiron, que l'on admirait pour sa médecine, involontairement, d'un trait de son arc » (ὁμοίως δὲ καὶ Χείρωνα τὸν ἐπὶ τῇ ἰατρικῇ θαυμαζόμενον ἀκουσίως τόξου βολῇ διέφθειρε, D.S., IV, 12, 8).

<sup>813</sup> Les commentateurs remarquent souvent que Pholos est « remplacé » par Chiron dans cette « version » de l'épisode (voir Cholmeley [1901] p. 248 *ad* vers 149 ; Dover [1971] p. 165 *ad* vers 149 ; Hatzikosta [1982] p. 212 *ad* vers 149), mais ils considèrent parfois aussi, depuis les scholies (voir Σ *ad loc.*), que le narrateur « ajoute » simplement Chiron à l'épisode célèbre (voir Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p.130 *ad* vers 149 ; Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 168 *ad* vers 149 ; Monteil [1968] pp. 123-124 *ad* vers 148 ; Hunter [1999] p. 197 *ad* vers 149-150). Le narrateur ne mentionne pourtant pas la présence de Pholos, mais dit explicitement que le cratère est dressé par Chiron.

substitution du nom d'un « bon » centaure, Chiron, à celui d'un autre « bon » centaure, Pholos. L'épisode célèbre est en outre rappelé par la mention de ce dernier, qui, même s'il est absent *de la scène*, est en quelque sorte présent, « là », dans le texte (vers 149).

Dans ces conditions, c'est finalement l'ambiguïté même des vers 149-150 que l'on retient : le narrateur fait allusion à un épisode mythologique parfaitement inconnu – inconnu de nous et vraisemblablement inventé pour l'occasion –, mais livre ce bref récit de telle manière que l'on pense, nécessairement ou presque, à quelque chose d'autre. Et il n'est question ici, pour le moment, que de l'épisode mythologique des vers 149-150, et non de comment comprendre ce qu'il suggère des événements qui ont lieu chez Phrasidamos.

### *Polyphème berger de l'Anapos*

Le cas des vers 151-153 est légèrement différent, mais tout aussi complexe. Le vers 151, d'abord, n'évoque à lui seul rien ni personne qui soit repérable : on ne connaît aucun personnage qui corresponde à l'expression τῆνον τὸν ποιμένα τὸν ποτ' Ἀνάπω (« ce fameux berger des bords de l'Anapos »), bien que le démonstratif τῆνον suggère sa notoriété<sup>814</sup>. Le personnage est effectivement célèbre, puisqu'il s'agit de Polyphème, comme nous l'apprend ensuite le vers suivant, mais pourquoi est-il alors qualifié dans un premier temps appelé « fameux berger des bords de l'Anapos » si le célèbre Cyclope est inconnu sous ce nom ?

Les premières remarques que je formulerai concernant ce personnage portent sur le vers 152, où il est nommé. Ici, Polyphème apparaît nettement comme étant le Cyclope odysseén, et ce de façon précise. Il n'est en effet pas seulement appelé par son nom, mais désigné par le groupe τὸν κρατερὸν Πολύφραμον (vers 152a) : c'est très exactement ainsi que le Polyphème de l'*Odyssee* est désigné aux vers 407 et 446 du chant IX. En outre, la proposition relative du vers 152b (ὄς ὄρεσι νᾶας<sup>815</sup> ἔβαλλε) est une allusion claire au moment où le Polyphème de l'*Odyssee*

---

<sup>814</sup> Voir LSJ s.v. τῆνος.

<sup>815</sup> Les manuscrits présentent tous la leçon λᾶας (« pierres ») : νᾶας (« navires ») est une conjecture d'Heinsius, que tous les éditeurs – à ma connaissance – ont adopté, à l'exception de Hatzikosta [1982]. Cette dernière semble comprendre le texte des manuscrits de la manière suivante : « qui dans les montagnes (datif locatif) jetait des pierres » (ὄς ὄρεσι λᾶας ἔβαλλε, vers 152b), et précise que le lecteur, qui connaît l'*Odyssee*, est supposé déduire la cible des pierres du contexte (Hatzikosta [1982] pp. 215-216 *ad* vers 152). Cette interprétation de la proposition transmise par les manuscrits n'est pas impossible, mais très peu naturelle : le verbe βάλλω se construit trop fréquemment avec un datif instrumental (l'objet jeté) (voir LSJ s.v. βάλλω A.I.1 et A.II.1) pour que l'on interprète naturellement ὄρεσι comme un datif locatif, surtout dans le contexte odysseén que le vers 152a donne pour cadre à l'action de Polyphème. La leçon des manuscrits est en réalité d'autant plus difficile à défendre que la

tente d'atteindre le vaisseau d'Ulysse en jetant la cime d'une montagne sur celui-ci (*Od.*, IX, 480-483) :

Ὦς ἐφάμην, ὁ δ' ἔπειτα χολώσατο κηρόθι μᾶλλον· [480]  
ἦκε δ' ἀπορρήξας κορυφὴν ὄρεος μεγάλοιο,  
κὰδ δ' ἔβαλε προπάροιθε νεὸς κυανοπρώροιο  
τυτθόν, ἐδεύησεν δ' οἰήϊον ἄκρον ἰκέσθαι.

Je lui parlai ainsi et il s'irrita alors davantage dans son cœur ; après qu'il eut arraché la cime d'une grande montagne, il la jeta, l'abattit devant le navire à la proue sombre, non loin, et manqua d'atteindre l'extrémité du gouvernail.

Au vers 52, le Polyphème de l'*Odyssee* est donc bien reconnaissable, bien qu'il soit comme caricaturé. Le Cyclope de la poésie homérique, en effet, contrairement au Polyphème du vers 152, celui de l'*Odyssee* ne jette pas *des* montagnes *sur* des navires. Il a, *un jour*, lancé *la cime d'une* montagne sur *le navire d'Ulysse*, pour se venger de ses ruses. L'action est au contraire donnée comme répétée au vers 152<sup>816</sup>, et sa finalité n'est pas exprimée. La situation que l'on se représente au vers 152 est alors celle d'un monstre de puissance qui jette des montagnes sur les vaisseaux qui passent à sa portée, sans but, comme on jouerait aux fléchettes.

Si le κρατερὸν Πολύφαμον est donc au vers 152 comme une version du Cyclope odysseén, dont la brutalité et la violence est accentuée, exercée par pur jeu, la représentation du personnage qui est livrée au vers 53 ne fonctionne pas parfaitement avec cette identification de Polyphème. Le Cyclope homérique, en effet, n'est pas un « berger des bords de l'Anapos », dans la mesure où Polyphème n'est jamais qualifié de ποιμήν l'*Odyssee* (bien qu'il le soit), et où l'île des Cyclopes n'est pas située géographiquement. Il y a cependant une tradition bien établie, postérieure aux poèmes homériques, qui fait des Cyclopes les habitants de la Sicile

---

forme d'accusatif λᾶας – de ὁ λᾶας ou de ὁ λᾶος – ne paraît pas attestée ailleurs (voir LSJ s.v. λᾶας). La conjecture d'Heinsius paraît au contraire satisfaisante, et, en outre, une erreur de copie s'explique ici facilement : il est aisé de passer de νᾶας à λᾶας, surtout dans la mesure où que l'on trouve un adjectif dérivé de λᾶας trois vers plus haut (λάϊνον ἄντρον, « grotte de pierres », vers 149).

<sup>816</sup> L'imparfait du vers 152 peut se comprendre de deux manières : on peut en effet envisager qu'il s'agit d'un imparfait itératif (« le puissant Polyphème, qui frappait habituellement les navires avec des montagnes » ; voir *Moods and Tenses* pp. 11-13, et en particulier pp. 11-12) ou d'imparfait conatif (« le puissant Polyphème, qui tentait de frapper les navires avec des montagnes » ; voir *Moods and Tenses* p. 12). Entre ces deux interprétations de l'imparfait du vers 152, il ne semble pas y avoir d'argument décisif pour trancher en faveur de l'un ou de l'autre. En revanche, les pluriels νᾶας et ὄρεσι supposent à eux seuls une répétition de l'action : quel que soit le sens de l'imparfait, l'action de jeter une montagne sur un navire est répétée.

– l’Anapos étant un fleuve de Sicile qui traverse Syracuse<sup>817</sup> – voire plus précisément de l’Etna<sup>818</sup>.

Or il y a un Polyphème pâtre sicilien bien connu : le Polyphème du drame satyrique d’Euripide est en effet précisément un pâtre sicilien<sup>819</sup> (cf. vers 151), dont l’habitation est précisément un αἴλιον, comme ici (κατ’ αἴλια, vers 153)<sup>820</sup>. Le thème de l’ivresse qui fait danser, en outre, rapproche également le Polyphème des vers 151-153 (τοῖον νέκταρ ἔπεισε κατ’ αἴλια ποσσι χορεῦσαι, vers 153) de la pièce d’Euripide. Dans l’*Odyssee*, le Cyclope, ivre, s’endort, offrant ainsi à Ulysse l’occasion de le mutiler<sup>821</sup> ; il ne danse pas. Rien, dans les dialogues du drame d’Euripide, ne dit explicitement que le Cyclope danse dans la pièce, mais il est notable qu’une scholie au vers 153 affirme que la danse du Cyclope est un emprunt à cette pièce<sup>822</sup>. On peut penser que la danse faisait partie du jeu d’acteur associé au personnage de Polyphème dans le drame satyrique. C’est du moins vraisemblable, d’autant que, dans la pièce, le vin donne explicitement à Silène l’envie de danser et qu’il fait chanter le Cyclope<sup>823</sup> : l’ivresse et la danse sont nettement associées dans la pièce.

Ainsi, le Polyphème des vers 151-153 est un personnage qui n’est ni vraiment le Cyclope de l’épopée homérique, ni vraiment celui du drame satyrique. Il est, comme le *locus amoenus* des vers 131b-146, un personnage composite, issu de différentes traditions qui mettent en scène Polyphème. De façon comparable aux vers 149-150 qui créent de toutes pièces un

---

<sup>817</sup> Les Σ (a) et (b) *ad* vers 151-152 le signalent.

<sup>818</sup> Pour la Sicile en général, voir par exemple Th., VI, 2. Pour l’Etna en particulier, voir notamment E., *Cyc.*, où la précision est récurrente. Les commentateurs signalent souvent l’étrangeté qu’il y a à situer Polyphème près de l’Anapos (voir Meineke [1856<sup>3</sup>] p. 262 *ad* vers 151, qui conjecture τόν ποτ’ ἄν’ (ou ἐν) Αἴτνα là où l’on lit τὸν ποτ’ Ἀνάπω dans les manuscrits ; Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 130 *ad* vers 151 ; Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 168 *ad* vers 151 ; Monteil [1968] p. 124 *ad* vers 151 ; Hatzikosta [1982] p. 214 *ad* vers 151 ; Hunter [1999] p. 197 *ad* vers 151).

<sup>819</sup> Voir la n. précédente pour la Sicile, et ajoutons que Polyphème est appelé par le chœur τὸν Αἴτνας μηλονόμον (« le berger de l’Etna », E. *Cyc.*, 660).

<sup>820</sup> E., *Cyc.*, 222 (πρὸς αἰλίους) ; 345 (κατ’ αἴλιον) ; 593 (αἰλίον). C’est toujours ἄντρον qui est employé dans l’*Odyssee* pour désigner l’habitat du Cyclope (*Od.*, IX, 216, 218, 235, 298, 302 et 407).

<sup>821</sup> *Od.*, IX, 371-374.

<sup>822</sup> Τὸ δὲ χορεῦσαι · ἐξ Εὐριπίδου μετήνεγκε τὸ χορεῦσαι τὸν Κύκλωπα, « et le fait de danser : c’est d’Euripide qu’il a pris la danse du Cyclope », Σ (b) *ad* vers 153.

<sup>823</sup> Pour Silène, voir E., *Cyc.*, 156 (χορεῦσαι παρακαλεῖ μ’ ὁ Βάκχιος, « Bacchos m’invite à me mettre à danser » (E., *Cyc.*, 156) ; voir aussi les vers 203-206. Pour le chant du Cyclope ivre, voir les vers 423-426 ; 488-491 ; etc.

épisode mythologie original à partir d'épisodes connus, les vers 151-153 élaborent cette fois un personnage nouveau, un nouveau Polyphème « célèbre berger de l'Anapos », à partir de traditions connues – le Cyclope de l'*Odyssée* et celui d'Euripide.

### *Les deux comparaisons et les Thalysies de Phrasidamos*

Les deux comparaisons qui sont formulées dans les adresses aux Nymphes ne nous apprennent donc rien de clair quant à ce qu'il se passe lors de la fête de Déméter. Dans ces comparaisons, en effet, les comparants (l'épisode des vers 149-150 et le personnage des vers 151-153) sont donnés comme des compositions élaborées par le narrateur, brossées à grands traits en l'espace d'à peine quelques vers. Dans ces conditions, quelles conclusions en tirer au sujet des comparés ?

Le vers 153, en particulier, invite à formuler une hypothèse, car le Polyphème dansant fait penser à un personnage de drame satyrique – au Polyphème d'Euripide –, alors qu'il y a aussi un Polyphème qui danse chez Aristophane, dans un passage du *Ploutos* qui passe pour être une parodie du dithyrambe de Philoxène intitulé *Le Cyclope*<sup>824</sup>. Le vers 153 conduit à associer le Polyphème composé par le narrateur à un certain traitement du personnage. Aux vers 152-153, ce Polyphème fait figure de personnage monstrueux et inconséquent (vers 152)<sup>825</sup> que l'ivresse fait danser (vers 153). L'image est vraisemblablement celle d'un personnage grotesque et intempérant : or aussi bien Héraclès (vers 150) que Polyphème (vers 152) sont deux personnages mis en scène dans le drame satyrique, la comédie ou le dithyrambe, comme le signalent fréquemment les commentateurs<sup>826</sup>, et tournés en dérision par le thème de la propension à l'excès, à l'ivrognerie et à l'ivresse<sup>827</sup>.

---

<sup>824</sup> Ar., *Pl.*, 291. Sur le dithyrambe de Philoxène, voir Hordern [1999]. Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 131 *ad* vers 153 ; Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 168 *ad* vers 151 et *ad* vers 153 ; Hunter [1999] p. 197 *ad* vers 151 y renvoient.

<sup>825</sup> Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 131 *ad* vers 152 ; Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 168 *ad* vers 152 ; Hunter [1999] p. 197 *ad* vers 152 considèrent que l'exagération du vers 152 ([...] ὃς ὄρεσι νᾶαζ ἔμβαλλε) est « comique » ou « humoristique ».

<sup>826</sup> Pour le personnage d'Héraclès, on peut penser plus précisément à l'épisode d'Héraclès chez Pholos, traité par Épicharme et par Aristophane : on connaît en effet deux vers de l'*Héraclès chez Pholos* d'Épicharme (ἀλλὰ μὲν ἐγὼν ἀνάγκαι ταῦτα πάντα ποιέω | οἴομαι δ' οὐδεὶς ἐκὼν πονηρὸς οὐδ' ἄταν ἔχων, « mais moi, c'est par nécessité que je fais tout ceci ; personne, je pense, n'est délibérément malheureux ni porteur de ruine », fr. 78 Kaibel) ainsi que quelques bribes des *Drames ou Le Centaure* d'Aristophane (Frr. 278-288 K.-A.). Quant à Polyphème, on peut penser, outre *Le Cyclope* d'Euripide, à Ar., *Pl.*, 290-301, et au *Cyclope* de Philoxène. Pour une vision d'ensemble de la « dévaluation euripidéenne et comique » du cyclope, voir Cusset [2011] pp. 32-35.

<sup>827</sup> Voir Monteil [1968] p. 123 *ad* vers 148-155 : « la conclusion va consister en un parallèle entre le bonheur sensuel de Simichidas et le bonheur de deux héros mythologiques, Héraclès et Polyphème, dont le drame satyrique a popularisé le penchant pour les plaisirs gastronomiques ». On peut citer à titre d'exemples le fragment de



Est-ce donc une ivresse satyrique, comique, grotesque que suggèrent les deux comparaisons, dans le comparant, et par conséquent dans le comparé ? Les vers 149-153 nous amènent, par suggestion, à nous représenter une sorte de scène de beuverie satyrique, mais ne tranchent pas : les comparaisons, d’abord, sont formulées dans des « vraies » questions ; les représentations suscitées par les comparantes, ensuite, fonctionnent davantage par allusions et suggestions que par une description directe ; les points de comparaisons, enfin, semblent peu de chose (le cratère, le vin) pour nous informer sur la fête qui se déroule chez Phrasidamos. Le narrateur procède à nouveau, comme dans le *locus amoenus*, à la composition d’une scène qui affiche sa dimension artificielle – elle est explicitement faite de données traditionnelles « décalées » ou juxtaposées – mais, elle fonctionne ici par des suggestions et des évocations destinées à rester en suspens : le narrateur va donc plus loin que précédemment dans sa démarche de mise en évidence du fait qu’il y a composition, puisqu’il laisse en quelque sorte le soin au lecteur de l’achever.

### **III.3.ii. Les adresses aux Nymphes Castalides et le rire de Déméter**

Il semble, aux vers 154-155a, que l’on renoue plus directement avec la fête de Déméter qu’organise Phrasidamos, dans la mesure où le comparé de la seconde comparaison y est développé : οἶον δὴ τόκα πῶμα διεκρανάσατε, Νύμφαι, | βωμῶ παρ Δάματρος ἀλωίδος ; (« [un nectar] pareil à la boisson que vous avez un jour fait couler, Nymphes, près de l’autel de Déméter Haloïs ? »).

Trois questions, néanmoins, s’imposent immédiatement. La première porte sur l’identité des Nymphes du vers 154 : qui sont-elles en effet ? Sont-elles les mêmes que celles du vers 137, auxquelles est consacrée la source du domaine de Phrasidamos ? Sont-elles celles du vers 148, les Nymphes Castalides du Parnasse ? Ou bien toutes ces Nymphes sont-elles les mêmes ?

La deuxième question porte sur la nature exacte de l’action qui leur est prêtée : que signifie διεκρανάσατε ? Le verbe διακρανάω est un hapax, dont le sens est discuté : on ne sait donc pas ce que font avec le vin (πῶμα) ces Nymphes dont on ne voit pas bien qui elles sont.

Et la troisième question porte sur le rôle de ces Nymphes : faut-il comprendre que le narrateur sous-entend une participation active de Nymphes à la fête de Déméter ?

---

*l’Héraclès chez Pholos* de Stésichore (σκούριον δὲ λαβὼν δέπας ἔμμετρον ὡς τριάγυνον | πὶ ἐπισχόμενος, τό ρά οἱ παρέθηκε Φόλος κεράσας, « ayant pris un vase à boire *scyphion* contenant environ trois flacons, il le but en retenant son souffle, le vase que Pholos lui avait servi après l’avoir mêlé », fr. 181 PMG) ; l’ensemble du *Cyclope* d’Euripide ; l’un des fragments du *Cyclope* d’Épicharme (φέρ’ ἐγγέας εἰς τὸ σκούφος, « apporte, après l’avoir versé dans la coupe », fr. 83).

### *Les Nymphes du vers 154 et celles des vers 137 et 148*

Dans la mesure où le narrateur vient d'interpeller les Nymphes Castalides (vers 148) et qu'il leur adresse explicitement la question des vers 149-150, il paraît naturel de supposer que, lorsqu'il s'adresse à nouveau à des Nymphes, Νύμφαι, sans plus de précision au vers 154, ses « interlocutrices » sont toujours les mêmes. Il est évident, de ce point de vue, qu'il est question des Nymphes Castalides au vers 154.

Mais, où qu'il faille situer le domaine de Phrasidamos – à Cos ou ailleurs –, que feraient là ces Nymphes de Delphes ? L'épithète Κασταλίδες renvoie bien à la fontaine de Delphes qui se trouve sur le Parnasse, comme nous en assure la fin du vers 148, Παρνάσιον αἶπος ἔχοισαι (« qui habitez la hauteur parnassienne »)<sup>828</sup>.

En raison de cette difficulté, les commentateurs considèrent parfois que les Nymphes qui sont interpellées au vers 154 ne sont pas les mêmes que celles du vers 148, mais les mêmes que celles du vers 137<sup>829</sup>. Effectivement, il paraît plus naturel de penser que les Nymphes qui sont près de l'autel de Déméter (vers 155a) sont des Nymphes du domaine de Phrasidamos. Comme les Nymphes du vers 137 sont celles de la source près de laquelle les convives sont réunis pour la célébration des Thalysies, le rapprochement est tout à fait légitime.

Le rapprochement est légitime, mais il est difficile d'admettre l'identification des Nymphes du vers 154 à celles du vers 137 plutôt qu'à celles du vers 148. La première question est adressée aux Nymphes Castalides, et le vers 148, tout entier consacré à nommer ces Nymphes interpellées juste après l'ouverture des jarres (vers 147), place en quelque sorte toute la fin du poème, ou du moins les deux questions suscitées par le vin, sous cette invocation adressée aux Nymphes Castalides. La logique des vers 147-155a oblige à considérer que les Nymphes du vers 154 sont les mêmes que celles du vers 148.

Et un second argument permet de l'affirmer. Comparons en effet les vers 148 et 154-155a :

Νύμφαι Κασταλίδες Παρνάσιον αἶπος ἔχοισαι, [148]

[...]

οἶον δὴ τόκα πῶμα διεκρανάσατε, Νύμφαι,

**βωμῷ** παρ Δάματρος ἀλωίδος ; [...] [155]

<sup>828</sup> Pour la localisation et la description de cette fontaine, voir Amandry [1977].

<sup>829</sup> Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 131 *ad* vers 154 ; Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 168 *ad* vers 148.

Avec les vers 1-4 de la *Théogonie* :

Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰίδειν, [1]  
αἱ θ' Ἑλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζάθεόν τε,  
καί τε περὶ κρήνην ἰοειδέα πόσσ' ἀπαλοῖσιν  
ὄρχεῦνται καὶ βωμὸν ἐρισθενέος Κρονίωνος·

Ce sont les Muses héliconiennes que nous commençons par chanter, elles qui habitent la grande et vénérable montagne de l'Hélicon, et, autour de la source sombre, elles dansent de leurs pieds tendres, et autour de l'autel du Cronide très puissant.

La proximité des adresses aux Nymphes de la fin de l'*Idylle VII* avec le tout début de la *Théogonie* est notable. Les « Nymphes Castalides habitant la hauteur parnassienne » y remplacent les « Muses héliconiennes [...] qui habitent la montagne de l'Hélicon », mais la structure des deux propositions est très proche, et il est frappant de retrouver une « source », κρήνη, dans le verbe διεκρανάσατε (vers 154) qui en est dérivé – quel que soit le sens du verbe διακρανάω<sup>830</sup> –, puis un « autel », βωμῶ, au vers suivant, comme dans la *Théogonie* (κρήνην, Hes., *Th.*, 3 ; βωμόν, Hes., *Th.*, 4). La structure des vers 148-155a, en tant que ces derniers sont fondés sur les premiers vers de la *Théogonie*, suggère leur grande cohérence, et, ce faisant, la cohérence entre les deux adresses aux Nymphes, qui – une fois encore – sont substituées aux Muses hésiodiques par Simichidas.

### *Nymphes et fiction*

Ce qui est particulièrement intéressant alors est la comparaison que cela invite à faire avec les vers 91b-93 : Simichidas, dans le « proème » de son chant, affirme que ce dernier lui a été appris par les Nymphes, dans les montagnes, et l'arrière-plan hésiodique du passage est très net (cf. Hes., *Th.*, 22-23)<sup>831</sup>. Les ressemblances sont frappantes entre les deux passages – vers 91b-93 et vers 148-157. Tous deux, en effet, ont pour source commune le proème de la *Théogonie*, et tous deux ont ceci de remarquable que des Nymphes sont substituées aux Muses hésiodiques. En outre, Simichidas, dans les deux passages, se présente comme un familier des

---

<sup>830</sup> On admet le plus souvent le sens de « mêler [le vin] à l'eau de la source (κρήνη) » (sens d'ailleurs retenu par LSJ, *Suppl.* s.v. \*διακρηνάω), et parfois le sens de « faire couler [le vin] comme d'une source (κρήνη) » (voir LSJ, *Suppl.* s.v. \*διακρηνώω : « make to flow » ; il s'agit vraisemblablement du même verbe, mais l'entrée s'explique par la v.l. διεκρανώσατε). Voir les traductions et les commentaires *ad loc.*

<sup>831</sup> Voir le commentaire aux vers 91b-95 pp. 438-440.

Nymphes qu'il mentionne : il évolue dans le même monde qu'elles, il les rencontre, voire interagit avec elles.

Mais il y a aussi des différences notables entre les deux passages. D'abord, c'est bien Simichidas qui parle à ces deux moments, mais son discours n'y a pas le même statut : il est narrateur à la fin du poème, tandis qu'il s'adresse à Lycidas au discours direct lorsqu'il présente son chant. Cette différence est très importante, car les vers 91b-93 sont un moment décisif pour comprendre quel degré de « vérité » il convient de prêter aux propos de Simichidas dans l'échange avec Lycidas : il joue de façon manifeste, en tant qu'interlocuteur de Lycidas, avec la notion de « vérité », la « modelant » au gré des circonstances, avec l'assentiment complice du chevrier dont on voit la complicité s'élaborer peu à peu.

N'est-ce pas précisément, finalement, l'attitude qu'adopte aussi Simichidas en tant que narrateur, vis-à-vis de son lecteur ? En présentant aux vers 154-155a les Nymphes comme des actrices de la scène qu'il présente comme autobiographique, dans le contexte d'une réécriture du proème hésiodique, Simichidas fait en effet en tant que narrateur la même démarche que celle qu'il a aux vers 91b-93 en tant que personnage.

Les Nymphes sont « ses Muses »<sup>832</sup> au sens où elles situent le discours dans le domaine de la poésie. Mais elles sont très différentes des Muses d'Hésiode : loin d'être garantes de l'expression de vérités, elles apparaissent comme des marqueurs de fiction, une forme de « vérité » qui n'est pas une adéquation du discours à la « réalité » des choses. Ainsi, ce n'est pas seulement le récit autobiographique livré à Lycidas aux vers 91b-93 qui est ouvertement donné comme un discours fictif, c'est finalement tout le récit de la journée des Thalysies qui s'avère être le fruit du « modelage » de Simichidas<sup>833</sup>.

Lorsque Simichidas se met en scène comme personnage central de ce qu'il présente comme un récit autobiographique, il ne dit pas une vérité brute ; il compose un discours que l'on est invité à accepter comme exprimant une forme de « vérité », à l'image de Lycidas offrant, avec un sourire complice, sa masse au Simichidas remodelé en bouvier.

---

<sup>832</sup> Mais le nom des « Nymphes » n'est pas pour autant simplement un autre nom pour les « Muses », comme on le dit souvent (voir par exemple les commentaires de Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 130 *ad* vers 148 ; Monteil [1968] pp. 123-124 *ad* vers 148). Voir le commentaire aux vers 91b-95 pp. 438-440.

<sup>833</sup> Pour une relecture d'ensemble du poème sous cet angle, voir la conclusion de ce chapitre pp. 496-504.

### *Les Nymphes Castalides du mont Parnasse*

Il y a ensuite une autre différence importante avec les vers 91b-93. Les Nymphes du « proème » du chant de Simichidas sont des Nymphes des montagnes : aucune précision n'est donnée ; ces Nymphes n'ont pas de noms et elles ne sont pas associées à un lieu précis. Les Nymphes auxquelles s'adresse le narrateur à la fin du poème (vers 148-155a) sont nommées et associées à un lieu précis, la fontaine Castalie (Νύμφαι Κασταλίδες, vers 148) du mont Parnasse (Παρνάσιον αἶπος ἔχοισαι, vers 148), et sont paradoxalement beaucoup plus difficiles à cerner.

Ces Nymphes sont en effet parfaitement inconnues par ailleurs : au vers 148 se trouve la seule attestation connue des Nymphes de la fontaine Castalie. On ne sait donc pas qui elles sont, ni quelles sont leurs caractéristiques. Néanmoins, étant donné le jeu que l'on observe, dans le même passage, sur l'épisode d'Héraclès et le Centaure (vers 149-150) et sur le personnage de Polyphème (vers 151-153), on peut avancer une hypothèse, ne serait-ce que sur le procédé qui est mis en œuvre au sujet de ces Nymphes.

De même qu'avec Héraclès et le Centaure et de même qu'avec Polyphème, un effet de familiarité est créé par l'association d'éléments qui, mis ensemble, évoquent quelque chose de bien connu, car il y a des Nymphes très fameuses qui habitent le Parnasse. Mais comme avec les épisodes et personnages mythologiques, un élément témoigne de ce qu'il y a recomposition à partir de traditions connues. Quelque chose invalide la stricte identification que l'on est d'abord tenté de faire, en introduisant un décalage : les Nymphes célèbres du Parnasse sont les Nymphes *Coryciennes* – celles de l'autre corycien – et non les Nymphes *Castalides*<sup>834</sup> (cf. Chiron au lieu de Pholos ; Polyphème au bord de l'Anapos).

Le narrateur crée ainsi, pour ainsi dire, des « Nymphes traditionnelles » : celles-ci, modelées comme sous nos yeux, sont données comme étant tout aussi originales que le produit d'une composition issues de données traditionnelles. Elles sont « fictivement vraies », comme le Simichidas bouvier qui a rencontré les Nymphes des montagnes.

---

<sup>834</sup> « The Korykian cave on Parnassos was the most popular cave of the nymphs in antiquity, and the number of votives there by far exceeds those of any other excavated cave » (Larson [2001] p. 147 ; voir aussi les pp. 234-238, consacrées à cette grotte). Sur cette grotte, voir aussi : sur « l'autre corycien dans les textes anciens et modernes », Amandry [1981] (pp. 29-35 pour les textes anciens) ; sur « le culte des Nymphes et de Pan à l'Autre corycien », Amandry [1984].

***Le rire de Déméter (vers 155b-157) : la déesse comme second témoin complice des fictions de Simichidas***

Un dernier élément est notable du point de vue du rapport du discours de narrateur à la vérité. Le poème, en effet, se termine sur la mention du rire de Déméter (ἄ δὲ γελάσας, vers 157b), et ce rire est étrange, au point que les commentateurs estiment parfois qu'il faut supposer la présence d'une statue de Déméter chez Phrasidamos pour comprendre les derniers vers du poème<sup>835</sup>. Supposer la présence d'une statue n'enlève pourtant rien à l'étrangeté de la représentation de Déméter que donnent les vers 155b-157 : une statue ordinaire ne « rit » pas à proprement parler. Il y a nécessairement, au moins, une personnification ici : le rire anime la statue, si statue il y a<sup>836</sup>. Avec ce rire de Déméter, le narrateur continue donc de se situer dans le même monde que celui dans lequel on peut interagir avec des Nymphes : c'est un monde dans lequel on peut voir une déesse rire.

Il ne s'agit pas ici, en outre, de n'importe quel rire : c'est le même rire – γελάω – qu'a Lycidas au vers 42 et au vers 128, c'est-à-dire précisément lorsque le chevrier donne par ce rire son assentiment à Simichidas, qui vient de se « modeler » en chanteur bucolique potentiel, puis en chanteur bucolique au sens littéral qui a appris ses chants des Nymphes.

Retrouver un tel rire à un moment où le discours du narrateur devient manifestement fictif (vers 154-157), au sens où la *composition* du discours poétique est particulièrement mise en lumière, souligne également le parallèle qu'il convient de faire entre les deux Simichidas : si la parole de l'interlocuteur de Lycidas se caractérise par le « modelage », le Simichidas narrateur s'avère « modeler » tout autant. Déméter, par son rire, apparaît alors, à l'image de Lycidas, comme le témoin de l'élaboration des fictions de Simichidas, mais de Simichidas narrateur quant à elle. Le rire de la déesse, surtout, à l'image de celui de Lycidas, sanctionne la « vérité » du discours de fiction élaborée par ce Simichidas narrateur : Déméter est finalement représentée en témoin complice de la composition des *Thalysies* en tant que discours de fiction.

---

<sup>835</sup> Voir Cholmeley [1901] p. 249 *ad* vers 155 ss. ; Dover [1971] p. 166 *ad* vers 157 ; Hunter [1999] p. 199 *ad* vers 157.

<sup>836</sup> LSJ *s.v.* γελάω I.2 donnent des exemples d'occurrences du verbe où il est employé pour des choses : il s'agit manifestement de personnifications.

## CONCLUSION

À l'issue de cette analyse, il est important de faire le point sur la structure du poème, qui s'avère à la fois particulièrement complexe et solidement charpentée. Il a déjà été largement noté, d'une part, que l'*Idylle VII* enchâsse un récit dans un autre : le récit de l'entrevue avec Lycidas (vers 10-131a) est enchâssé dans le récit qui concerne les Thalysies (vers 1-9 et vers 131b-159)<sup>837</sup>. Il a également bien été repéré, d'autre part, que la répétition aux vers 131b-137 de termes – mots ou groupes de mots – présents aux vers 1-9 contribue amplement à la structuration du poème : ces répétitions marquent les « bords » intérieurs du récit encadrant<sup>838</sup>.

Je voudrais ici compléter la liste des répétitions qui structurent le poème en reprenant les remarques que j'ai formulées ponctuellement dans mon commentaire, car non seulement le procédé de la répétition charpente très rigoureusement l'*Idylle VII*, mais il attire aussi l'attention sur l'importance centrale du discours de Simichidas qui occupe les vers 27b-41, discours auquel les savants qui ont analysé le poème se sont pourtant peu intéressés.

Le tableau qui se trouve à la page suivante a vocation à mettre en évidence les répétitions majeures.

### Structure de l'*Idylle VII* en deux récits encadrant-encadré

Légende :

**Cadre épais** : les segments dont la répétition structure le récit encadrant (la répétition fait parfois l'objet de légères modifications)

**Cadre fin** : les deux descriptions de lieux qui se répondent (voir la répétition du segment *αἴγειροι πελέαι τε*) : celle de l'environnement de la source Bourina et celle de l'environnement de la grotte des Nymphes

**En gras** : les termes dérivés de *ἄλωος* [?] qui se font échos de telle sorte qu'ils contribuent à structurer le récit encadrant

**Cadre en pointillés** : le nom des « Thalysies », dont on s'attendrait à ce qu'il contribue à structurer fortement le récit encadrant, mais qui disparaît après le premier discours de Simichidas

**Soulignement épais** : le substantif *ὁδός* et son dérivé *ὁδίτης*, dont la répétition structure le récit encadré

<sup>837</sup> Voir l'introduction de ce chapitre, n. 604 p. 361.

<sup>838</sup> Voir la n. 609 p. 363.

Récit encadrant : la route des Thalysies	Ouverture	<p>1 Ἦς χρόνος ἀνίκ' ἐγὼν τε καὶ Εὐκρίτος εἰς τὸν Ἄλεντα εἶρομες ἐκ πόλιος, σὺν καὶ τρίτος ἄμμιν Ἀμύντας.</p> <p>5 <b>Τᾷ Δηοῖ</b> γὰρ ἔτευχε θαλύσια καὶ <b>Φρασιδάμος</b> κάντιγένης, δύο τέκνα Λυκωπέος, εἴ τί περ ἐσθλὸν χαῶν τῶν ἐπάνωθεν ἀπὸ Κλυτίας τε καὶ αὐτῶ Χάλκωνος, <b>Βούριναν</b> ὅς ἐκ ποδὸς ἄνυε κράναν <b>εὔ</b> ἐνερειαίμενος πέτρα γόνυ· ται δὲ παρ' αὐτάν <b>αἴγειροι</b> πτελέαι τε εὐσκιον ἄλσος ὕφαινον <b>χλωροῖσιν</b> πετάλοισι κατηρεφέες κομόωσαι.</p>
Récit encadré : l'entrevue avec Lycidas	Rencontre	<p>10 Κοῦπω τὰν μεσάταν <u>ὁδὸν</u> ἄνυμες, οὐδὲ τὸ σᾶμα ἀμῖν τὸ Βρασίλα κατεφαίνετο, καὶ τιν' <u>ὀδίταν</u> ἐσθλὸν σὺν Μοίσαισι Κυδωνικὸν εὐρομες ἄνδρα, οὖνομα μὲν Λυκίδαν, ἧς δ' αἰπόλος, οὐδέ κέ τίς νιν ἠγνοίησεν ιδῶν, ἐπεὶ αἰπόλω ἔξοχ' ἐφέκει.</p>
	Discours décisif	<p>[...]. Ἄ δ' ὁδὸς ἄδε <del>Θαλυσιάς</del> ἢ γὰρ ἐταῖροι ἀνέρες εὐπέπλω <b>Δαμάτερι</b> δαῖτα τελεῦντι ὄλβω ἀπαρχόμενοι· μάλα γάρ σφισι πίονι μέτρῳ ἄ δαίμων εὐκριθὼν ἀνεπλήρωσεν <u>άλωάν</u>. Ἄλλ' ἄγε δῆ, ξυνὰ γὰρ <u>ὁδὸς</u> ξυνὰ δὲ καὶ ἀώς, βουκολιασδώμεσθα· <u>τάχ'</u> ὄτερος ἄλλον ὄνασεῖ. [...]</p>
	Séparation	<p>130 Χῶ μὲν ἀποκλίνας ἐπ' ἀριστερὰ τὰν ἐπὶ Πύξας εἶρφ' <u>ὁδὸν</u>. [...]</p>
Récit encadrant : la route des Thalysies	Clôture	<p>[...] Αὐτὰρ <b>ἐγὼν</b> τε καὶ <b>Εὐκρίτος</b> ἐς <b>Φρασιδάμω</b> στραφθέντες <b>χῶ</b> καλὸς <b>Ἀμύντιχος</b> ἔν τε βαθείας ἀδείας σχοίνιοι χαμευνίσιν ἐκλίνθημες ἔν τε νεοτμάτοισι γεγαθότες οἰναρέοισι.</p> <p>135 <b>Πολλαὶ</b> δ' ἄμμιν ὑπερθε κατὰ κρατὸς δονέοντο <b>αἴγειροι</b> πτελέαι τε· τὸ δ' ἐγγύθεν ἱερὸν ὕδωρ <b>Νυμφᾶν</b> ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελάρυζε.</p> <p>155 [...]</p> <p>Βωμῶ παρ <b>Δάματρος</b> <b>άλωίδος</b> ; Ἴς ἐπὶ σωρῶ αὐτίς ἐγὼ πάξαιμι μέγα πτόον, ἃ δὲ γελάσσαι δράγματα καὶ μάκωνας ἐν ἀμφοτέραισιν ἔχοισα.</p>



Ce tableau fait apparaître clairement le rôle de jalon que joue le discours des vers 27b-41 à la fois dans le récit encadré et, au-delà de ce dernier, pour l'ensemble du poème.

D'une part, en effet, on relève la présence du terme *óðós* aux vers 31 et 35. Ce sont les seules fois où l'on trouve ce substantif dans le poème, à part aux vers 10 et au vers 131, c'est-à-dire précisément au moment de l'apparition de Lycidas et au moment de sa disparition. À ces moments-là, le substantif *óðós* participe d'un jeu de répétitions qui a une fonction encadrante : il signale formellement le début (vers 10) et la fin (vers 131a) du récit qui concerne les Thalysies. Que le terme investi de cette fonction structurelle invite à considérer que sa présence – répétée – au sein de ce récit, dans le premier discours de Simichidas (vers 31 et 35), n'est pas anodine.

D'autre part, c'est dans le discours des vers 27b-41 que l'on rencontre les seules traces du récit encadrant dans le récit de l'entrevue avec Lycidas. Dans ce discours, apparaît en effet le nom de Déméter associé à l'aire de battage, que l'on ne trouve sinon que dans le récit encadrant : il y a Ἄλεντα... Δηοῖ à une extrémité du cadre (vers 1-3), puis Δαμάτερι... ἄλωάν dans le discours de Simichidas (vers 32-34), et enfin Δάματρος ἄλωίδος à l'autre extrémité du cadre (vers 155)<sup>839</sup>. C'est donc le discours de Simichidas seul qui ancre le récit encadré dans le récit des Thalysies, de sorte qu'il invite à s'interroger davantage sur la relation qui unit ces deux récits.

Je me propose donc, dans les pages qui suivent, de partir du discours de Simichidas pour revenir dans un premier temps sur ce qui se joue dans l'échange avec Lycidas, et dans un second temps sur les éléments qu'il permet de dégager pour l'interprétation de l'*Idylle VII* dans son ensemble.

## **I. Du discours des vers 27b-41 à l'importance du dialogue dans l'entrevue avec Lycidas**

### **I.1. Le chanteur bucolique, une *persona* poétique**

Comme je l'ai montré dans mon analyse du passage<sup>840</sup>, le discours des vers 27b-41 est décisif dans le déroulement de l'entrevue avec Lycidas, notamment en raison de la manière dont Simichidas exploite le chemin, *óðós*, qu'il emprunte pour aller célébrer les Thalysies (vers 31). C'est en effet dans ce chemin partagé qu'il trouve la communauté nécessaire à sa

---

<sup>839</sup> Voir le commentaire au vers 1 pp. 362-366.

<sup>840</sup> Voir pp. 402-417.

proposition d'échanger des chants bucoliques (ξυνὰ γὰρ ὁδὸς ξυνὰ δὲ καὶ ἄως | βουκολιασδώμεσθα, vers 35b-36a).

Du point de vue de l'échange avec Lycidas, le premier discours de Simichidas est fondamental, car il montre comment le citadin change la donne, en créant les conditions pour que l'opposition entre chevrier et citadin (vers 15-26) laisse place au « nous » de l'échange de chants bucoliques (vers 36, *cf.* vers 46). À ce moment-là, Simichidas ré-élabore sa propre identité en même temps que celle de Lycidas : il change citadin et chevrier en potentiels chanteurs bucoliques. Qu'ils le deviennent effectivement ou non ne dépend plus que de Lycidas.

C'est là ce qu'il est d'abord important de retenir du discours de Simichidas : il manifeste le fait que « chanteur bucolique » n'est pas une identité première, mais une identité construite par le discours. C'est une *persona* : le chevrier n'est pas plus naturellement chanteur bucolique que le citadin.

Rappelons en effet que le chevrier est reconnu comme un excellent musicien rural (vers 27b-29a), non comme chanteur bucolique : c'est Simichidas qui l'invite à être, ponctuellement et avec lui, un chanteur bucolique. Considérer que Lycidas l'est déjà avant sa rencontre avec Simichidas est un présupposé, qui ne trouve aucune confirmation dans le poème : absolument rien n'y suggère que Lycidas est auparavant spécifiquement un *chanteur bucolique*, tout pâtre et musicien qu'il soit. On voit au contraire les deux personnages adopter l'identité du chanteur bucolique, à l'initiative de Simichidas et avec l'approbation amusée et complice de Lycidas.

C'est toutefois Simichidas qui est au centre du processus de « modelage » en chanteur bucolique, en tant qu'il s'avère être – comme je vais tâcher de le montrer – le personnage de poète de l'*Idylle VII*.

## **I.2. La « vérité » de la *persona* du chanteur bucolique**

Recevoir l'approbation de son interlocuteur est en effet essentiel au succès de la démarche de Simichidas. Le discours de Simichidas ne fonctionne pas seul : il est pris dans un dialogue, et ne prend toute sa portée que dans le dynamisme de ce dialogue précisément. Il est en effet adressé à Lycidas dans un dessein bien précis (vers 42a), et c'est parce qu'il est encadré par deux discours de Lycidas (vers 21-26 et vers 43-51) que l'on peut constater son effet. S'il change la donne de départ, rien n'est encore joué avant que Lycidas n'accepte la proposition de

Simichidas et ne consente, ce faisant, à reconnaître le citoyen – celui qui est au départ à ses yeux une caricature de citoyen<sup>841</sup> – comme un potentiel chanteur bucolique.

C'est exactement ce que fait le chevrier lorsqu'il lui annonce qu'il lui donnera sa masse parce qu'il est « tout entier modelé en vue de la vérité » (vers 43-44). Il reconnaît ici à Simichidas sa capacité à « se modeler » de sorte que le résultat de ce modelage soit acceptable comme étant une « vérité » : il lui reconnaît sa capacité à se « fictionnaliser » de façon suffisamment habile pour que son interlocuteur consente à y croire, à croire à la *persona* de chanteur bucolique que Simichidas est en train d'élaborer<sup>842</sup>. Simichidas est parvenu – par son discours soigneusement élaboré en vue d'une fin – à montrer que Lycidas et lui ne sont pas irrémédiablement comme grenouille et sauterelle (vers 41), ou maison et montagne, ou encore oiseau et aède (vers 45-48). Comme il a dit espérer pouvoir le faire (vers 30b-31a), il a réussi à créer les conditions pour pouvoir soutenir la comparaison avec Lycidas : c'est ce dont convient Lycidas aux vers 45-48<sup>843</sup>.

La vérité dont il est question au vers 44 est donc d'une nature très singulière. Elle est le résultat d'un processus de « fictionnalisation » (le parfait *πεπλασμένον*, vers 43) : elle n'existe pas en dehors du discours. La proposition « Simichidas est un chanteur bucolique » est vraie, mais uniquement dans le dialogue entre Simichidas et Lycidas : elle est vraie après que Simichidas l'a élaborée de sorte qu'elle le soit et que Lycidas l'a acceptée pour telle. En d'autres termes, elle est vraie dans le cadre d'une convention entre les deux hommes, le temps de leur échange sur le chemin. Dans un tel contexte, les Muses n'ont pas de rôle à jouer. Chez Hésiode, elles sont les garantes du fait que le poète livre un discours de vérité ; elles lui inspirent ce discours. Chez Théocrite, au contraire, il n'y a pas d'entité inspiratrice du discours, mais un auditeur, et c'est à lui qu'est dévolue la fonction de garantir la vérité du discours. La vérité du discours poétique est d'un tout autre ordre, car c'est à l'auditeur seul de trancher sur le statut du « modelage » du poète, « vrai » ou non.

Si l'échange des vers 27-51 présente le discours de vérité comme étant un discours élaboré par le poète et accepté pour vrai, après coup, par son auditeur, s'il ne requiert pas

---

<sup>841</sup> Sur la représentation de Simichidas en caricature de citoyen, voir le commentaire aux vers 21-26 pp. 389-402, et sur le discours des vers 27b-41 en tant qu'il est une réponse au discours qui le caricature, voir en particulier les pp. 402-413.

<sup>842</sup> Voir le commentaire aux vers 42b-45 pp. 402-426.

<sup>843</sup> Voir le commentaire aux vers 45-48 pp. 426-428.

d'inspiration divine, comment comprendre la substitution des Nymphes aux Muses hésiodiques (Hes., *Th.*, 22-23) dans le « proème » du chant de Simichidas<sup>844</sup> ? Aux vers 91b-92, les propos que tient Simichidas sont ouvertement des fictions. D'une part, on sait bien que Simichidas n'est pas bouvier : c'est sa *persona* bucolique qui est bouvier. D'autre part, on est conduit à penser que l'affirmation de Simichidas selon laquelle les Nymphes lui ont enseigné ses chants est un jeu avec la source hésiodique, c'est-à-dire une construction poétique, au même titre que sa *persona*. Le Simichidas poète n'a pas plus rencontré les Nymphes qu'il n'est bouvier et il est pleinement conscient que son auditeur le sait : les Nymphes sont tout autant un marqueur de fiction que la *persona* de bouvier.

On est conduit à le penser grâce au dispositif que met en place l'*Idylle VII* qui consiste à mettre en scène le poète élaborant sa *persona*. Cela permet de constater que Lycidas élabore sa *persona* poétique de sorte à ce qu'elle coïncide avec son identité première. Lycidas fait coïncider le monde du poète et le monde de sa *persona*. Or, dans ce monde, le poète n'est pas inspiré : il se donne de la peine pour composer (vers 51). Simichidas propose une construction qui est à l'opposé : sa *persona* est radicalement différente de son identité première. L'univers qu'il crée dans son « proème » est ouvertement de fiction. Inscrivant dans cet univers ostensiblement fictif les Nymphes qu'il revendique pour inspiratrices, il fait de ces Nymphes des marqueurs de fiction, à l'image du bouvier qu'il dit être.

Avec les Nymphes du vers 92, Simichidas ne déplace donc pas Hésiode à un niveau « réaliste » pour dire les choses ainsi. Il « bucolise » le proème hésiodique en donnant à sa *persona* bucolique des inspiratrices qui sont les habitantes « ordinaires » des montagnes, mais dans un monde mythique. Ce monde mythique est donné, dans le proème de la *Théogonie*, comme le monde habité par Hésiode (la *persona* d'Hésiode), mais il n'est pas donné dans l'*Idylle VII* comme celui qu'habitent Simichidas et Lycidas en tant que poètes : par les vers 91b-92, en tant que Simichidas y élabore ostensiblement des fictions, les Nymphes sont données comme relevant de l'univers fictif de sa *persona*.

Si Simichidas n'évacue pas la dimension mythique qui caractérise le proème hésiodique, il en fait un jeu : les Nymphes de Simichidas sont l'expression la plus flagrante du fait que la vérité est ici une vérité de connivence. Elles sont des « inspiratrices » qui témoignent du fait que la vérité est ici une « vérité de fiction », mais l'appel à ces inspiratrices ne fonde pas la vérité du discours : c'est le consentement de Lycidas à tenir le discours pour vrai qui fonde cette

---

<sup>844</sup> Voir le commentaire aux vers 91b-95 pp. 436-445.

vérité, et Simichidas joue allègrement avec la souplesse de cette « nature de vérité » dans son « proème ».

### **I.3. Le poète et son auditeur, des φίλοι**

Si le poète – au sens étymologique de ποιητής, nom d'agent de ποιέω – que l'on voit à l'œuvre dans le dialogue de l'*Idylle VII* est essentiellement Simichidas, il a donc strictement besoin de son interlocuteur Lycidas. C'est là le rôle de Lycidas dans l'*Idylle VII* : faire voir ce que Simichidas, le poète, est en train de faire. Le rôle majeur que joue Lycidas dans la démarche de Simichidas est aussi manifesté par le discours des vers 27b-41, encadré qu'il est par les discours des vers 21-26 et 43-51. Simichidas n'y travaille en effet pas seulement à l'élaboration de sa *persona*, mais aussi à l'élaboration d'une relation de φίλος à φίλος.

Le fait que Lycidas accepte de tenir pour vrai le modelage de Simichidas et le fait qu'il accepte cette relation sont concomitants. L'annonce du don de la masse s'accompagne en effet d'un rire complice (vers 42b), qui est à l'opposé du sourire grimaçant et railleur qui déformait son visage lorsqu'il s'est adressé pour la première fois au citadin (vers 19b-20). L'accord des deux parties pour considérer comme vraie l'idée que Simichidas est un chanteur bucolique est en fait indissociable de la relation qui unit les deux hommes. Cela apparaît très clairement aux vers 49-51, lorsque Lycidas entame l'échange de chants bucoliques, c'est-à-dire au moment où il joue effectivement le jeu proposé par Simichidas après en avoir accepté les règles. C'est en tant que Simichidas est désormais son φίλος qu'il lui fait entendre sa chansonnette (vers 50b).

Et le « jeu » de l'échange bucolique est associé de façon encore plus explicite à la relation qui unit les deux φίλοι aux vers 128-129, lorsque Lycidas offre son assomme-lièvre à Simichidas en tant que « présent d'une hospitalité issue des Muses », avec le même rire qu'au vers 42b<sup>845</sup>. Entre-temps, Simichidas n'a pas seulement chanté, en effet ; il a aussi renouvelé le même schéma qu'en 27b-41, lorsqu'il a introduit son chant d'une façon qui lui permet de travailler à la fois au développement de sa *persona* et à celui de la relation qui l'unit à présent à Lycidas (vers 91b-95)<sup>846</sup>.

Simichidas et Lycidas opèrent tous deux avec une conscience aiguë de l'auditeur qu'ils trouvent l'un chez l'autre, auditeur dont ils ont besoin qu'il soit le complice de leur fiction. En

---

<sup>845</sup> Sur la φιλότης, voir surtout le commentaire aux vers 128-129 pp. 445-456.

<sup>846</sup> Sur ce point, voir le commentaire aux vers 91b-95 pp. 436-445.

témoigne non seulement le fait que c'est toujours à l'autre en tant qu'il est un φίλος qu'ils adressent leurs chants respectifs (vers 50 et 91, cf. vers 27), mais aussi le fait que ceux-ci ont explicitement vocation à être chacun « utile à l'autre » (vers 50 et vers 94, cf. vers 36) : le chant n'est pas performé pour lui-même mais pour ce qu'il sera pour l'autre. Et, enfin, plus subtilement, le « moi aussi » récurrent (vers 50 et vers 92, cf. vers 37) qui n'a jamais d'autre sens que de rappeler la « sympathie » du locuteur avec son interlocuteur<sup>847</sup>.

On voit bien que c'est Simichidas qui a, dans son premier discours, manifesté cette conscience de son auditeur et du rôle déterminant que ce dernier a à tenir en face de celui qui crée une fiction. Tout vient de son discours des vers 27b-41, et est ensuite repris par Lycidas :

#### **L'importance de l'auditeur d'après le discours des vers 27b-41**

	Discours de Simichidas (vers 27b-41)	Réponse de Lycidas (vers 43-51)	« Proème » de S. (vers 91b-95)
Relation de φίλότης	Λυκίδα φίλε (vers 27)	Φίλος (vers 50)	Λυκίδα φίλε (vers 91)
Intérêt pour l'autre	Τάχ' ὄτερος ἄλλον ὄνασεῖ (v. 36)	Τοι ἀρέσκει (vers 50)	Τυ γεραίρειν (vers 94)
Implication artificielle de l'autre	Καὶ γὰρ ἐγών (vers 37)	Κῆγώ (vers 50)	Κῆμέ (vers 92)

Lycidas est certes un poète, mais il est surtout un auditeur hors pair : il comprend tout ce que fait Simichidas et il comprend parfaitement le rôle que la fiction de Simichidas l'invite à jouer, celui du « jeu bucolique » dont le citadin fixe lui-même les règles. Lycidas comprend que c'est un jeu, en comprend les règles, et accepte de jouer selon elles. Non seulement son discours des vers 43-51 montre qu'il établit lui aussi un lien essentiel avec l'auditeur de son chant, mais il valide aussi, par deux fois, les fictions élaborées par Simichidas, aux vers 42-44 puis aux vers 128-129 : il a pleinement saisi l'importance décisive de l'auditeur, comme, plus précisément, la fonction qui lui est attribuée de sanctionner le discours de fiction.

#### **I.4. L'élaboration d'une conception du bucolique et de la fiction dans le dialogue**

Ce qui apparaît finalement, grâce au discours des vers 27b-41, c'est toute l'importance du dialogue dans le récit de l'entrevue. J'espère, d'abord, avoir montré la richesse de ce discours, qui est explicitement tout entier orienté en vue d'une fin (vers 42a), et combien la *lettre* y fait sens. De ce point de vue, ensuite, il est tout à fait notable que les discours parlés ont

<sup>847</sup> Sur ce « moi aussi », voir le commentaire pp. 440-442. Voir aussi p. 429.

– dans le récit de l’entrevue – exactement le même statut formel que les chants. Ils sont en effet aussi livrés au discours direct, de sorte que l’on est invité à ne pas sous-estimer *a priori* l’importance de leur composition, jusque dans ses détails : les discours parlés ne se résument pas plus et ne se reformulent pas plus que les chants. C’est enfin la succession de ces discours qui donne toute leur mesure : ceux-ci ne prennent tout leur sens que dans le dialogue, c’est-à-dire par leur situation précise dans la chronologie relative de l’ensemble des discours.

D’une part, c’est en effet dans le dynamisme du dialogue que l’on voit se déployer, peu à peu, un propos sur le bucolique.

De ce point de vue, la première grande étape est celle qui, dans l’interaction des vers 27-48, prépare l’échange de chants bucoliques. Le discours de Simichidas crée d’abord les conditions pour que cet échange puisse exister en annulant l’opposition première qui distingue fondamentalement les deux personnages et que révèle le discours des vers 21-26 (qui lui-même « répond » en quelque sorte à la description du chevrier par le narrateur, vers 15-20<sup>848</sup>). La réaction de Lycidas, ensuite, entérine le succès de cette opération. La possibilité d’un échange de chants bucoliques n’est donc pas une donnée première, mais on peut la faire exister, et ce presque à partir de n’importe quoi. On peut même faire échanger des chants bucoliques à un citadin et à un chevrier qui ne se voient que comme des caricatures, pour peu que l’on soit habile à manier le discours et que l’on ait un public réceptif.

La deuxième étape est franchie dans les discours des vers 49-51 et 90b-95. À ces moments-là, l’échange de chants bucoliques n’est plus une abstraction : les chants commencent à prendre corps dans des « proèmes » qui en livrent des conceptions, avant qu’ils ne soient effectivement chantés (vers 52-89 et vers 96-127). Ce qu’il est important de relever ici est que les « proèmes » sont eux aussi pris dans la chronologie relative du dialogue. Dans une certaine mesure (voir le tableau pp. 485-486), en effet, le « proème » de Simichidas procède du « proème » de Lycidas, qui procède du discours des vers 27b-41. Mais aussi, en outre, la réécriture du proème hésiodique – qui est si frappante dans celui du chant de Simichidas – trouve quant à elle sa source dans le « proème » proposé par Lycidas<sup>849</sup>. Le « proème » de

---

<sup>848</sup> Voir les vers 15-20 et 21-26 comme des caricatures qui se répondent, voir le commentaire à ces vers pp. 380-389 et pp. 389-402.

<sup>849</sup> Voir le tableau p. 438.

Simichidas est en effet une réponse directe à ce dernier, et permet de livrer une conception extrêmement différente du chant bucolique<sup>850</sup>.

On a d’abord, chez Lycidas (vers 49-51), une conception que l’on pourrait qualifier de « réaliste » et d’anti-hésiodique du bucolique – le chevrier revendique, en tant que chanteur bucolique, son identité première de pâtre chanteur en faisant d’elle sa *persona* poétique – puis l’on trouve, chez Simichidas, une seconde conception, bien plus ludique, dans laquelle le jeu consiste à « bucoliser » Hésiode autant que faire se peut :

#### Les deux « proèmes » bucoliques

	Lycidas	Simichidas
Activité exercée	[Pâtre]	Bouvier (vers 92)
Lieu de composition	Montagne (vers 51)	Montagnes (vers 92)
Auditeur	Φίλος (vers 50)	Φίλος (vers 91)
Chant	Chansonnette (vers 51)	Une éminente honorable chose (vers 93-94)
Mode de composition	Peine (vers 51)	Enseignement des Nymphes (vers 92)
Vocation du chant	Plaire à son φίλος (vers 50)	Faire honneur à un excellent chanteur (vers 95)

Là où Lycidas se montre « humble » dans son « réalisme » quand il souhaite que sa « chansonnette » plaise à son φίλος, Simichidas donne au contraire artificiellement une valeur extraordinaire à son chant pour en faire un γέρας digne de son auditeur et prédécesseur<sup>851</sup>.

Il apparaît donc que Simichidas et Lycidas ne livrent pas des conceptions du bucolique qui valent absolument, mais qui reposent sur le discours que l’autre vient de tenir. Chacun propose la conception de son chant bucolique qui a du sens au moment où elle est livrée, et qui est en grande partie déterminée par l’interlocuteur. Le dialogue manifeste donc, dans son deuxième grand mouvement (vers 49-51 et vers 91b-95), ce que j’irai jusqu’à qualifier d’ « inconsistance » ou de « malléabilité » du chant bucolique<sup>852</sup>.

Les savants qui ont analysé les chants ont fait le constat que celui de Lycidas et celui de Simichidas sont très différents, et qu’il est particulièrement délicat de dégager à partir d’eux ce qui se rapprocherait d’une « définition » du chant bucolique. L’étude des « proèmes » que je propose, peu influencée par les chants eux-mêmes, aboutit finalement à montrer que les deux

<sup>850</sup> Sur les deux conceptions (?) du chant bucolique, voir le commentaire pp. 444-445.

<sup>851</sup> Sur ce jeu qui consiste à « fabriquer » la valeur du chant, voir le commentaire pp. 441-444.

<sup>852</sup> Voir sur ce point le commentaire p. 443 et pp. 444-445.



chants de l'*Idylle VII* sont effectivement donnés – dans ces « proèmes » du moins – comme un échantillon de la diversité de ce que peuvent être des chants bucoliques : le chant bucolique n'y est pas donné comme relevant d'un « genre » ; il peut re-crée en permanence ses propres conventions.

Quant à en tirer des conclusions, d'autre part, sur les *Idylles* « bucoliques » elles-mêmes, c'est une autre question. J'ai en effet tendance à penser que l'*Idylle VII* – avec la dimension programmatique qu'on lui reconnaît – informe plus, en définitive, sur l'ensemble du corpus des *Idylles* de Théocrite que sur les *Idylles* dites bucoliques seules.

La première raison en est que le récit de l'entrevue avec Lycidas montre non seulement comment le chanteur bucolique crée sa *persona* et conçoit son chant, mais il montre surtout – au-delà de ce premier aspect – un poète travaillant à faire accepter sa fiction pour une vérité par son auditeur, et – en retour – la réaction de l'auditeur idéal, en quelque sorte, celle d'un public qui comprend qu'il s'agit d'un jeu et en accepte les règles, dans le cadre de la relation de φιλότης qui se met ainsi en place. En d'autres termes, la réflexion porte davantage sur la création poétique, sur la fiction et sur la réception de celles-ci que sur le bucolique spécifiquement. Si le bucolique est un objet de la réflexion, il est aussi le support d'une réflexion plus large sur la poésie, qu'il permet de formaliser.

La seconde raison tient au fait que l'échange de chants bucoliques occupe certes une place centrale dans l'*Idylle VII*, mais que, si l'on y voit le seul propos du poème, on ne peut pas rendre compte du récit encadrant, et encore moins de l'ampleur qu'il prend à la fin (vers 132b-157, *i.e.* vingt-cinq vers, contre vers 1-9, *i.e.* neuf vers). Or, précisément, le récit encadrant, redouble, d'une certaine manière, le récit encadré de sorte qu'il en clarifie le propos sur la fiction : le récit de l'entrevue livre un certain nombre d'éléments qui permettent de mieux saisir ce qui se joue dans le récit encadrant, et, au bout du compte, dans l'*Idylle VII*.

## **II. Du récit de l'entrevue au récit des Thalysies**

La seconde partie du récit encadrant (vers 131b-157) est particulièrement étrange au regard de ce que le poème a, jusque-là, laissé attendre. D'une part, en effet, si le système de répétitions qui charpente solidement le poème est extrêmement rigoureux jusqu'au vers 132, il présente à partir de là des irrégularités. Celles-ci, selon l'interprétation que j'en proposerai, attirent l'attention sur le récit encadrant en tant qu'il est une *construction* produite par le narrateur, Simichidas, que l'on a déjà eu l'occasion de voir à l'œuvre en train de créer des

fictions. D'autre part, ce qui semble être un désintéret de Simichidas pour la célébration des Thalysies en général, comme pour la δαίς en particulier, a de quoi surprendre : n'est-ce pas pour s'y rendre qu'il a traversé la χώρα ? J'émettrai l'hypothèse que le traitement de la célébration est « déréalisant » : il pousse plus loin encore la représentation du poème comme étant l'œuvre du poète Simichidas, poète créant à sa guise la « réalité » dans laquelle évolue sa *persona* de narrateur et invitant son public à entériner le succès de sa création.

### **II.1. Les disparitions et changements inexplicables : des « effets d'irréel »**

Revenons tout d'abord au tableau de la page 485. Le discours des vers 27b-41, en tant que l'on y trouve des répétitions qui font jalons entre les vers 1-9 et 131b-157, manifeste la relation étroite qui unit les deux récits, et invite à s'interroger sur celle-ci, c'est-à-dire sur la cohérence de l'*Idylle VII*. Et il y a une chose en particulier qui attire l'attention. Le système des répétitions crée des attentes. Une fois que l'on a bien remarqué ce système de répétitions et que l'on constate qu'il joue un rôle structurant, il est sans doute raisonnable de « faire confiance », en quelque sorte, à ce système.

Mais le mot θαλύσια, qui est si important dans le poème qu'on le retient comme titre de l'*Idylle VII*, « disparaît » étrangement au moment même où le narrateur est supposé faire le récit de la célébration, après son arrivée chez Phrasidamos. Le mot apparaît au vers 3, il se retrouve dans le discours de Simichidas (vers 31), mais pas aux vers 131b-157, là où on l'attendrait le plus *a priori*. On attend particulièrement le nom des Thalysies à la fin du poème, car il accompagne le nom de Déméter et le mot formé sur le nom de l'aire de battage lors de leurs deux autres occurrences (aux vers 1-3 d'abord, puis aux vers 31-34). Ainsi, lorsque l'on rencontre à nouveau Déméter et l'aire de battage à la fin du poème (vers 155), on a toutes les raisons de penser – dans le cadre du système des répétitions mis en place dans l'*Idylle VII* – que le nom des Thalysies « devrait » se retrouver à cet endroit aussi. L'on s'attend d'autant plus à voir réapparaître le nom des Thalysies que la célébration de cette fête est le motif même du trajet qui fait l'objet du récit. Les Thalysies sont en effet présentées, dans les deux occurrences du nom, comme le motif du voyage entrepris (vers 3, avec γάρ), de la présence de Simichidas en chemin (vers 31, avec γάρ également). Or le terme ne réapparaît pas, et cette rupture de l'horizon d'attente est d'autant plus surprenante qu'elle a lieu au moment où les compagnons de voyage sont chez leurs amis, enfin arrivés à la fête qu'ils sont là pour célébrer.

Ce phénomène est étrange, mais, à lui seul, il serait sans doute anodin. Or, le cas des « Thalysies » n'est précisément pas isolé, et c'est pour cela qu'il est véritablement significatif. Un personnage, Antigénès, « disparaît » également : ce dernier est mentionné avec son frère aux vers 3-4, mais Phrasidamos est seul à être cité au vers 131. Le fait que le nom de Phrasidamos apparaisse à la même position dans les vers 3 et 131 rend la « disparition » du nom de son frère plus remarquable encore. J'ajouterai que Simichidas parle de ses compagnons au pluriel aux vers 31-32 : Antigénès est donc « encore là » dans le discours de Simichidas, et ne « disparaît » qu'à l'arrivée des compagnons chez leurs amis.

Le jeu des répétitions, en outre, ne manifeste pas seulement des « disparitions ». On observe également un changement inexpliqué : le segment ἐγών τε καὶ Εὐκριτος [...] σὺν καὶ τρίτος ἄμμιν Ἀμύντας (vers 1-2) devient ἐγών τε καὶ Εὐκριτος [...] χὼ καλὸς Ἀμύντιχος (vers 131-132). Pourquoi Amyntas est-il subitement affublé d'une épithète et appelé d'un diminutif alors que le groupe ἐγών τε καὶ Εὐκριτος reste tout à fait inchangé ? On ne dispose d'aucun indice qui permette de comprendre cette érotisation soudaine du personnage<sup>853</sup> : il n'est jamais question des deux compagnons de route du narrateur dans le récit encadré, de sorte que rien ne semble s'être passé qui les concerne dans le récit de l'entrevue avec Lycidas.

Ajoutons à la liste de ces étrangetés la répétition du segment αἴγειροι πετέαι τε aux vers 8 et 136 : ce même segment est répété, tel quel et à la même position dans le vers, dans des descriptions de lieux différents, l'environnement de la source Bourina et le domaine de Phrasidamos. On s'est parfois demandé s'il fallait comprendre que la célébration des Thalysies, à la fin du poème, avait lieu aux alentours de la source Bourina<sup>854</sup> : cela expliquerait en effet la répétition, car elle témoignerait du fait qu'il est question des mêmes arbres au vers 8 qu'au vers 136. Cette hypothèse est effectivement envisageable, mais elle ne trouve pas de véritable argument pour l'étayer. Considérer que la répétition αἴγειροι πετέαι τε intervient dans des descriptions de lieux différents – comme elle semble le faire de prime abord – est une hypothèse plus sûre, à la fois parce qu'elle est plus naturelle et parce qu'elle inscrit l'étrangeté constatée dans un réseau : elle est cohérente avec les observations que conduit à faire la composition du cadre lorsqu'elle met en évidence ce qui est au moins des bizarreries.

---

<sup>853</sup> Bowie [1996] émet toutefois l'hypothèse que le *locus amoenus* est avant tout pour Simichidas un moyen de séduire Amyntas, ce que signifierait l'évolution d' Ἀμύντας en καλὸς Ἀμύντιχος, intervenant après que les deux chants ont abordé la thématique amoureuse.

<sup>854</sup> Pour une discussion récente de cette thèse, voir notamment Sbardella [2000] pp. 169-178, qui en est un partisan ; cf. notamment Hunter [1999] p. 154 *ad* vers 6 ; p. 192 *ad* vers 135-147 ; Fantuzzi dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 147 avec la n. 58, qui en sont des détracteurs.

Finalement, tout ce qui, au début du poème, crée des effets de réel forts – les noms de personnes, de lieux et la description détaillée de la source – est ré-exploité à la fin de poème de sorte à créer – pour ainsi dire – des effets d’irréel. Au départ, les toponymes, les anthroponymes et la description semblent donner des repères fiables pour se représenter l’environnement géographique et social dans lequel évolue le narrateur, bien que celui-ci ait une valeur largement symbolique également<sup>855</sup>. Ce sont comme des ancres qui arriment le récit dans une forme de « réalité » recomposée. Mais toutes les cartes sont brouillées à la fin. Eucritos et Amyntas réapparaissent lorsque Lycidas s’en va, après avoir tout à fait disparu du poème sans que l’on sache pourquoi, et le narrateur ne semble plus voir Amyntas de façon aussi neutre qu’avant, sans que l’on sache pourquoi non plus. Tout se passe comme si Antigénès n’avait jamais existé, et l’on retrouve chez Phrasidamos les arbres dont on nous a dit qu’ils étaient près de la source Bourina, c’est-à-dire *ailleurs*.

On ne peut donc pas compter sur les repères que le narrateur a donnés au début du récit. Le monde dans lequel il évolue est, à la fin du poème, non pas plus « construit » comme on pourrait s’y attendre, mais plus « déconstruit » au contraire. On n’a pas plus d’informations à la fin qu’au début, mais plutôt moins, et même ce que l’on croyait savoir perd peu à peu de sa fiabilité et de sa « réalité ».

## **II.2. La « déréalisation » des Thalysies**

### **II.2.i. Le détachement de Simichidas de la réalité des Thalysies**

Ce mouvement de « déréalisation » se déploie donc aux vers 131b-157, et un examen plus attentif de la manière dont est traitée la célébration des Thalysies elle-même permet de l’observer plus finement. Ce n’est pas seulement le nom des « Thalysies », en effet, qui « disparaît » de la fin du poème : on voit aussi le récit même de la célébration – quelque chose de très concret, de très social, qui est susceptible d’ancrer le narrateur dans une « réalité » – s’effacer derrière autre chose.

Le nom même de Déméter se fait attendre jusqu’au vers 155. Le tableau des pages 485-486 montre en effet un « trou » dans le jeu des répétitions aux vers 138-154. C’est pour se rendre aux Thalysies organisées en l’honneur de Déméter que Simichidas a pris la route, et pourtant, lorsqu’il arrive à destination, il ne mentionne ni le nom de la célébration, ni le nom

---

<sup>855</sup> Voir le commentaire aux vers 1-9 pp. 360-376.

de la déesse avant l'extrême fin du poème. Le narrateur ne manifeste qu'un intérêt très faible pour la dimension religieuse de la célébration, et il n'en manifeste d'ailleurs pas plus pour sa dimension sociale, ce sur quoi je reviendrai.

Il faut noter en premier lieu que le poème donne les moyens de deviner le déroulement de la célébration, ou au moins une partie de son déroulement : il en est dit juste assez pour que l'on comprenne que le narrateur privilégie autre chose à la description du déroulement des Thalysies. On reconnaît en effet au minimum les deux temps d'un banquet :

(a) la δαίς, d'abord, qui a été annoncée au vers 32, est suggérée par le verbe ἐκλίνθημες (vers 132). Simichidas et ses deux compagnons sont en effet « couchés » comme le sont des convives sur des κλῖναι (des « lits de tables »)<sup>856</sup>.

(b) L'ouverture de jarres de vin, ensuite, semble associée à un *symposion*, dans la mesure où les deux questions adressées aux Nymphes associent implicitement le vin à l'ivresse<sup>857</sup>. L'ouverture des jarres semble en outre associée à des libations de vin, dans la mesure où le vin coule « près de l'autel de Déméter » aux vers 154-155.

(b') Le narrateur a aussi, à un moment, fiché une pelle à vanner dans un monceau « de Déméter », c'est-à-dire « de céréales », puisqu'il dit souhaiter le faire à nouveau (vers 155b-157). Ce souhait est formulé dans la foulée de la mention de l'autel de Déméter (ἄς, vers 155), de sorte qu'il paraît appelé par la mention de la déesse – par association d'idées – plutôt qu'il ne paraît répondre à un souci de livrer les différents moments de la célébration dans un ordre chronologique. On ne sait pas non plus si cet acte revêt ou non une valeur rituelle.

Mais l'on observe aussi, en second lieu, que chacun de ces temps correspond aussi à une étape de la « déréalisation » de la scène, et du monde de Simichidas.

### **II.2.ii. L'effacement de la δαίς et le délitement de l'environnement social de Simichidas**

La δαίς, d'abord, s'efface derrière une description qui, d'une part, affiche son artificialité<sup>858</sup> et qui, d'autre part, contribue à brouiller la cohérence interne du monde dans lequel Simichidas évolue (αἴγειροι πετέλαι τε). Cette δαίς, ensuite, n'est que suggérée, et

---

<sup>856</sup> « Être couché à table » est l'un des sens du verbe κλίνω au passif (LSJ s.v. κλίνω II.4). Notons aussi que Schmitt-Pantel [1992] p. 6 inclut « *klinein* et la famille de mots désignant le fait de s'allonger » parmi les termes qui désignent le banquet.

<sup>857</sup> Voir le commentaire aux vers 147-157, pp. 470-479.

<sup>858</sup> Voir le commentaire aux vers 131b-146 pp. 457-469.

seulement par une unique forme verbale, ἐκλίνθημεν (vers 133). Pourtant, le poème crée une attente toute particulière à l'égard du récit de cet événement précis. Aux vers 31-34, lorsque Simichidas a dit qu'il se rendait aux Thalysies, il n'a parlé que de la δαίς, de sorte que celle-ci semblait à ce moment-là un centre d'intérêt pour Simichidas. Il faut toutefois nuancer, car Simichidas répond alors à Lycidas : va-t-il à une δαίς ou à quelque pressoir (vers 24-25a) ? Mais le terme apparaît tout de même deux fois (vers 24 et vers 32) : il y a donc, quoi qu'il en soit, une insistance sur ce terme, de sorte à susciter l'attente de ce moment du récit.

Comme celui des « Thalysies », le nom de la δαίς « disparaît » donc du poème au moment précis où l'action se déroule. En outre, le fait que le terme n'apparaisse pas est en soi étonnant, dans la mesure où l'on accorde habituellement de l'importance à la valeur que revêt le repas pris en commun, et que cette valeur est précisément traduite par le nom sous lequel ce repas est désigné<sup>859</sup>. Nom d'action formé sur le verbe δαίομαι (« partager, diviser »)<sup>860</sup>, le substantif δαίς s'oppose en effet aux autres termes qui désignent le « banquet » par l'accent qu'il met sur cette notion de « partage »<sup>861</sup>. Or, de ce point de vue, la forme verbale ἐκλίνθημεν est particulièrement remarquable : cette première personne du pluriel n'est pas seulement l'unique indication du repas, c'est aussi la dernière allusion aux compagnons de Simichidas dans le poème. Plus aucune autre présence humaine n'est ensuite mentionnée au cours des Thalysies, alors même que la δαίς a ceci de très spécifique que c'est un repas fondé sur le partage.

Le moment où le repas partagé est suggéré et non nommé (vers 131b-146) s'avère donc précisément le moment où les compagnons de Simichidas, devenus ses convives, disparaissent définitivement du poème. Au moment du *symposion*, il semble même que « personne » n'ouvre les jarres de vin (vers 147). Ces « absences » traduisent le fait que ce qui intéresse le narrateur, à ce moment-là, n'est pas le repas partagé, ni la communauté des hommes qu'il fédère.

---

<sup>859</sup> « Hormis ce cas peut-être [celui du nom δειπνον], les autres termes que l'on traduit par festin, repas, banquet... n'expriment nullement la consommation (de mets ou de boisson), ou, si l'on préfère, le fait biologique de se nourrir, mais des valeurs très diverses [...]. Tous les termes qui nomment les banquets insistent sur le contexte dans lequel se tient le repas, sur l'occasion qui donne au repas sa finalité » (Schmitt-Pantel [1992] p. 5 et p. 6).

<sup>860</sup> DELG s.v. δαίομαι, δαίνυμι, δαίζω, etc.

<sup>861</sup> Voir Schmitt-Pantel [1992] p. 5 : « la *dais* est “le repas où l'on partage” », tandis que, par exemple, « la *xenia* est “le repas donné ou reçu dans le cadre des relations d'hospitalité” » et que « l'*hestiasis* est “le repas offert auprès du foyer commun” ».

Un tel désintéret est pourtant très étonnant, étant donné l'importance qui est accordée par le narrateur – dans le récit encadré – à la relation sociale qui unit des φίλοι, à la fois dans son élaboration et dans son développement, depuis la rencontre jusqu'à l'institutionnalisation en ξενία. Notons d'ailleurs que la nature de la relation qui unit le narrateur à ses compagnons de route n'est jamais mentionnée, et que le seul moment où celle qui l'unit à ses hôtes est nommée se trouve dans le premier discours de Simichidas à Lycidas : Phrasidamos et Antigènes y sont dits ses ἑταῖροι (vers 31). L'intéret pour le lien social qui unit le narrateur à d'autres personnages est donc très strictement cantonné au récit encadré. Il est en effet étonnamment absent du récit encadrant, c'est-à-dire de là où l'on s'attendrait à ce qu'il soit le plus marqué, en particulier dans le récit de la célébration religieuse et de ce qui semble être une δαίς.

Cela contribue beaucoup à la déréalisation du récit encadrant : outre le traitement des anthroponymes, le narrateur est à présent comme hors de la société dans laquelle il paraissait pourtant bien inscrit. Il vient de la cité (vers 2), il fait route avec deux hommes (vers 1-2 ; vers 131-132), pour aller chez deux ἑταῖροι (vers 3-4 ; vers 31-32 ; vers 131, où seul un nom subsiste), et il donne même la généalogie de ces derniers, les inscrivant ainsi dans la structure sociale qu'est la famille (vers 4-6). Il y a du monde autour de lui, et il fait des choses avec ces personnes qu'il côtoie (εἶρπομες, « nous marchions », vers 1 ; etc.), jusqu'à prendre place avec eux pour la δαίς (ἐκλίνθημες, vers 134). Mais, aux vers 131-146, le tissu social qu'il a construit autour de lui se défait : les uns changent subitement, les autres disparaissent, et le repas commun s'efface derrière une description de lieu qui est au moins troublante par son artificialité.

### **II.3. Les deux *persona* de Simichidas : l'*Idylle VII* comme fiction**

À partir du moment où l'on ouvre les jarres de vin (vers 147), on franchit une dernière étape dans le mouvement de déréalisation de la scène, marquée par l'apparition des Nymphes dans le discours du narrateur.

Comme la première fois que Simichidas a mentionné les Nymphes (vers 92), il affirme de nouveau les côtoyer (vers 154). Or, suivant mon interprétation du « proème » de Simichidas, une telle affirmation est un marqueur de ce que Simichidas produit une fiction, c'est-à-dire non un discours qui est vrai en soi, mais un discours dont la « vérité » est soumise à l'approbation de celui à qui il est adressé. L'*Idylle VII* est donc un poème qui montre une première fois explicitement un poète à l'œuvre et qui, par la suite, fait réapparaître dans le discours du narrateur – c'est-à-dire dans un discours de ce même poète – une affirmation qui est apparue

comme un signal de fiction la première fois. Dans ces conditions, il y a tout lieu de penser que la réapparition des Nymphes à la fin du récit désigne l'*Idylle VII* comme étant une fiction produite par le poète Simichidas, qui a auparavant opéré en tant que chanteur bucolique. Le Simichidas qui assiste aux Thalysies est tout autant une *persona* poétique que le Simichidas bouvier : si la familiarité avec les Nymphes est étroitement associée à l'élaboration d'une *persona* poétique et – plus largement – d'une fiction aux vers 91b-92, alors on est conduit à considérer qu'il en va de même aux vers 153-154a.

Simichidas poète ne s'attache pas à créer des fictions « réalistes » : la « déréalisation » progressive de l'univers dans lequel évolue le narrateur – et qu'il crée en tant que poète – en témoigne. Dans le récit encadrant, on a d'abord affaire à un discours truffé d'effets de réel, quoique ceux-ci soient très ambigus en tant que tels (vers 1-9). Ce discours compose en effet un monde qui paraît d'autant plus cohérent qu'il est jalonné de nombreux repères (toponymes, anthroponymes, généalogie, description) : le monde des vers 1-9, malgré toute son ambiguïté, se dit de la même manière que l'on peut décrire celui qui nous entoure. Puis, à l'autre extrémité du cadre (vers 131b-157), on a affaire à un discours qui déconstruit tous ces repères dans un premier mouvement (vers 131b-146). Mais, s'il déconstruit ces repères, le poème manifeste dans un second mouvement (vers 147-157) que ceux-ci sont précisément des fictions, le fruit de la création d'un poète, et que ce dernier ne parle pas « dans le dessein de » produire une fiction « réaliste ». Le poète, ici, ne se soumet pas à une telle contrainte, et il le montre. Quand il le souhaite, il peut parfaitement créer des effets de réel (vers 1-9), mais il joue à sa guise avec les effets de réel qu'il met en œuvre, avant de les donner pour produits de l'art en leur substituant des « effets d'irréel ». Ce que le poète de l'*Idylle VII* choisit de « modeler » est un récit qui met en scène le procédé du modelage lui-même.

Ce qui compte, en définitive, est la qualité de « vérité » que le public accordera à la fiction élaborée. La seule contrainte, en effet, sur laquelle insiste l'*Idylle VII* est finalement celle que représente le public. Le dialogue entre Simichidas et Lycidas montre en effet que le discours est essentiellement *adressé* : il est composé *pour être reçu*. Le discours de Simichidas, dans l'échange dialogué, n'atteint pas son objectif s'il ne parvient pas à engager son interlocuteur dans la relation de φιλότης qu'il lui propose. En d'autres termes, il s'agit d'impliquer le destinataire du discours dans la fiction pour qu'elle devienne « fiction vraie » au sens du vers 44.



Sur ce point aussi, l'*Idylle VII* présente une grande cohérence, qui est marquée par le jeu d'échos entre le discours encadré et le discours encadrant. Au γέλως de Lycidas (vers 42 et 128) – manifestation de son adhésion perspicace et amusée aux « modelages » de Simichidas – fait écho le γέλως de Déméter à l'extrême fin du poème (vers 156), juste après que la dernière mention des Nymphes a conduit à son comble la déréalisation du monde de l'*Idylle VII*. Il n'est sûrement pas anodin que le poème se referme sur un rire qui soit un γέλως précisément. Le rire est le fil conducteur des réactions de Lycidas face à Simichidas depuis les vers 19b-20 : il est récurrent et ne devient un γέλως – pour le rester –, qu'à partir du moment où il est une réaction aux fictions que Simichidas crée pour Lycidas. Retrouver ce γέλως dans la dernière phrase du poème rappelle la réaction de Lycidas, auditeur hors pair, face à la fiction qu'il décèle dans les propos du poète qui s'adresse à lui et dans laquelle il accepte de s'engager. Le γέλως est, dans le dialogue, le rire de celui qui joue le jeu proposé par le poète, et c'est à ce même rire que « doit » conduire le discours de fiction qu'est l'*Idylle VII* tout entière. Il est, en tant que manifestation de l'engagement du destinataire de la fiction, le signe que la fiction est acceptée comme « vraie » et que le poète a atteint son objectif.

Le γέλως avec lequel le poème prend fin fait ainsi figure d'ultime rappel de la réaction de Lycidas. En d'autres termes, ce γέλως final réaffirme la réaction attendue par le poète de la part de son public, c'est-à-dire la manifestation du succès de la fiction : donnant l'illusion du réel ou maniant les effets d'irréel, celle-ci est acceptée comme une vérité par les témoins de son élaboration avec qui le poète est parvenu à nouer une relation de φιλότης.

L'enjeu de l'*Idylle VII*, en tant que poème programmatique, dépasse donc certainement le cadre des *Idylles* bucoliques. Sans doute montre-t-elle que le bucolique est le lieu privilégié du développement de « fictions vraies » dans le corpus théocritéen, mais elle met – au-delà de cela – les notions de « réalisme », de fiction et de vérité, ainsi que la relation qui les unit, au centre de la réflexion.

Il n'est pas anodin que ce soit à un chevrier que revienne, chez Théocrite, le rôle de sanctionner la « vérité » du discours, ni à un citadin se disant bouvier que revienne celui du poète élaborant des « vérités ». On observe en effet sur ce point un renversement frappant par rapport à la source hésiodique, selon laquelle les Muses Olympiennes extraient le pâtre de sa condition pour en faire un poète : ici, l'univers pastoral est au contraire revendiqué comme étant l'univers poétique par excellence par le biais du narrateur citadin qui quitte la ville pour composer en « bouvier » auprès d'un chevrier. C'est donc dans le *bucolique* même que prend

forme le propos du poème, de sorte qu'il apparaît comme le cadre de choix où développer la réflexion sur la relation entre fiction et vérité.

Néanmoins, celle-ci dépasse ce seul cadre par l'ampleur du renversement que formalise la réécriture du proème de la *Théogonie* dans l'*Idylle VII*, celle-ci allant bien au-delà de la mise en scène d'un citoyen-« bouvier ». La nature de la vérité qui est revendiquée dans l'*Idylle VII* est en effet une vérité tout entière modelée par le discours : on est à l'opposé d'un savoir d'ordre divin sur le monde, que la fiction rend dicible et intelligible. Il n'y a donc pas de Muses, mais deux hommes, le poète et son auditeur. Là où le rôle de l'auditeur rejoint celui des Muses, c'est que ce sont les entités qui – pour Théocrite et pour Hésiode respectivement – sont, chacune à sa manière, des garantes de vérité. Ce n'est pas chez Théocrite à des inspiratrices divines que revient le rôle de dire ce qui est vrai ou non. Ce rôle revient à celui qui reçoit le discours élaboré par le poète pour être une « fiction vraie ». S'il l'on délaisse les vérités en soi pour des vérités modelées, alors celui qui a la légitimité pour dire que le discours est « vrai » n'est pas celui qui sait – il n'y a rien à savoir d'avance ou par ailleurs – mais celui auquel le discours est adressé et qui consent à croire. Sans la φιλότις qui lie Simichidas à Lycidas, son discours reste vain.

# Conclusion générale

Les trois poèmes analysés dans cette thèse ont été choisis de sorte à donner un aperçu le plus fidèle possible de la diversité du corpus des *Idylles* de Théocrite. Il s'agit à présent de confronter les résultats produits par ces trois études distinctes et d'en tirer un bilan qui mettra en évidence la grande cohérence des traits de composition qui, au fond, caractérisent les trois poèmes, au-delà de leurs spécificités. Je soulignerai en effet cette cohérence en revenant d'abord sur la notion de « contraste », récurrente dans la littérature savante, et à laquelle je proposerai de substituer la notion de « paradoxe ». Il s'agira de cette façon d'éclairer la manière dont le propos des poèmes s'élabore dans le retravail des traditions poétiques qu'ils mobilisent. Ce sera également l'occasion de revenir sur le « réalisme » théocritéen, un « réalisme » en trompe-l'œil, qui, finalement, pointe le réel de sorte à attirer l'attention sur la démarche même de la création artistique : les *Idylles XXIV, XV et VII*, à l'image du trompe-l'œil, manifestent que l'œuvre est le produit de l'art, et nécessitent, pour produire leur effet, de s'assurer la complicité du public.

## **I. Du contraste au paradoxe : les poèmes et les traditions mobilisées**

Il faut d'abord revenir sur une idée qui parcourt les études sur Théocrite et que j'ai discutée dans le chapitre 1 : l'idée selon laquelle on observe l'insertion, dans des poèmes qui s'inscrivent dans la tradition de l'épopée archaïque, de données qui sont étrangères à cette dernière. Selon cette analyse du mode de composition des poèmes, il y aurait un contraste entre deux types de données, quotidiennes, bourgeoises ou contemporaines d'une part, et traditionnelles et héroïques d'autre part<sup>862</sup>. De fait, cette idée de contraste peut être remise en question, car on n'observe pas, en réalité, d'insertion pure et simple d'éléments étrangers aux traditions poétiques envers lesquelles les poèmes affichent une dette particulière. Je proposerai de parler de « paradoxe » pour décrire le procédé qui, selon mes analyses, caractérise la manière dont Théocrite retravaille singulièrement les traditions qu'il mobilise dans les poèmes étudiés.

---

<sup>862</sup> Voir en particulier l'introduction du chapitre 1.

## **I.1. Définition du paradoxe**

Prenons le mot « paradoxe » au sens étymologique : « contre une opinion commune ». Ici, l'opinion commune correspond spécifiquement aux idées admises au sujet d'une tradition poétique, c'est-à-dire à un horizon d'attentes. Les *Idylles XXIV*, *XV* et *VII*, en effet, s'inscrivent dans une tradition de sorte à créer des attentes qu'elles déjouent : de ce procédé émerge le propos singulier du poème.

### **I.1.i. La manifestation d'une filiation avec une tradition poétique identifiable**

Les poèmes étudiés, d'abord, manifestent chacun une filiation avec une ou des tradition(s) poétique(s) identifiable(s) : il s'agit l'hymne homérique et l'ode épique dans l'*Idylle XXIV*, de l'épopée homérique (notamment) dans l'*Idylle XV*, et de la poésie hésiodique dans l'*Idylle VII*. Dans ces trois poèmes, le recours à l'hexamètre contribue beaucoup à construire la relation de filiation, mais d'autres moyens sont également mis en œuvre : par exemple, l'emprunt de la trame du récit pindarique du combat d'Héraclès contre les serpents dans l'*Idylle XXIV*, les allusions à des scènes de l'*Illiade* dans l'*Idylle XV*, ou encore l'adoption du schéma narratif de la rencontre d'Hésiode avec les Muses dans l'*Idylle VII*. Je m'en tiens ici aux traits les plus généraux : ce n'est pas le lieu de revenir sur les allusions plus fines aux traditions mobilisées, mon propos étant ici de mettre en évidence les traits de composition communs aux trois poèmes.

### **I.1.ii. La création d'un horizon d'attente**

Ceux-ci, ensuite, établissent chacun un horizon d'attentes pour les traditions qu'ils mobilisent de façon privilégiée. Dans l'*Idylle XXIV*, l'hymne homérique et l'ode épique sont sollicitées en tant qu'elles représentent des manières traditionnelles de composer des éloges. Dans l'*Idylle XV*, l'épopée homérique incarne une manière traditionnelle de narrer les exploits de héros guerriers. Dans l'*Idylle VII*, le proème de la *Théogonie* est mobilisé en tant qu'il représente une manière traditionnelle de livrer un programme poétique. Pour les raisons que j'ai avancées plus haut, je ne détaille pas ici les procédés mis en œuvre, dont la description nécessite de revenir à une analyse de détail des poèmes.

### **I.1.iii. La subversion des attentes créées**

Intervient enfin le « para-» de « paradoxe ». Quand ces poèmes ont sollicité des traditions identifiables et ont élaboré une δόξα, c'est-à-dire quand ils ont créé des horizons d'attente spécifiques, ils se construisent « contre » elles. Ils subvertissent tout à fait les attentes créées.

On peut dire dans un premier temps qu'ils déjouent les attentes. Dans l'*Idylle XXIV* (telle qu'elle se présente d'après la description que j'en propose ci-dessus), le propos attendu est celui de l'éloge traditionnel (incarné par l'hymne homérique et l'ode épinicique), mais l'attente est déjouée : non seulement rien de ce qui fait l'éloge traditionnel du héros n'est dit explicitement (sa filiation avec Zeus, la grandeur de son exploit), mais ce qui serait susceptible de « normaliser » sa figure est aussi accentué (la dimension domestique et familiale de l'univers dans lequel il évolue). Dans l'*Idylle XV*, l'on s'attend à tout, pour ainsi dire, sauf à ce que l'*Iliade*, récit de hauts faits, soit mobilisée pour composer un dialogue entre des personnages tels que Gorgô et Praxinoa, car celles-ci font penser à « mesdames tout le monde ». Dans l'*Idylle VII*, les attentes suscitées par la dette ostensible envers le proème hésiodique sont amplement déjouées par ce qui semble être la substitution d'un chevrier aux Muses.

## **I.2. Portée du paradoxe**

Mais le « paradoxe » va en fait beaucoup plus loin : il ne s'agit pas seulement de déjouer les attentes créées, mais de subvertir complètement le cadre traditionnel mobilisé de sorte à recréer un paradigme radicalement nouveau par rapport à la tradition héritée.

### **I.2.i. L'éloge dans l'*Idylle XXIV***

Si l'*Idylle XXIV* déjoue les attentes liées à l'éloge traditionnel, elle n'abandonne pas le propos encomiastique lui-même, mais la manière traditionnelle de le produire. La manière dont l'éloge du héros s'exprime dans l'hymne homérique et l'ode épinicique est ostensiblement délaissée par le narrateur de l'*Idylle XXIV*. Théocrite renonce à l'éloge explicite au profit d'un récit : le narrateur refuse, pour ainsi dire, de qualifier le bébé Héraclès de « fils de Zeus » et d'annoncer son exploit dans toute sa grandeur, mais – au lieu de cela – il fait émerger peu à peu de son (pseudo) anonymat la figure du héros chanté par l'aède de l'hymne et par Pindare. Ce faisant, il le fait *apparaître* encore plus digne d'éloge qu'on ne l'a *dit*. L'Héraclès de l'*Idylle XXIV* est alors, en un certain sens, « super-traditionnel » : il est digne d'un éloge qui va au-delà de ce que les traditions mobilisées ont exprimé. Le propos théocritéen sur Héraclès est un éloge

qui renchérit sur l'éloge traditionnel, mais il s'élabore dans le renoncement ostensible aux modalités traditionnelles de l'éloge, par la substitution du récit qui *fait voir peu à peu* au poème qui *affirme d'emblée* le caractère extraordinaire du héros.

### **I.2.ii. Le récit héroïque dans l'*Idylle XV***

La perspective de l'*Idylle XV*, mobilisant l'épopée homérique, est celle de l'exploit héroïque. Le coup de force, dans ce poème, consiste en effet à renouveler – de façon particulièrement malicieuse – le récit héroïque qui narre des exploits : l'*Idylle XV* propose un récit d'exploit qui n'en est pas un. Le périple des deux femmes à travers la ville est mis en parallèle avec la traversée par les héros homériques de la plaine de Troie pleine de guerriers ennemis, avec le siège de la cité, avec les errances d'Ulysse. La traversée de la ville est-elle alors un exploit comparable à ceux des héros homériques ? D'un côté, on peut dire qu'elle en est un équivalent à la modeste échelle de Gorgô et de Praxinoa, mais leur mesure n'a précisément rien de comparable à celle des héros homériques : de ce point de vue, Gorgô et Praxinoa accomplissent un « pas du tout exploit ». Le poème subvertit de l'intérieur le récit héroïque. Mais les deux femmes (comme leurs maris) ne sont pas seulement des « pas du tout héros homériques » : ce sont aussi des « femmes comiques ». L'*Idylle XV* réinvente ainsi la figure du héros faiseur d'exploit, l'exploit et le récit héroïque par la création d'un type de récit « héroïque » tout à fait inédit qu'est « l'épopée comique ». Elle produit ce type de récit par la mise en tension qu'elle opère entre l'horizon d'attente épique qu'elle crée, d'une part, et sa mise à mal par la requalification du poème en héritier de la comédie, d'autre part.

### **I.2.iii. La conception de la poésie dans l'*Idylle VII***

L'*Idylle VII*, quant à elle, livre une conception de la poésie qui s'exprime par le renversement du cadre fourni par le proème de la *Théogonie*. Suivant mon analyse, l'essentiel du récit de l'entrevue entre Simichidas et Lycidas repose sur la mise à mal radicale du rôle des Muses hésiodiques. Tout d'abord, le poète rencontre non les Muses, mais un homme : le narrateur (qui sait beaucoup de choses sur son interlocuteur) l'affirme (ἄνδρα, vers 12), et l'invitation à la comparaison entre la scène de la rencontre avec Lycidas et les scènes homériques de rencontres avec un dieu qui a pris forme humaine contribue à souligner cet écart significatif avec les deux types de scènes. La poésie, dans l'*Idylle VII*, ne trouve pas la légitimité qui est la sienne dans une dimension divine. Lycidas, en outre, n'incarne pas une autorité comparable à celle des Muses. Il n'est pas un inspirateur en position de supériorité par rapport

au poète, mais un auditeur en position d'égalité : la substitution du dialogue entre les deux personnages au monologue des Muses, l'insistance sur la notion de réciprocité et l'importance accordée à la relation de φιλότις qui se crée entre les deux hommes le font apparaître. En poésie, tout se joue dans une relation horizontale entre deux humains égaux que sont le poète et son public. Enfin, la validation de la « fiction » créée par le poète n'a pas lieu en amont de la création (inspiration), mais en aval : le pouvoir de dire ce qui est « vrai » ou non revient au *public*. Le fait que la « fiction » soit acceptée pour « vraie » ou non tient en dernier lieu à l'*habileté* du poète. Théocrite, réécrivant le proème de la *Théogonie* dans l'*Idylle VII*, va ainsi très profondément à l'encontre du propos hésiodique, au point de le mobiliser pour développer un propos sur la poésie qui est radicalement autre.

Ainsi, par rapport à l'objectif qui est le mien ici, la notion de paradoxe présente deux avantages. D'une part, elle permet de décrire le processus par lequel chacun des poèmes élabore un propos singulier : il apparaît que cette notion de paradoxe telle que je l'envisage ici est opérante pour décrire le fonctionnement des trois poèmes, pourtant si différents à bien des égards. D'autre part, cette notion permet de mettre en évidence et de qualifier la relation que ces poèmes entretiennent avec les traditions qu'ils retravaillent. Elle exprime en effet le fait que la dette est essentielle, en même temps qu'elle souligne la singularité du propos théocritéen, une singularité élaborée précisément dans l'écart avec les traditions héritées. Il ne s'agit dans aucun des trois poèmes de faire le contraire, pour ainsi dire, des traditions mobilisées, mais de créer de nouveaux paradigmes – profondément nouveaux par rapport aux sources – par le travail du matériau traditionnel lui-même.

## **II. Le « réalisme » de poèmes qui pointent l'écart avec le « réel »**

De la notion de contraste que j'invite ici à revoir, je n'ai encore abordé que le versant « tradition ». Mais il est très significatif que la littérature savante oppose au travail des traditions l'insertion de données quotidiennes, bourgeoises ou contemporaines : c'est la question du « réalisme » théocritéen que cela pose. Si ce réalisme – tel qu'il est décrit par la critique – repose sur un ensemble de procédés assez large, la suggestion d'une forme de banalité, voire de trivialité y figurent en effet en bonne place<sup>863</sup>. La manière dont je me propose d'aborder cette

---

<sup>863</sup> La référence à ce « réel » est produite par un ensemble de procédés assez large et déjà bien établi par la critique : il s'agit tantôt de suggérer une forme de banalité, voire de trivialité, mais aussi de cohérence, de vraisemblance, ou encore de scientificité Voir notamment Zanker [1987] (sur cet ouvrage, voir l'introduction du

question, dans la continuité de mes analyses des poèmes, consiste à développer l'idée selon laquelle on y décèle des éléments qui « both gesture towards and openly reject “realism” as a dominant mode of reading »<sup>864</sup>.

## **II.1. Invitation à la comparaison avec nos réalités banales**

D'une part, en effet, les poèmes invitent à procéder à une comparaison entre les univers qui y sont composés et les réalités les plus banales dont nous faisons l'expérience dans nos vies quotidiennes.

### **II.1.i. Le contexte domestique et quotidien dans les *Idylles XXIV et XV***

Cela a été particulièrement noté en ce qui concerne les *Idylles XXIV et XV*. L'*Idylle XXIV* s'ouvre en effet sur la représentation d'un Héraclès bébé évoluant dans un univers dont la dimension quotidienne, féminine, domestique, familiale est extrêmement développée. L'accent est mis sur la représentation de la famille et du foyer. Or avoir famille et foyer n'a rien de spécifique aux héros, loin s'en faut : la maison est l'environnement le plus banal que nous connaissons, nous, le public composé de simples humains. L'*Idylle XV* commence aussi dans la maison. En outre, elle met même en scène deux personnages de femmes qui sont à l'opposé d'un Héraclès : ce sont des femmes lambdas, et la majeure partie du poème consiste en leur échange sur des sujets très communs (leurs maris, leurs robes, la circulation en ville, la petite délinquance, *etc.*).

### **II.1.ii. La « déréalisation » et la « démythologisation »<sup>865</sup> dans l'*Idylle VII***

Quant à l'*Idylle VII*, si elle substitue la relation qui unit deux hommes à celle qui unit l'aède hésiodique aux Muses, elle met aussi particulièrement l'accent – au début du poème du moins – sur le caractère très ordinaire et même trivial de ces deux hommes. Lycidas est présenté comme une caricature de chevrier : il est ainsi présenté comme un chevrier parmi tant d'autres (on reconnaît les chevriers à leur allure bestiale et à leur odeur caractéristique), et, dans la représentation caricaturale du chevrier typique, l'accent est placé sur ce qui est le plus trivial

---

chapitre 1) et plus récemment Fantuzzi et Hunter [2004] (en particulier pp. 133-147 sur « “realism” of everyday life » et « verisimilitude and coherence » dans le chapitre de Fantuzzi sur les *Idylles* bucoliques spécifiquement).

<sup>864</sup> Hunter dans Fantuzzi & Hunter [2004] p. 207, que j'ai déjà cité dans le chapitre 1 n. 112 p. 61.

<sup>865</sup> Sur cette expression de « démythologisation » empruntée à Fantuzzi, voir le commentaire à l'*Idylle VII*, 91b-95 pp. 438- 440.



(Lycidas est hirsute, mal vêtu et sent mauvais). De la même manière, Simichidas est présenté par Lycidas comme une caricature de citadin : les citadins se reconnaissent à leur inadaptation risible à l'environnement rural (Simichidas a du mal à marcher, en plein soleil, avec ses grosses chaussures), et sont des gloutons voire des pique-assiettes (que ferait un citadin dans le *χώρα* si ce n'était pour aller manger et boire à la table d'amis ?).

## **II.2. Annulation des effets de réel**

Mais, d'autre part, la référence au réel dont nous pouvons faire l'expérience dans nos vies de tous les jours n'est que suggérée ; elle n'est jamais véritablement opérée : il s'avère qu'il n'y a pas de véritable référent en dehors des poèmes eux-mêmes.

### **II.2.i. Les « effets d'étrangeté » de l'*Idylle XXIV***

Si l'*Idylle XXIV* a pour effet la sur-caractérisation d'Héraclès comme héros absolument extraordinaire, c'est notamment parce qu'elle lui compose un environnement « ordinaire » qui est à mille lieux de notre « ordinaire » à nous, public des poèmes. Les dimensions du héros ne lui sont pas seulement données par le biais d'un travail sur la figure traditionnelle en tant que telle, mais aussi par l'élaboration d'« effets de familiarité » (une familiarité avec les réalités ordinaires du public) qui se trahissent comme des « effets d'étrangeté » (une étrangeté vis-à-vis des réalités dont le public fait l'expérience dans sa vie quotidienne) : ces effets reposent en dernier lieu sur la référence au « réel », en tant qu'elle s'avère *ne pas fonctionner*. Elle n'a ostensiblement pas, en effet, de référent en dehors du poème lui-même : la référence est faite seulement, en réalité, à l'univers d'Héraclès, qui nous est profondément étranger.

### **II.2.ii. Les « pas du tout héros » de l'*Idylle XV***

Dans l'*Idylle XV*, c'est précisément parce que le poème construit Gorgô et Praxinoa de sorte à suggérer que ce sont des femmes lambdas de l'Alexandrie contemporaine de Théocrite que l'effet lié aux renversements de paradigme opère : il faut procéder à la comparaison avec les femmes « de la vraie vie » pour saisir qu'elles ne sont pas élaborées pour en être une imitation, mais qu'elles sont (entre autres) des « pas du tout héros ». C'est dans la perception de l'écart entre « personnages de femmes ordinaires » et « héros de l'épopée homérique » que l'effet se joue : une nouvelle catégorie de femmes, pure construction, est totalement créée à partir des deux premières. Gorgô et Praxinoa ne sont pas des imitations de la « vraie vie », et elles ne relèvent pas non plus de la catégorie des héros épiques, mais de tels personnages ne

peuvent se construire sans ces références. De la même manière, il importe que l'on s'attende à ce que le palais auquel les personnages se rendent ait un référent dans la réalité (le palais des Lagides à Alexandrie) pour qu'il soit curieux de constater qu'il est en fait un « palais-maison comique ».

### **II.2.iii. L'univers fictif de l'Idylle VII**

Dans l'*Idylle VII*, il est fondamental que l'univers de Simichidas et de Lycidas ne soit pas non plus une imitation de nos réalités. Si le début du poème met en œuvre des effets de réel notamment en ce qui concerne la géographie des lieux et l'environnement social du narrateur, ces effets de réel sont finalement donnés, dans le récit de la célébration des Thalysies, comme de pures créations du poète Simichidas. L'univers de l'*Idylle VII* est ainsi pure fiction, qui, en outre, apparaît comme un univers hésiodique « démythologisé ». Il est central pour le propos du poème qu'il n'y ait pas de Muses pour inspirer l'œuvre du poète. Et il est également significatif que la revendication de l'inspiration d'autres divinités – les Nymphes – y soit un marqueur de fiction : c'est le signe de ce que le poète met en scène sa *persona*, non seulement dans le « proème » de Simichidas, mais aussi à la fin de son récit de la journée des Thalysies.

### **III. Des poèmes en trompe-l'œil**

De ce point de vue, les poèmes ressemblent à des trompe-l'œil : comme dans un trompe-l'œil, l'imitation du réel est suggérée, mais il est manifeste que l'œuvre ainsi créée est le produit de l'art. Lorsque l'on parle de trompe-l'œil, on pense souvent à d'abord à ces œuvres en tant qu'elles visent à « tromper », c'est-à-dire de sorte à ce que le public se « méprenne » : nature ou art (cf. les tapisseries de l'*Idylle XV*, 80-83<sup>866</sup>)<sup>867</sup> ? Ce n'est pas en ce sens que la comparaison est opérante au sujet des *Idylles XXIV*, *XV* et *VII* : il s'agit en premier lieu de souligner que ces poèmes – comme des trompe-l'œil – sont des *créations artistiques* qui exploitent *la référence au réel* pour produire leur effet. J'insisterai plus loin, en second lieu, sur la « vérité » de la création produite par l'artiste.

---

<sup>866</sup> « Auguste Athéna, quelles ouvrières les ont exécutées, quels peintres ont tracé ces traits exacts ! Comme ils sont vrais et comme leurs mouvements sont vrais, dotés d'âme, non brodés ! Une chose habile que l'être humain ! » (πότνι' Ἀθαναία, ποῖαί σφ' ἐπόνασαν ἔριθοι, | ποῖοι ζωογράφοι τὰκριβέα γράμματ' ἔγραψαν. | ὡς ἔτυμ' ἐστάκαντι καὶ ὡς ἔτυμ' ἐνδινεῦντι, | ἔμψυχ', οὐκ ἐνουφαντά. σοφόν τι χρῆμ' ἄνθρωπος »).

<sup>867</sup> Cf. aussi, pour reprendre un exemple célèbre d'œuvre d'art qui pousse l'illusion à son comble, la « vie » qui anime la vache de Myron.

### III.1. Le trompe-l'œil ou l'art qui se fait voir

Le trompe-l'œil comme les *Idylles XXIV, XV et VII* attirent l'attention non seulement sur l'effet produit, mais aussi sur la démarche artistique de celui qui a produit l'œuvre. Ainsi, découvrant les tapisseries du palais dans l'*Idylle XV*, Gorgô ne vante pas seulement l'effet produit par les œuvres qu'elle observe : son attention est largement autant attirée par l'habileté de celui qui les a élaborées, lorsqu'elle s'exclame « Auguste Athéna, quelles ouvrières les ont exécutées, quels peintres ont tracé ces traits exacts ! », ou encore « Une chose habile que l'être humain ! » (*Idylle XV*, 80 et 83b). C'est une caractéristique très remarquable de la poésie de Théocrite dans les œuvres étudiées que la monstration de la démarche artistique. Dans les *Idylles XXIV, XV et VII*, le « réel » est en définitive pointé de sorte que sa *transfiguration* apparaisse (et non son *imitation* – contrairement au trompe-l'œil ici), qu'elle se voie pour ce qu'elle est, c'est-à-dire *opérée par l'art d'un poète*. L'*Idylle VII* apporte des arguments très forts pour soutenir la thèse qu'il est essentiel que la démarche poétique en soi soit sensible, ou, autrement dit, que les poèmes apparaissent comme des *πεπλασμένα*, à l'image des tapisseries que Gorgô admire.

Si l'on admet ma lecture de l'*Idylle VII*<sup>868</sup>, celle-ci permet alors en effet d'affirmer non seulement l'intérêt de Théocrite pour la démarche même de la création, mais aussi pour son exhibition, car la *monstration* du travail de « modelage » (*πεπλασμένον*, vers 44) opéré par le poète Simichidas occupe une place essentielle dans le récit de son entrevue avec Lycidas. De ce point de vue, le premier discours de Simichidas (vers 27-42a) est un moment particulièrement notable. On sait en effet d'où Simichidas part – de son identité de « citoyen », car c'est ce qu'il est aux yeux de son auditeur – et l'on sait où il veut aller – il a l'intention (*ἐπίταδες*, vers 42a) de devenir un potentiel chanteur bucolique aux yeux de son auditeur. Et on le voit « se modeler » en ce potentiel chanteur bucolique, puis en chanteur bucolique « par excellence » (vers 91b-95) : en d'autres termes, on le voit créer sa *persona* poétique, c'est-à-dire une fiction, une création artistique. C'est bien la démarche même de la création d'une fiction par le discours d'un poète qui est exhibée. En outre, selon l'analyse que je propose des vers 131-157<sup>869</sup>, c'est même l'ensemble du poème qui est finalement donné comme un récit « modelé » par le poète Simichidas, que l'on a déjà vu à l'œuvre – par une mise en abîme – lors de son entrevue avec Lycidas.

---

<sup>868</sup> Voir le chapitre 3.

<sup>869</sup> Voir la conclusion du chapitre 3 (la fin) pp. 496-504.

### **III.2. Le trompe-l'œil et sa réception : la « vérité » de l'œuvre**

Mais il y a autre chose encore que la comparaison des poèmes étudiés avec le trompe-l'œil permet de mieux saisir, et l'analyse de l'*Idylle VII* de formaliser : il se joue quelque chose d'essentiel dans la relation au public. L'ostentation n'a de sens qu'adressée : plus que toute autre démarche, elle témoigne de ce que la réception fait l'objet d'un intérêt capital.

#### **III.2.i. L'œuvre adressée**

La réaction de Gorgô face aux tapisseries, dans l'*Idylle XV*, témoigne de ce que l'œuvre en trompe-l'œil trouve sa fin dans sa réception : l'artiste ne produit pas seulement une œuvre, mais – au moyen de l'œuvre – des *effets* sur son public. L'œuvre est l'élément central d'une dynamique, qui commence avec sa création et aboutit avec sa réception.

Il faut rappeler tout l'enjeu que représente pour Simichidas en tant que poète l'établissement d'une relation de φιλότης avec Lycidas. En créant les conditions pour que cette relation puisse se nouer, Simichidas crée du même coup les conditions pour que les deux hommes puissent interagir en tant que poète et auditeur : c'est toujours en tant que l'autre est son φίλος que le chanteur (Lycidas puis Simichidas) lui adresse son chant. Dans ce cadre, un rôle essentiel est dévolu à l'auditeur qu'est – par excellence – Lycidas. C'est lui, en effet, qui fait don d'un ξεινήιον témoignant d'une relation de ξενία « issue des Muses » (ἐκ Μοισᾶν, vers 129), entérinant de la sorte l'engagement des deux hommes, poète et public, sur le terrain commun de la poésie.

#### **III.2.ii. La « vérité » de l'œuvre**

Tout l'enjeu est celui de la « vérité » de l'œuvre. À nouveau, un lien étroit apparaît entre la réaction de Gorgô face aux tapisseries et le processus de création et de réception qui est mis en scène dans l'*Idylle VII*. Dans les deux cas, en effet, l'œuvre d'art – tapisserie et discours de poète – est présentée comme trouvant son aboutissement dans la « vérité » que son public lui accorde. Sans doute cette vérité n'est pas du même ordre lorsqu'il s'agit du trompe-l'œil qui imite la nature et lorsqu'il s'agit du poème qui montre qu'il n'imite pas le réel mais crée comme un univers indépendant de celui-ci : Gorgô qualifie les objets représentés sur les tapisseries d'ἔτυμοι ; Lycidas parle de ἀλήθεια au sujet de la fiction de Simichidas. Il est très frappant de retrouver ici les deux « vérités » du discours des Muses dans le proème de la *Théogonie* (Hes., *Th.*, 27-28).

J'insisterai à nouveau sur le fait que, dans l'*Idylle VII*, la « vérité » de l'œuvre n'est pas garantie par ses inspiratrices divines, contrairement à la « vérité » conférée au poème hésiodique par les Muses. La « vérité » n'est pas une qualité de l'œuvre en soi : elle lui est conférée au moment de la réception, et ce rôle est dévolu à l'auditeur. C'est de l'établissement d'une φιλότης entre le poète et son auditeur que dépend l'acceptation par l'auditeur de la fiction comme une « vérité ». Si, en effet, l'œuvre n'a pas de « vérité » autrement que dans sa réception, elle crée en revanche les conditions qui lui permettent d'être reconnue comme « vraie ». Les discours de Simichidas poète, créateur de fictions qui se montre comme tel, définissent sa poésie comme une poésie qui se veut pragmatique et performative : elle requiert de produire un effet sur son auditeur – acceptation de la fiction comme étant une vérité – en même temps qu'elle crée les conditions pour que cet effet opère – invitation à nouer une relation de φιλότης.

#### **IV. De la connivence au rire**

Ajoutons que l'*Idylle VII* montre toujours un Lycidas riant lorsqu'il réagit aux fictions de Simichidas. Suscitant la complicité du chevrier pour établir la « vérité » de ses discours, Simichidas provoque également son rire. Or il y a un point commun entre les discours de Simichidas et les trois poèmes étudiés : au fond, il y a toujours une gageure à laquelle on voit le poète répondre. Dans l'*Idylle VII*, en effet, les discours de Simichidas consistent à relever comme un défi que le poète s'est donné : on le voit se modeler en chanteur bucolique, puis en bouvier, lui qui vient très manifestement de la ville. Confectionner une fiction tout à fait inattendue – au point qu'elle relève de la gageure – est précisément ce en quoi consiste finalement le procédé de paradoxe qui caractérise les *Idylles XXIV, XV et VII*. Il y a quelque chose de particulièrement plaisant à voir se recréer Héraclès dans tout sa grandeur à partir de la mise en scène d'un bébé dans les bras de sa mère ; des « mesdames tout le monde » s'avérer être des hommes « hésiodiques », qui sont en fait des femmes « hésiodiques », qui sont en fait des femmes « comiques », qui sont en fait des « pas du tout héros épiques », qui sont en fait la pierre angulaire sur laquelle le poème se construit comme « épopée comique » ; un chevrier hirsute et rieur se révéler détenir le pouvoir d'entériner la « vérité » d'un discours poétique, au lieu des Muses hésiodiques.

S'il y a quelque chose qui est de l'ordre de l' « ironie » ou de l' « humour » dans les *Idylles XXIV, XV et VII*, alors j'émettrai l'hypothèse que cet effet qui est de l'ordre du « drôle » ou du « plaisant » émerge de la relation de connivence avec son public que le poète met en

place dans ses poèmes. Donnant à voir ses œuvres comme le produit d'un acte de création « paradoxale », il se montre aussi accomplir des coups de force, à l'image d'un Simichidas que son auditeur a un plaisir amusé à voir créer ses fictions.

Si l'ensemble des thèses que je formule ici reposent sur l'analyse des *Idylles XXIV, XV* et *VII*, il resterait à les confronter à la lecture des autres poèmes du corpus théocritéen pour évaluer dans quelle mesure elles sont susceptibles de rendre compte de la poétique de Théocrite. J'espère toutefois que les interprétations des *Idylles XXIV, XV* et *VII* que j'ai défendues dans ces pages pourront apporter un concours fructueux à l'étude de ces œuvres dans leur singularité. J'espère également que ces pages contribueront à mettre en lumière la grande cohérence qui unit des poèmes pourtant si représentatifs de la diversité du corpus théocritéen. Si les analyses que j'ai menées ne suffisent pas à proposer des conclusions qui engagent l'ensemble de ce corpus, il apparaît que les *Idylles XXIV, XV* et *VII* – qu'elles soient un « *epyllion* », un « mime » ou un « poème bucolique » – sont en tout cas l'œuvre d'un poète qui, retravaillant très profondément les traditions qu'il hérite, donne à voir l'acte même de la création poétique et l'univers de ses possibles.

# Annexes

## I. Annexes au chapitre 1 (*Idylle XXIV*)

### I.1. Pindare, *Néméenne I*, 33-72

- [...]. Ἐγὼ δ' Ἡ-  
ρακλέος ἀντέχομαι προφρόνως [33]  
ἐν κορυφαῖς ἀρετῶν μεγάλαις,  
ἀρχαῖον ὀτρύνων λόγον, [34]  
ὥς, ἐπεὶ σπλάγχων ὑπο ματέρος αὐ-  
τίκα θαητῶν ἐς αἴγλαν παῖς Διός [35]  
ὠδῖνα φεύγων διδύμῳ  
σὺν κασιγνήτῳ μόλεν, [36]
- [Γ']  
ὥς {τ'} οὐ λαθὼν χρυσόθρονον  
Ἦραν κροκωτὸν σπάργανον ἐγκατέβα·  
ἀλλὰ θεῶν βασιλέα  
σπερχθεῖσα θυμῷ πέμπε δράκοντας ἄφαρ. [40]  
Τοὶ μὲν οἰχθειςᾶν πυλᾶν  
ἐς θαλάμου μυχὸν εὐ-  
ρὺν ἔβαν, τέκνοισιν ὠκείας γνάθους [42]  
ἀμφελίξασθαι μεμαῶτες· ὁ δ' ὀρ-  
θὸν μὲν ἄντεινεν κάρα, πειρᾶτο δὲ πρῶτον μάχας, [43]
- δισσαῖσι δοιοὺς ἀυχένων  
μάρψαις ἀφύκτοις χερσὶν ἑαῖς ὄφιας. [45]  
Ἀγχομένοις δὲ χρόνος  
ψυχὰς ἀπέπνευσεν μελέων ἀφάτων.  
Ἐκ δ' ἄρ' ἄτλατον δέος  
πλᾶξε γυναῖκας, ὅσαι  
τύχον Ἀλκμήνας ἀρήγοισαι λέχει. [49]  
καὶ γὰρ αὐτὰ ποσσὶν ἄπεπλος ὀρού-  
σαισ' ἀπὸ στρωμνᾶς ὅμως ἄμυνεν ὕβριν κνωδάλων. [50]

Ταχὺ δὲ Καδμείων ἀγοὶ χαλ-  
 κέοις σὺν ὄπλοις ἔδραμον ἀθρόοι, [51]  
 ἐν χερσὶ δ' Ἀμφιτρύων κολεοῦ  
 γυμνὸν τινάσσω <φάσγανον> [52]  
 ἴκετ', ὀξείαις ἀνίαισι τυπεῖς.  
 τὸ γὰρ οἰκεῖον πιέζει πάνθ' ὁμῶς· [53]  
 εὐθὺς δ' ἀπήμων κραδία  
 κᾶδος ἀμφ' ἀλλότριον. [54]

[Δ']

Ἔστα δὲ θάμβει δυσφόρῳ [55]  
 τερπνῶ τε μυχθεῖς. εἶδε γὰρ ἐκνόμιον  
 λῆμά τε καὶ δύναμιν  
 υἱοῦ· παλίγγλωσσον δέ οἱ ἀθάνατοι  
 ἀγγέλων ῥῆσιν θέσαν.  
 γείτονα δ' ἐκκάλεσεν  
 Διὸς ὑψίστου προφάταν ἔξοχον, [60]  
 ὀρθόμαντιν Τειρεσίαν· ὁ δέ οἱ  
 φράζει καὶ παντὶ στρατῶ, ποίαις ὁμιλήσει τύχαις, [61]

ὄσσοις μὲν ἐν χέρσῳ κτανῶν,  
 ὄσσοις δὲ πόντῳ θῆρας αἰδροδίκα·  
 καὶ τινα σὺν πλαγίῳ  
 ἀνδρῶν κόρῳ στείχοντα τὸν ἐχθρότατον [65]  
 φᾶ ἐ δαώσειν μόρον.

Καὶ γὰρ ὅταν θεοὶ ἐν  
 πεδίῳ Φλέγρας Γιγάντεσσιν μάχαν [67]  
 ἀντιάζωσιν, βελέων ὑπὸ ῥι-  
 παῖσι κείνου φαιδίμαν γαίᾳ πεφύρσεσθαι κόμαν [68]

ἔνεπεν· αὐτὸν μὰν ἐν εἰρή-  
 να τὸν ἅπαντα χρόνον <ἐν> σχερῶ [69]  
 ἠσυχίαν καμάτων μεγάλων  
 ποινὰν λαχόντ' ἐξαίρετον [70]  
 ὀλβίοις ἐν δώμασι, δεξάμενον  
 θαλερὰν Ἥβαν ἄκοιτιν καὶ γάμον [71]



δαίσαντα παρ Δι Κρονίδα,

σεμνὸν αἰνήσειν νόμον.

[72]

Moi, je m'attache assidûment à Héraclès quant à l'extrême grandeur de ses hauts-faits, en provoquant l'antique récit qui nous apprend [v. 35] comment, sitôt que le fils de Zeus, échappant à la douleur de la naissance, du sein de sa mère, alla vers l'admirable lumière, avec son frère jumeau,

comment, sans que l'ignore Héra au trône d'or, il arriva dans son lange de safran. Mais la reine des dieux, [v. 40] qui avait été irritée en son cœur, envoya des dragons aussitôt. Ceux-ci – les portes s'étant ouvertes – allèrent dans le vaste intérieur de la chambre, pressés d'enrouler autour des petits leurs rapides mâchoires. Et, droit, il tint la tête levée, et s'essaya pour la première fois à la bataille, de ses deux mains qui avaient saisi, [v. 45] dans une étreinte sans issue, les deux serpents. Et alors qu'ils étouffaient, le temps répandit le dernier souffle de leurs corps monstrueux. Or, une peur insoutenable stupéfia toutes les femmes qui se trouvaient prêter secours à Alcmène, alitée ; [v. 50] même elle, en effet, de ses pieds, sans péplos, s'élança hors de sa couche et s'efforça pourtant de repousser la violence des bêtes. Rapidement, les chefs des Cadméens, avec leurs armes de bronze, accoururent tous ensemble, et Amphitryon, brandissant dans sa main son épée dégainée hors de son fourreau, arriva, frappé de vifs chagrins. Ce qui le concerne étreint en effet tout homme également ; mais immédiatement son cœur est préservé quant aux soucis d'autrui.

[v. 55] [Amphitryon] se figea dans une stupeur difficilement supportable et mêlée de joie. Il vit en effet le courage hors-norme et la force de son fils : les immortels ont rendu mensongère la parole des messagers. Et il appela son voisin, [v. 60] interprète éminent de Zeus très-haut, Tirésias le devin véridique ; celui-ci lui expliqua, ainsi qu'à toute la foule, avec quels destins il passerait son existence, après en avoir tué combien sur la terre ferme, et combien dans la mer, des bêtes ignorant la justice ; et il affirma que, quelqu'un avançant avec le mépris [v. 65] fourbe des hommes, il l'abattra, le sort très haï. Et, en effet, quand les dieux, dans la plaine de Phlégra, iront au-devant de la bataille contre les Géants, il dit que, sous les jets de traits, la chevelure brillante du héros serait mêlée à la terre ; que lui, cependant, en paix, pour toujours, sans cesse, quand il aurait obtenu la tranquillité pour insigne récompense de grandes peines dans une heureuse demeure, quand il aurait reçu la florissante Hébé pour épouse et un mariage célébré auprès de Zeus le Cronide, il lourait sa vénérable loi.



.[ ]ιτ[ ]..οντων βι.  
 .[.]α[ ]π' Ἀλκαῖδα.  
 κ[.]χ[ ] [5]  
 ἐπαγομ[... .. μορ]μορούζιας  
 ..μεν.[.....].[.] δ[ι]ὰ θυρᾶν ἐπειδ[  
 ὄφιες θεόπομπ[οι ]  
 ...ζ.. ἐπὶ βρέφος οὐρανίου Διός  
 .....[.]νθ', ὁ δ' ἀντίον ἀνὰ κάρα τ' ἄειρ[ε [10]  
 .....] χειρὶ μελέων ἄπο ποικίλον  
 σπά]ργανον ἔρριψεν ἑάν τ' ἔφρανε φνάν  
 .... ὀμμ]άτων ἄπο σέλας ἐδίνασεν.  
 .....] ἄπεπλος ἐκ λεχέων νεοτόκων  
 [ ]οθ[.]νόρουσε περὶ φόβω. [15]  
 [ ] οἶκον Ἀμφιτρύωνος  
 [ ] δει]ματι σχόμεναι φύγον  
 [ ] α πᾶσαι  
 [ ] ἀ]μφίπολ[οι] Κεφ[αλ]λαν[  
 [ ] α.[ ]ηρα[ [20]  
 [ ] εσή[  
 [ ] ᾶν[  
 [ ] ..ς  
 ... [23]

... [v. 4] ... Alcaïde... [v. 7] ... à travers les portes... [v. 8] les serpents envoyés par  
 la déesse... [v. 9] ... contre le nouveau-né fils du céleste Zeus... [v. 10] ... mais lui  
 leur fit face en se redressant et saisit leur tête... en éloignant leur corps, de sa main,  
 il rejeta le lange bigarré et révéla sa nature... de ses yeux jaillit un éclat. [v. 14] ...  
 sans peplos, elle bondit de peur hors de son lit d'accouchée. [v. 16] ... la maison  
 d'Amphitryon [v. 17] ... sous le coup de la peur, s'enfuirent [v. 18] .... toutes les  
 servantes céphalléniennes ...

#### **I.4. Fin fragmentaire de l'Idylle XXIV (texte de Gow [1952<sup>2</sup>])**

.....] [..νμ...νε.[.....].ελω] [  
 .....]ι· ποσον τι ρ ü[  
 .....] [..ναμον εχ] [  
 .....]ς· εν χροϊ κα[  
 .....]ψας· το δε κα[ [145]

.....]εν ξεινου[  
 .....]δεω.[  
 .....].ε.[  
 .....].ρ.[  
 .....]σα.[ [150]  
 .....]ντα.[  
 .....]λε θυρα[  
 .....]ιρον δε[  
 .....]ληα δι.[  
 .....]ον ι.[ [155]

Desunt vv. circiter xii.

.....].α...ων μ.[.....]υμπον [168]  
 .....].δ' εριωπιδα.[.....]ς  
 .....]ταν ομοπατ[.....]λαϊ. [170]  
 .....]κα.οχθε θε[.....] θνητος  
 .....].[.] αοιδον αγο[.....]τυν[[ε]]ικώς

## **II. Annexes au chapitre 2 (Idylle XV)**

### **II.1. L'Idylle XV et Les Spectatrices des Jeux isthmiques**

Le seul fragment attribué aux *Spectatrices des jeux isthmiques* est φέρ' ὃ τὸν δρίφον (« apporte-lui le siège », fr. 10). Il a été transmis par l'*Etymologicum magnum*, s.v. δρίφος, pour illustrer l'emploi de cette forme du substantif δρίφος : <Δρίφος>· Δρίφος Συρακούσιοι· Φέρ' ὃ τὸν δρίφον. Δρίφος γὰρ καὶ δρίφος (« *driphos* : les Syracusains emploient *driphos* : “apporte-lui le *driphos*”. En effet, *diphros* est aussi *driphos* »)<sup>870</sup>.

C'est Valckenaer qui a attribué le fragment aux *Spectatrices des jeux isthmiques*, pour sans doute trois raisons, qui se complètent. (1) Φέρ' ὃ τὸν δρίφον est proche du vers 2b de l'*Idylle XV* : ὄρη δρίφον<sup>871</sup>, Εὐνόα, αὐτᾶ (« vois à lui donner un siège, Eunoa »). (2) En tenant compte de la scholie à Théocrite selon laquelle l'*Idylle XV* est inspirée des *Spectatrices des jeux isthmiques*, on peut être tenté d'attribuer le fragment transmis par l'*Etymologicum magnum* à

<sup>870</sup> EM s.v. δρίφος, 287, 50-52.

<sup>871</sup> Je conserve ici le texte de Gow [1952], qui adopte la leçon du papyrus d'Antinoé : les manuscrits, quant à eux, transmettent tous la forme δρίφον. Voir Gow [1952] t. 2 ad vers 2 p. 267.

ce mime de Sophron, (3) d'autant que l'affirmation du lexicographe selon laquelle la forme δρίφρον est syracusaine paraît corroborer l'attribution du fragment au mimographe syracusain.

Celle-ci est donc particulièrement incertaine. Hordern, dans son édition des fragments de Sophron, précise en outre que de telles expressions sont courantes dans les mimes<sup>872</sup>.

Récemment, toutefois, Hordern a suggéré – avec une extrême prudence étant donné le caractère très spéculatif de l'hypothèse – un rapprochement entre un fragment attribué à Sophron (fr. 171) et l'*Idylle XV*<sup>873</sup>. Le fragment en question pourrait être, selon l'hypothèse avancée par Hordern, une prière à Poséidon, dieu auquel sont précisément consacrés les jeux isthmiques :

]ασσ ου μεδέων διο[  
]των ἄνωθε πεδίον ε[  
] εμαν τεθει[ ]ν[ ]ατρι[  
]ηστος με και προτε[  
] καλὰ μάν ἐστιν [   
]πὸτ τῶν θεῶν μ [

Le fragment pourrait donc, toujours suivant cette hypothèse, appartenir aux *Spectatrices de jeux isthmiques*. Dans ce cas, il se pourrait aussi que l'hymne à Adonis de l'*Idylle XV* soit inspiré de l'hypothétique prière à Poséidon du mime de Sophron.

## **II.2. La parenthèse ouverte au vers 15 par λέγομεν δέ**

Ce n'est pas seulement le propos de l'anecdote qui présente une difficulté (quel défaut imputé à Dinôn vise-t-elle à mettre en évidence exactement ?), mais aussi l'exposé de l'anecdote lui-même. Le texte transmis par les manuscrits pour les vers 15 et 16, en effet, pose problème en l'état, de sorte qu'il a fait l'objet de conjectures largement adoptées par les éditeurs : le récit de l'anecdote s'en trouve altéré. Je m'attacherai en effet à montrer que ces conjectures non seulement ne sont pas nécessaires, mais aussi que les vers 15 et 16, tels qu'ils ont été transmis, livrent un sujet de blâme supplémentaire.

---

<sup>872</sup> Hordern [2004] p. 146 renvoie en particulier à Herod., VI, 1 : κάθησο, Μητροῦ. Τῇ γυναικὶ θεῆς δρίφρον (« Assieds-toi, Métro. Mets un siège pour cette femme »).

<sup>873</sup> Hordern [2002].

Pour l'ensemble de la réplique, le texte transmis par les manuscrits est le suivant : ἀπφῶς μὰν τῆνος τὰ πρόαν λέγομες δὲ πρόαν θην | πάντα νίτρον καὶ φῶκος ἀπὸ σκανᾶς ἀγοράσδων | ἴκτο φέρων ἄλας ἄμμιν, ἀνήρ τρισκαιδεκάπαχυς.

Le verbe à la troisième personne attendu après le nominatif ἀπφῶς [...] τῆνος (vers 15) est nécessairement ἴκτο (vers 17) (« ce para-là est arrivé »). La proposition introduite par δὲ au vers 15 – dont le verbe est λέγομες au même vers – est donc nécessairement enchâssée dans la proposition ἀπφῶς μὰν τῆνος... ἴκτο. Autrement dit, λέγομες δὲ ouvre une parenthèse. Le problème est donc le suivant : où fermer cette parenthèse ?

**(a)** Les éditeurs qui adoptent le texte des manuscrits<sup>874</sup> ferment tous cette parenthèse après le πάντα du vers 16 (λέγομες δὲ πρόαν θην | πάντα). La parenthèse consiste alors en un commentaire sur le τὰ πρόαν du début du vers : les éditeurs qui adoptent cette solution comprennent en effet qu'il s'agit d'un commentaire sur le recours excessif à l'adverbe πρόαν, dans la langue parlée ou dans le dialecte syracusain<sup>875</sup> : « nous appelons tout “l'autre jour” » (où πρόαν est attribut du complément πάντα)<sup>876</sup> ou « nous disons que tout a lieu l'autre jour » (où πάντα est le sujet de l'infinitif εἶναι sous-entendu et πρόαν un complément circonstanciel). La proposition principale, quant à elle, se comprend ainsi : « ce para-là, l'autre jour, ..., alors qu'il allait acheter du nitre [*i.e.* de la lessive] et du fard à la boutique, est arrivé avec du sel, l'homme de treize coudées ! ».

Mais cette solution n'a pas semblé satisfaisante, sans doute parce que l'on ne comprend pas pourquoi Praxinoa propose un tel commentaire linguistique (λέγομες δὲ πρόαν θην | πάντα). Des conjectures ont donc été avancées de sorte à résoudre cette difficulté : celle de Sleider (b), celles d'Ahrens (c) et celles de Wilamowitz (d) sont les plus notables.

**(b)** Sleider a d'abord conjecturé προαθρεῖν au lieu de πρόαν θην (vers 15)<sup>877</sup>. La parenthèse étant toujours fermée après πάντα (vers 16), elle devient λέγομες δὲ προαθρεῖν πάντα (« nous disons que nous prévoyons tout »). Cette conjecture permet donc de substituer au commentaire linguistique une remarque qui a peut-être paru plus en accord avec ce que l'on attend *a priori* d'un personnage comme celui de Praxinoa : Praxinoa, dans ce cas, se félicite de sa prévoyance.

---

<sup>874</sup> Ameis [1851] ; Fritzsche [1881<sup>3</sup>] ; Cholmeley [1901].

<sup>875</sup> La tendance serait syracusaine selon Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p.180 *ad* vers 15 ; orale selon Cholmeley [1901] p. 294 *ad* vers 15.

<sup>876</sup> Voir Ameis [1851] p. 29 et Cholmeley [1901] pp. 294-295 *ad* vers 15.

<sup>877</sup> La conjecture de Sleider a été adoptée par Meineke [1856<sup>3</sup>].

Les conjectures respectives d’Ahrens et de Wilamowitz, ensuite, ont toutefois paru plus satisfaisantes à une majorité d’éditeurs<sup>878</sup>, sans doute parce que l’on explique mal le discours indirect du texte conjecturé par Sleider, qui paraît peu naturel (« nous disons que nous prévoyons tout » plutôt que simplement « nous prévoyons tout »). Ces conjectures permettent en effet de normaliser l’emploi de λέγομες.

(c) La conjecture d’Ahrens consiste, en premier lieu, à substituer au participe ἀγοράσδων (vers 16), apposé à ἀποφῶς μὰν τῆνός (vers 15), l’infinitif ἀγοράσδεν. Cet infinitif dépend alors de λέγομες : « nous lui disons d’aller acheter », et la parenthèse est fermée après ἀγοράσδεν et non plus après πάντα, de sorte qu’elle devient : λέγομες δὲ πρόαν θην | πάντα νίτρον καὶ φῶκος ἀπὸ σκανᾶς ἀγοράσδεν (« nous lui disons d’aller tout acheter, du nitre et du fard, à la boutique »). Mais le πάντα a dû gêner, car la conjecture d’Ahrens consiste, en second lieu, à le remplacer par le participe βάντα, apposé au sujet de ἀγοράσδεν. Ainsi, Ahrens propose finalement de lire la parenthèse sous la forme suivante : λέγομες δὲ πρόαν θην | βάντα νίτρον καὶ φῶκος ἀπὸ σκανᾶς ἀγοράσδεν (« nous lui disons d’aller acheter, *en marchant* [ou *en y allant*], du nitre et du fard, à la boutique »).

(d) La conjecture de Wilamowitz vise à résoudre les mêmes difficultés que celles d’Ahrens : le savant adopte l’infinitif ἀγοράσδεν proposé par Ahrens, mais préfère le vocatif πάπα au πάντα des manuscrits et au βάντα d’Ahrens. Le texte conjecturé est alors : λέγομες δὲ πρόαν θην | “πάπα, νίτρον καὶ φῶκος ἀπὸ σκανᾶς ἀγοράσδεν”. Dans ce cas, ἀγοράσδεν ne dépend pas directement de λέγομες : l’ensemble du vers 16 est au discours direct, et ἀγοράσδεν est un infinitif jussif (« papa, va acheter du nitre et du fard à la boutique »).

En définitive, ces conjectures visent à lever le problème que pose la parenthèse telle qu’elle a été comprise par les éditeurs qui ont conservé le texte des manuscrits : λέγομες δὲ πρόαν θην | πάντα (« nous appelons tout “l’autre jour” » ou « nous disons que tout a lieu l’autre jour »). Le commentaire linguistique paraît en effet assez étrange, dans la mesure où l’on voit mal ce qu’il apporte au propos de Praxinoa. Mais, surtout, l’explication qui est supposée rendre compte de cette parenthèse – explication selon laquelle il y aurait une tendance, dans la langue quotidienne ou syracusaine, à employer πρόαν – est manifestement déduite du contexte : aucun élément extérieur au corpus ne l’était<sup>879</sup>. On voit donc encore plus mal, sans cette explication,

---

<sup>878</sup> La conjecture d’Ahrens a été adoptée telle qu’elle par Legrand [1925] et par Monteil [1968] ; modifiée par celle de Wilamowitz par Edmonds [1938<sup>3</sup>], Gow [1952<sup>2</sup>] et [1952], Dover [1971] et Gallavotti [1993<sup>3</sup>].

<sup>879</sup> Voir Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p.180 *ad* vers 15 (« Hiernach scheint es, dass in der syrakusischen Umgangssprache das Wort πρόαν besonders beliebt war und man es mit seiner Anwendung nicht allzu genau

le sens de la parenthèse.

Pourtant, ce qui pose problème n'est pas tant le texte transmis que la ponctuation que l'on en a proposée. La parenthèse, en effet, se comprend très bien si l'on ponctue le texte des vers 15-16 comme suit : ἀπφῶς μὰν τῆνός τὰ πρόαν – λέγομες δὲ πρόαν θην – | πάντα νίτρον καὶ φῶκος ἀπὸ σκανᾶς ἀγοράσδων (« ce papa-là, vraiment, tout récemment – nous disons bien *tout récemment* – alors qu'il allait acheter toutes sortes de choses, du nitre et du fard, à la boutique, est arrivé nous apportant du sel, l'homme de treize coudées ! »)

Cette proposition implique, d'une part, de prendre πάντα au sens homérique de « toutes sortes de choses »<sup>880</sup> et de le lire comme complément de ἀγοράσδων (« alors qu'il allait acheter toutes sortes de choses »). Dans cette hypothèse, νίτρον καὶ φῶκος lui est apposé de sorte à préciser la nature de ces « choses » (« toutes sortes de choses », c'est-à-dire « du nitre et du fard »).

Quant à la parenthèse, d'autre part, elle se trouve réduite à λέγομες δὲ πρόαν θην. Il s'agit alors toujours d'un commentaire sur le τὰ πρόαν qui précède, mais celui-ci ne vise pas à corriger un emploi de la locution adverbiale qui serait abusif. Il vise au contraire à insister sur lui, c'est-à-dire sur le fait que l'anecdote est bel et bien récente. Cette interprétation rend donc compte, en outre, de la particule θην, qui souligne le sens qui est *effectivement* celui de l'adverbe (« nous disons bien *tout récemment* »)<sup>881</sup>.

Praxinoa, pour ainsi dire, se défend donc ici de « ressortir les vieux dossiers ». Le commentaire, dans ce cas, est cohérent avec le propos de l'anecdote, la critique du mari, et même renchérit sur ce propos : Praxinoa n'a pas besoin de remonter longtemps dans le temps pour trouver une anecdote qui dévalorise Dinôn.

---

nahm. In Einklang damit steht der häufige Gebrauch von πρόαν, πρόαν, πρᾶν in Theokrits ländlichen und mimischen Gedichten. Die beiden Frauen sind sich ihrer Mundart wohl bewusst ; vgl. v. 93. Das Ereignis, von welchem Praxinoa mit πρόαν zu reden begonnen, hat sich als in Wahrheit schon vor längerer Zeit zugetragen ; sie macht daher zur Berichtigung jenen scherzenden Zusatz », « Il semble d'après cela que le mot πρόαν était particulièrement populaire dans le syracusain de la langue courante, et que l'on ne l'employait pas vraiment au sens strict. L'usage fréquent de πρόαν, πρόαν, πρᾶν dans les poèmes pastoraux et dans les mimes de Théocrite est conforme à cette idée. Les deux femmes sont tout à fait conscientes de leur dialecte ; cf. v. 93. L'événement dont Praxinoa commençait à faire le récit avec πρόαν s'est donc passé en réalité il y a déjà plus longtemps ; elle ajoute cela [*i.e.* λέγομες δὲ κτλ.] pour se corriger en plaisantant. ») et Cholmeley [1901] p. 294 *ad* vers 15 (« λέγομες δὲ πρόαν θην, κ.τ.λ. is to be taken as a comment of the constant use of the word πρόαν (πρᾶν) in common speech. Theocritus himself uses it thirteen times »).

<sup>880</sup> LSJ s.v. πᾶς au sens D.II.

<sup>881</sup> *Greek Particles* p. 204 ; pour θην forme atténuée de δῆ, voir *Greek Particles* p. 288.



### II.3. Les κυνάδας et ἀποτίλματα du vers 19

Le vers 19 présente deux substantifs, κυνάδας et ἀποτίλματα, dont le sens est discuté (ἀποτίλματα), ou dont le sens admis peut être discuté (κυνάδας).

Le κυνάδας du vers 19, d'abord, est une forme substantivée de l'adjectif κυνάς, άδος (« de chien »). On ne connaît aucune occurrence de ce mot qui soit antérieure à l'*Idylle XV*, et il est par la suite très rare. On le comprend habituellement au sens de « peaux de chiens » ou de « poils de chiens »<sup>882</sup>, en s'appuyant sur son étymologie, bien que ce sens ne soit pas attesté ailleurs.

On le trouve en effet ailleurs employé au sens de « clou », ou pour désigner une plante, mais jamais dans le sens de « peau / poil de chien ». Chez les lexicographes<sup>883</sup>, il est en outre glosé par ἀπομαγαλιά, qui désigne la mie de pain que l'on mettait en boule après un repas pour s'en frotter les mains, afin de les laver et avant de les jeter ensuite aux chiens<sup>884</sup>.

Supposer que κυνάδας a le sens de « peau de chien » apparaît donc comme étant une conjecture superflue, car celui d'ἀπομαγαλιά, attesté, convient tout à fait au contexte : ce qu'a acheté Diocleidas, ce sont des déchets, tout juste bons à être jetés aux chiens (des « cochonneries »). Gorgô n'estime donc pas seulement que les toisons sont de mauvaise qualité, si tant est que « peaux de chien » soit susceptible de connoter la mauvaise qualité<sup>885</sup>, mais qu'elles sont tout bonnement inutilisables.

---

<sup>882</sup> Voir les traductions d'Ameis [1851] p. 29 (*pilos caninos*) ; Legrand [1925] p. 121 (« peaux de chiens ») ; Edmonds [1938<sup>3</sup>] p. 179 (*dog's hair*) ; Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1 p. 111 (*dog's hair*). Voir aussi les commentaires de Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 180 *ad* vers 19-20 ; Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 272 *ad* vers 19 s. ; Monteil [1968] p. 149 *ad* vers 19.

<sup>883</sup> Julius Pollux, *Onomasticon* VI 93 : οἱ δὲ πάλαι ταῖς καλουμέναις ἀπομαγαλαιῖς ἐχρῶντο, αἱ ἦσαν τὸ ἐν τῷ ἄρτῳ μαλακὸν καὶ στατῶδες, εἰς ὃ ἀποψησάμενοι τοῖς κυσὶν αὐτὸ παρέβαλλον, ὅθεν καὶ Λακεδαιμόνιοι κυνάδα τὴν ἀπομαγαλιαν καλοῦσιν (« les gens d'autrefois utilisaient ce qu'ils appelaient des apomagdalaii ; c'était ce qui est mou dans le pain et fait de pâte de farine ; ils s'y frottaient les mains pour les nettoyer et le jetaient aux chiens, à cause de quoi aussi les Lacédémoniens appellent l'apomagdalia un kunas »). Voir aussi : Pausanias Ἀττικῶν ὀνομάτων συναγωγή alpha 134 (qui explique le terme et mentionne l'emploi du mot chez Dioscoride) ; Ath., IX, 77 (qui explique aussi le mot et mentionne son emploi chez Polémon) ; Hsch. κ.4554 (κυνάδες· αἱ ἀπομαγαλαιαί).

<sup>884</sup> La première attestation connue d'ἀπομαγαλιά l'associe en effet étroitement au chien : ἀπομαγαλιας ὥσπερ κύων; [...] (« des boulettes de mie de pain, comme un chien ? », Ar., *Eq.*, 415).

<sup>885</sup> On peut se souvenir du casque appelé κυέη dans la poésie homérique.

Ἀποτίλματα, ensuite, n'est pas attesté ailleurs dans la littérature conservée<sup>886</sup>, mais l'on s'accorde le plus souvent sur le sens de « pièces arrachées à (de vieilles besaces) »<sup>887</sup>. Le substantif est en effet dérivé de τίλλω (« arracher »), et un autre dérivé, le simple τίλμα est employé, chez les médecins notamment, pour désigner de la « charpie ». Plutarque emploie quant à lui τῖλαι pour désigner des « flocons de laine »<sup>888</sup>.

C'est donc ici encore le fait que les pièces rapportées par Diocleidas sont à peu près inutilisables que met en évidence l'expression γραιῶν ἀποτίλματα πηρῶν, mais sans doute de manière plus précise, dans la mesure où ἀποτίλματα paraît dénoter la trop petite dimension des toisons : ce sont des morceaux de quelque chose. Mais plus que de simples « pièces arrachées », expression qui paraît relativement neutre, ce sont une « espèce de charpie » : non seulement τίλμα désigne plus de la « charpie » que des « pièces, des morceaux » (dont Gorgô pourrait peut-être réussir à faire quelque chose), mais le préfixe ἀπο- ajoute encore vraisemblablement une nuance péjorative au substantif τίλμα<sup>889</sup>.

Selon ces hypothèses sur le sens de κινάδας et d' ἀποτίλματα, le mari de Gorgô n'a donc pas acheté des produits de mauvaise qualité (mauvais cuir et pièces de vieux tissu) mais des produits strictement inutilisables : des « cochonneries » et de l' « espèce de charpie », dont Gorgô ne peut rien faire. Il n'a pas *mal* dépensé ses sept drachmes, il les a dépensées en pure perte.

#### **II.4. Les πάντες ἐριοί du vers 50**

Le texte de la fin du vers 50 est particulièrement variable selon les éditions, car les leçons transmises posent toutes problème. Tous les manuscrits ont, pour dernier mot du vers,

---

<sup>886</sup> Ou presque : le vers 19 est cité dans plusieurs commentaires à Hermogène (dans les deux commentaires au Περί ιδεῶν d'Hermogène dus à Syrianos, 39, 21, et à Joannes Rhetor, 226,6, et dans un troisième qui est anonyme, VII 970).

<sup>887</sup> Voir les traductions d'Ameis [1851] p. 29 (*vellumina*) ; Edmonds [1938<sup>3</sup>] p. 179 (*mere pluckings*) ; Gow [1952<sup>2</sup>] t. 1 p. 111 (*pluckings*) ; Voir aussi le commentaire de Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 272 *ad* vers 19 s. Certains traducteurs et commentateurs paraissent cependant proposer des interprétations plus proches de celle que je défends ici, à savoir un sens du mot qui exprime le caractère inutilisable des pièces : Legrand [1925] p. 121 (« épilures ») ; Monteil [1968] p. 149 *ad* vers 19 (« “ce que l'on arrache poil à poil” ; les besaces, faites de peau non épilée, perdaient leur poil au fur et à mesure de leur utilisation »).

<sup>888</sup> Voir *DELG* s.v. τίλλω.

<sup>889</sup> *DELG* s.v. ἀπό : « dans quelques formations nominales ἀπο- semble exprimer la notion “une espèce de”, avec nuance péjorative ».

ἐπιοί ou ἐπειοί : on passe aisément, par itacisme, de ἐπειοί à ἐπιοί. Quant au papyrus d'Antinoé, il présente la leçon ἀποιοι, corrigée en αεργοι par une autre main.

Les difficultés que présentent ces différentes leçons sont les suivantes. Ἐπιοί / ἐπειοί, tout d'abord, signifie « fait de laine »<sup>890</sup> : ce mot est, tel quel en tout cas, intelligible dans le contexte du vers (« au même niveau les uns que les autres, mauvaises plaisanteries, tous *faits de laine* ! »). Αποιοι, ensuite, est strictement inconnu par ailleurs, et sa correction en αεργοι, enfin, est manifestement une tentative de proposer une solution au problème posé par ἀποιοι en introduisant un mot qui se trouve plus haut dans le texte (voir vers 26).

On observe deux réactions de la part des éditeurs : les uns ont proposé ou adopté des conjectures ; les autres ont adopté la leçon des manuscrits, ἐπιοί, malgré la difficulté que présente le sens du mot (« fait de laine »). Parmi les nombreuses conjectures proposées, les principales sont ἀραῖοι (« maudits »), qui est une conjecture de Warton<sup>891</sup>, et ἐπινοί (« figues sauvages »), conjecturé par Spohn<sup>892</sup>.

Les savants qui ont adopté le texte des manuscrits<sup>893</sup> ont vraisemblablement trouvé chez Hésychius un argument qui leur a permis de défendre le texte transmis. Le *Lexique* d'Hésychius a en effet une entrée ἔπιου· καινοί<sup>894</sup>. Ἐπιου (« faits de laine ») aurait donc aussi le sens figuré de « nouveau, nouvellement inventé », selon le lexicographe, et c'est sans doute à ce sens que pensent Ameis et Edmonds lorsqu'ils traduisent ἐπιοί respectivement par *nequam* (« vauriens ») et *queer* (« gens bizarres »)<sup>895</sup>. « Bizarre, étrange » est en effet un sens bien attesté de l'adjectif καινός<sup>896</sup>, et l'on peut penser que le *nequam* d'Ameis repose sur l'idée d'un préjugé négatif associé à la notion de « nouveauté ».

Je conserve pour ma part aussi le texte transmis par les manuscrits, dans l'idée que la glose d'Hésychius permet de le défendre, dans une certaine mesure du moins, car la pertinence de l'entrée ἔπιου du *Lexique* a été mise en doute<sup>897</sup>. En définitive, le sens du dernier mot du vers

---

<sup>890</sup> Voir LSJ s.v. ἐπειός, forme contracte de ἐπέεος.

<sup>891</sup> Adoptée par Gow [1952<sup>2</sup>] et [1952], Monteil [1968] et Dover [1971].

<sup>892</sup> Adopté par Fritzsche [1881<sup>3</sup>], Legrand [1925] et Gallavotti [1993<sup>3</sup>].

<sup>893</sup> Ameis [1851], Meineke [1856<sup>3</sup>], Cholmeley [1901] et Edmonds [1938<sup>3</sup>].

<sup>894</sup> Hsch., *Lexique*, ε.5974.

<sup>895</sup> Ameis [1851] ; Edmonds [1938<sup>3</sup>].

<sup>896</sup> Voir LSJ s.v. ce mot, sens II.

<sup>897</sup> Voir Gow [1952<sup>2</sup>] p. 281 *ad* vers 49.

me semble de moindre importance par rapport au rythme de l'ensemble, en tant qu'il évoque le vers 26 de la *Théogonie*. Ajoutons à cela que la fin de vers en πάντες suivi d'un adjectif ou d'un substantif est très fréquente dans la poésie homérique (πάντες ἄριστοι, πάντες ὁμοῖοι, πάντες Ἀχαιοί, πάντες ἑταῖροι et πάντες ἄωροι)<sup>898</sup> : le vers 50 est vraisemblablement élaboré de sorte à rappeler à l'esprit des formules épiques.

## **II.5. Texte du vers 67**

Au vers 67, la leçon αὐτᾶς μὴ ἀποπλαγχθῆς invite à voir dans la crainte de Praxinoa la peur qu'Eunoa ne se perde dans la foule comme Ulysse au retour de Troie. C'est le texte que l'on lit dans les papyrus<sup>899</sup> : πότεχ' αὐτᾶς μὴ ἀποπλαγχθῆς (ou [ἀ]ποπλαγχθῆς). Au-dessus de la ligne, le papyrus d'Antinoé présente la glose suivante : που <πλα>νη<θης> (« que tu t'égares quelque part »). Les manuscrits présentent quant à eux la leçon πότεχ' αὐτᾶ μὴ τι πλανηθῆς<sup>900</sup>.

Dans les deux cas, le texte transmis ne présente aucune difficulté sémantique, syntaxique ou métrique. Le texte des manuscrits, πότεχ' αὐτᾶ μὴ τι πλανηθῆς, peut se comprendre de deux façons, selon que l'on lise μὴ τι πλανηθῆς comme une proposition finale ou comme une complétive de crainte : « fais attention à elle, afin que tu ne t'égares pas » ou « fais attention à elle, de peur que tu ne t'égares »<sup>901</sup>. On a les mêmes possibilités pour comprendre le texte transmis par les papyrus, πότεχ' αὐτᾶς μὴ ἀποπλαγχθῆς : « fais attention, afin de ne pas errer loin d'elle » ou « fais attention, de peur d'errer loin d'elle ».

Environ un tiers des éditions consultées adopte le texte des manuscrits : il s'agit des éditions les plus anciennes<sup>902</sup>. Ces éditions sont en effet antérieures à la découverte, et donc à la publication du papyrus d'Antinoé, et le papyrus d'Oxyrhynque 1618 n'a pas, à lui seul, suffisamment de crédit pour que l'on préfère sa lecture au texte des manuscrits. Il est donc naturel que les éditeurs qui n'avaient pas connaissance du papyrus d'Antinoé aient adopté le

---

<sup>898</sup> Dans la description de Scylla, πάντες ἄωροι (*Od.*, XII, 89) a ceci de commun avec le vers de Théocrite que le sens du mot qui clôt le vers est difficile (voir LSJ *s.v.* ἄωρος, entrée B).

<sup>899</sup> C'est-à-dire le papyrus d'Antinoé et le papyrus d'Oxyrhynque 1618.

<sup>900</sup> Une minorité de manuscrits donne αὐτά là où les autres ont αὐτᾶ, et quelques manuscrits donnent το là où la majorité a τι. Aucun éditeur n'a adopté ces variantes à ma connaissance.

<sup>901</sup> Voir Ameis [1851] p. 31 ; Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 185 *ad* vers 67 (« “passe auf sie auf”, damit sie nicht im Gedränge von deiner Seite weggerissen werde », *i.e.* « “fais attention à elle” afin qu'elle ne soit pas arrachée à toi dans la foule ») ; Cholmeley [1901] p. 298 *ad* vers 67 (« attend to her lest you lose yourself », *i.e.* « fais attention à elle, de peur que tu ne te perdes »).

<sup>902</sup> Ameis [1851] ; Meineke [1856<sup>3</sup>] ; Fritzsche [1881<sup>3</sup>] ; Cholmeley [1901].

texte des manuscrits. Un autre tiers, environ, des éditions consultées, lui préfère le texte des papyrus : ce sont majoritairement les éditions les plus récentes<sup>903</sup>. Le dernier tiers des éditions consultées adoptent des conjectures, soit celle de Wilamowitz, soit celle de Wilamowitz et celle de Hunt<sup>904</sup>.

Wilamowitz a en effet conjecturé αὐτα, une apostrophe (« toi, là »)<sup>905</sup> au lieu du αὐτᾶ, datif du pronom de rappel, des manuscrits : « fais attention, toi là, à ne pas t'égarer » ou « de peur que tu ne t'égares ». Cette conjecture implique une modification de la syntaxe de la phrase. Dans le texte des manuscrits, en effet, αὐτᾶ est le complément au datif du verbe προσέχω (« fais attention à elle »), ce qui est une construction ordinaire du verbe<sup>906</sup> ; avec la conjecture de Wilamowitz, on doit comprendre que le verbe πρόσσεχω est construit absolument (« fais attention »), le αὐτα étant une apostrophe.

Les éditeurs qui adoptent la conjecture interprètent majoritairement la proposition introduite par μή comme une complétive de crainte (« de peur que » ou « à ne pas »), à l'exception de Legrand, qui la comprend comme l'expression d'une défense (« ne t'égare pas »)<sup>907</sup>. Cette dernière possibilité, quoique tout-à-fait possible avec la leçon des manuscrits, n'a pas été envisagée, à ma connaissance, par les éditeurs qui adoptent cette dernière.

La conjecture de Wilamowitz ne modifie pas fondamentalement, en revanche, le propos du vers et n'implique aucune modification métrique : le ā final de αὐτᾶ et celui de αὐτα ont la même quantité. Elle paraît avoir pour but de lever ce qui a dû sembler être une légère incohérence : pourquoi faire à attention à elle pour ne pas se perdre soi-même ? En supprimant le complément de προσέχω, la difficulté logique tombe.

La conjecture de Hunt porte quant à elle sur la seconde proposition de la phrase : μή 'ποπλαναθηῖς (« [fais attention] de peur que tu n'eres au loin »). Le savant semble avoir pris pour point de départ le texte des manuscrits, μή τι πλανηθηῖς. Peut-être le préverbe ἀπο-,

---

<sup>903</sup> Gow [1952<sup>2</sup>] et [1952] ; Dover [1971] ; Gallavotti [1993<sup>3</sup>].

<sup>904</sup> Conjecture de Wilamowitz seule : Legrand [1925] ; Monteil [1968]. Conjecture de Wilamowitz et conjecture de Hunt : Edmonds [1938<sup>3</sup>].

<sup>905</sup> LSJ s.v. οὗτος, sens C.I.5.

<sup>906</sup> Voir LSJ s.v. προσέχω, sens A.I.4.

<sup>907</sup> Legrand [1925] p. 123 (« fais bien attention, tu m'entends ? Ne va pas te perdre ») ; Edmonds [1938<sup>3</sup>] p. 187 (« and you take care, Eutychis, not to get separated », i.e. « et, toi, fais attention, Eutychis, à ne pas être séparée ») ; Monteil [1968] p. 156 ad vers 67 (« prend garde, holà toi !, de peur que... »).

transmis par les papyrus, lui a-t-il semblé moins « faible » que le  $\tau\iota$  des manuscrits, de sorte qu'il a d'abord conjecturé  $\mu\eta\ \acute{\alpha}\pi\omicron\pi\lambda\alpha\nu\alpha\theta\eta\varsigma$ . Puis, gêné par le hiatus  $\mu\eta\ \acute{\alpha}\pi\omicron-$ , il a proposé l'aphérèse attestée dans le papyrus d'Oxyrhynque ( $\mu\eta\ [\acute{\alpha}]π\omicron\pi\lambda\alpha\chi\theta\eta\varsigma$ )<sup>908</sup>.

Dans la mesure où les deux leçons transmises ne présentent pas de difficulté majeure, aucune des deux conjectures ne s'impose. Si du moins je ne me trompe pas sur les raisons qui ont poussé Hunt à modifier le texte des manuscrits à l'aide du texte des papyrus, la conjecture qu'a proposée le savant repose sur un jugement tout à fait subjectif et elle est en soi arbitraire. La conjecture de Wilamowitz, quant à elle, semble chercher à lever une difficulté trop mineure pour justifier d'intervenir sur le texte transmis, si du moins cette difficulté doit être considérée comme telle : ne peut-on pas penser, par exemple, qu'Eunoia doit garder son attention dirigée vers Eutythis, la compagne qui lui a été assignée ([...] λάβε καὶ τύ, | Εὐνόα, Εὐτυχίδος [...], vers 66-67), pour ne pas se perdre, c'est-à-dire se retrouver seule dans la foule qui envahit le palais ?

En revanche, aucun critère métrique, sémantique ou syntaxique ne permet de trancher en faveur de la leçon transmise par les manuscrits ou en faveur de celle des papyrus. Néanmoins, on a des raisons de donner la préférence au texte des papyrus.

La leçon  $\acute{\alpha}\pi\omicron\pi\lambda\alpha\chi\theta\eta\varsigma$  peut en effet être considérée comme la *lectio difficilior*, dans la mesure où le verbe  $\acute{\alpha}\pi\omicron\pi\lambda\acute{\alpha}\zeta\omega$  est très rare<sup>909</sup>. En outre, la glose du papyrus d'Antinoé ( $\pi\omicron\upsilon\ \langle\pi\lambda\alpha\rangle\nu\eta\langle\theta\eta\varsigma\rangle$ ) invite à penser que  $\acute{\alpha}\pi\omicron\pi\lambda\alpha\chi\theta\eta\varsigma$  était déjà mal compris au V<sup>ème</sup> siècle<sup>910</sup>, et, comme le signale Gow<sup>911</sup>, c'est le même verbe qui est utilisé pour gloser le texte des papyrus dans le papyrus d'Antinoé que celui que l'on retrouve plus tard dans les manuscrits ( $\tau\iota\ \pi\lambda\alpha\nu\eta\theta\eta\varsigma$ ) : la glose est vraisemblablement passée dans le texte à un moment de la tradition, de sorte que la leçon  $\acute{\alpha}\pi\omicron\pi\lambda\alpha\chi\theta\eta\varsigma$  n'est pas attestée ailleurs que dans les deux papyrus du V<sup>ème</sup>

---

<sup>908</sup> Sur la question du hiatus, voir Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 284 *ad* vers 67. Le savant admet que le hiatus est surprenant, mais constate aussi que, chez Théocrite, il est assez fréquent qu'une voyelle longue (ou une diphtongue) en hiatus au cinquième pied ne s'abrège pas.

<sup>909</sup> Le *TLG* n'en recense que soixante-dix-sept attestations en tout, donc huit seulement sont antérieures à Théocrite.

<sup>910</sup> Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 284 *ad* vers 67 signale que l'on connaît d'autres cas où le verbe  $\pi\lambda\acute{\alpha}\zeta\omega$  est paraphrasé au moyen du verbe  $\pi\lambda\alpha\nu\acute{\alpha}\omega$  : dans le *Lexique* d' Hsch. (notamment en  $\pi.2419$  :  $\pi\lambda\alpha\chi\theta\acute{\epsilon}\nu\tau\epsilon\varsigma$  : [...]  $\pi\lambda\alpha\nu\eta\theta\acute{\epsilon}\nu\tau\epsilon\varsigma$ ), dans l'*Etymologicum magnum* (en 674, 16 :  $\kappa\alpha\iota\ \pi\lambda\acute{\alpha}\zeta\omicron\upsilon\sigma\iota$ ,  $\tau\omicron\ \pi\lambda\alpha\nu\omega\sigma\iota\nu$ ), et aussi dans la  $\Sigma$  a *ad Od.*, I, 2 ( $\pi\lambda\acute{\alpha}\chi\theta\eta$  :  $\acute{\epsilon}\pi\lambda\alpha\nu\acute{\eta}\theta\eta$ ).

<sup>911</sup> Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 p. 284 *ad* vers 67.

siècle. Il semble en outre plus naturel de comprendre, comme le fait Gow, la proposition introduite par μή comme une complétive de crainte plutôt que comme une finale ou une défense. Le verbe ἀποπλάγχθῃς, enfin, présente comme une errance odysseenne le fait de se perdre de vue dans une foule de badauds.

Le verbe ἀποπλάζω apparaît en effet trois fois dans l'*Illiade*, toujours avec un objet pour sujet : un casque, une flèche, une lance sont rejetés loin de quelque chose en raison d'un coup porté dans le combat ; le verbe tantôt n'a pas de complément, tantôt est construit avec une préposition, ἀπό ou τῆλε<sup>912</sup>. Comme ici, il reçoit dans l'*Odyssee* un nom de personne pour sujet : Ulysse, son compagnon Euryloque ou encore Eumée. Lorsqu'il reçoit un complément, celui-ci est, comme ici, au génitif seul<sup>913</sup>. Le choix du verbe et de sa construction invite donc le lecteur à voir dans la subordonnée αὐτᾶς μή ἀποπλάγχθῃς l'expression de la crainte qu'Eunoa ne se perde dans la foule comme un Ulysse dans la mer au retour de Troie.

Le verbe simple πλάζομαι est en effet très connoté en ce sens : c'est au moyen de ce verbe que sont exprimées les errances d'Ulysse dès le deuxième vers de l'*Odyssee* (Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ | πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε, « dis-moi, Muse, l'homme aux mille tours, lui qui erra énormément depuis qu'il a mis à sac la place forte sacrée de Troie », *Od.*, I, 1-2).

## **II.6. La foule du vers 72**

J'adopte ici la leçon (φυλαξοῦμαι) ὄχλος ἀθρόος. Bien que ce problème de texte n'ait pas d'incidence sur la réplique de l'homme qui occupe le début du vers, il est nécessaire, ne serait-ce que pour des raisons métriques, de revenir sur l'ensemble du vers 72. La partie du vers attribuée à l'homme est en effet décisive pour trancher entre les différentes leçons que présentent les manuscrits et les papyrus<sup>914</sup> :

(a) οὐκ ἐπ' ἐμὶν μὲν, ὅμως δὲ φυλαξεῦμαι ὄχλος ἀθρόος (manuscrit D ; « cela ne dépend pas de moi, mais je vais prendre garde. – C'est une foule compacte ») ;

(b) [...] φυλαξοῦμαι ὄχλος ἀθρόος (codd. pl. ; même sens) ;

---

<sup>912</sup> *Il.*, XIII, 578 ; 592 ; XXII, 291.

<sup>913</sup> *Od.*, VIII, 573 (Ulysse) ; IX, 259 (Ulysse) ; XII, 285 (Euryloque, avec complément au génitif) ; XV, 382 (Eumée, avec complément au génitif).

<sup>914</sup> Je reproduis ici les leçons que donne l'apparat de Magnien [1918] p. 372, le seul à ne pas scinder le problème en deux ; en revanche, je limite la liste des manuscrits à ceux qu'utilise Gow [1952].

- (c) [...] φυλάζομαι ὄχλος ἀθρόος (A, E, U, P, G et L ; même sens) ;
- (c') [...] φυλάζομαι ὄχλος ἄθρως (M ; même sens) ;
- (d) [...] φυλάζομαι ἀθρόος ὄχλος (S, X, H et Tr ; même sens) ;
- (e) [...] φυλαξοῦμαι ἀθρόος ὄχλος (C ; même sens) ;
- (f) [...] φυλάζομαι ὄχλος ἀθέως (K ; « [...] – Une foule, par la colère des dieux ») ;
- (g) [...] φυλάζομαι ὄχλος ἀλαθέως (papyrus d'Oxyrhynque et papyrus d'Antinoé ; « [...] – Une foule, vraiment »).

Le premier critère qu'ont appliqué les éditeurs est métrique : aucun éditeur moderne n'a en effet adopté les leçons (c), (c'), (e) et (f)<sup>915</sup>, qui posent des problèmes métriques, au contraire des leçons (a), (b), (d) et (g)<sup>916</sup>.

Dans la grande majorité des éditions antérieures à celles de Gow, c'est la leçon (a) qui a été retenue<sup>917</sup>. Mais, en réalité, toutes ces éditions lisent φυλαξεῦμαι ὄχλος ἄθρως, où la forme contracte ἄθρως est reprise de la leçon (c'). Seul Ameis [1851] a préféré la leçon (b)<sup>918</sup> (Ameis édite en réalité φυλάζομαι ὄχλος ἄθρως), et Meineke [1856<sup>3</sup>] la leçon (d).

Les éditions de Gow et celles qui lui sont postérieures<sup>919</sup> ont toutes la leçon (g), que transmettent les deux papyrus. Le papyrus d'Oxyrhynque et le papyrus d'Antinoé ayant été publiés respectivement en 1919 et en 1930, il est naturel que les éditions antérieures à cette période ne retiennent jamais la leçon (g), alors inconnue, mais les leçons (a), (b) ou (d).

On peut comprendre aussi que les éditions plus récentes préfèrent la leçon (g), dans la mesure où l'adverbe ἀλαθέως paraît permettre de rendre compte des autres leçons. Suivant ce raisonnement, on peut en effet penser que la leçon (f) – qui présente un problème métrique – résulte d'une erreur de copie proche de l'haplographie : ἀθέως s'explique par l'omission de -λα- dans ἀλαθέως. À son tour, ἀθέως paraît permettre de rendre compte des leçons qui présentent l'adjectif ἀθρόος (ou ἄθρως) : ces leçons corrigent l'adverbe ἀθέως en une épithète paléographiquement assez proche, et sémantiquement acceptable pour ὄχλος.

La limite de ce raisonnement, que j'attribue aux éditeurs de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, est qu'il circonscrit le problème à l'extrême fin du vers, attribuée à Praxinoa, sans

<sup>915</sup> L'édition de Giunta (Florence, 1515) présente cependant la lecture (e), φυλαξοῦμαι ἀθρόος ὄχλος.

<sup>916</sup> La synérèse est nécessaire pour les leçons (a), (b) et (g).

<sup>917</sup> Éditions de Fritzsche [1881<sup>3</sup>], Cholmeley [1901], Legrand [1925] et Edmonds [1938<sup>3</sup>].

<sup>918</sup> Comme l'*editio princeps* de Théocrite (Milan, 1430) et l'édition Aldine (Venise, 1495).

<sup>919</sup> C'est-à-dire Gow [1952<sup>2</sup>], Gow [1952], Monteil [1968], Dover [1971] et Gallavotti [1993<sup>3</sup>].



tenir compte du fait que les différentes formes de futur de φυλάσσω (à la fin de la réplique de l'homme) qui sont transmises fournissent des éléments de réflexion. Les différents apparats le montrent bien : sont traités séparément la fin de réplique de l'homme et le début de la réplique de Praxinoa, comme si l'on pouvait adopter la leçon d'un groupe de manuscrit pour l'une des deux répliques et une autre leçon pour l'autre réplique. Il s'agit pourtant d'un seul et même problème de texte, et le considérer comme tel présente en outre l'avantage de le simplifier.

J'adopte pour ma part la leçon (b), en utilisant comme second critère – après le critère métrique qui permet de soustraire à la réflexion les leçons (c), (c'), (e) et (f) – celui que fournit la forme de futur sur laquelle se termine la réplique de l'homme. Si l'on choisit d'adopter l'une des leçons qui transmet une forme de futur contracte – c'est-à-dire la leçon (a) ou la leçon (b), la leçon (e) ayant été exclue – comme je le fais, on est alors contraint d'admettre ὄχλος ἄθροος pour la réplique de Praxinoa.

Parmi trois formes différentes de futur qui ont été transmises (φυλάξομαι, φυλαξεῦμαι et φυλαξοῦμαι), il est en effet raisonnable de préférer une forme contracte, φυλαξεῦμαι (a) ou φυλαξοῦμαι (b), à la forme non contracte φυλάξομαι (d et g), pour deux raisons.

D'abord, les trois formes sont acceptables en soi. D'une part, la forme attendue est φυλάξομαι (d et g). D'autre part, φυλαξεῦμαι (a) et φυλαξοῦμαι (b) relèvent d'un type de formation du futur tout à fait identifiable et connu, bien que les deux formes elles-mêmes ne soient pas attestées ailleurs. Il s'agit en effet de formes de futur qui présentent la particularité d'être à la fois sigmatiques et contractes : ce sont des formes de futur en -σέομαι, dit dorien<sup>920</sup>.

Les leçons φυλαξεῦμαι et φυλαξοῦμαι correspondent à deux manières différentes de faire la contraction des voyelles -εο-. La contraction de -εο- en -εϋ- est usuelle dans le corpus théocritéen en général, de même que, plus spécifiquement, dans le cas des futurs « doriens »<sup>921</sup>. Au contraire, la contraction de -εο- en -οϋ- n'est pas habituelle chez Théocrite, mais elle est attestée plus anciennement chez Épicharme et chez Sophron, et plus récemment dans des inscriptions doriennes et chez Archimède<sup>922</sup>.

Les trois formes apparaissent donc comme également envisageables suivant des critères

---

<sup>920</sup> Pour la formation de ce type de futur et sur le fait qu'il n'est pas spécifiquement dorien en dépit de son nom, voir *Morphologie* § 298.

<sup>921</sup> Voir Fritzsche [1881<sup>3</sup>] pp. 313-314 §§ 18-24 pour le cas général, et p. 313 § 75 pour les futurs en -σέω. Le savant donne de nombreux exemples des phénomènes qu'il décrit.

<sup>922</sup> Voir Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 313 § 5.d.

morphologiques. En revanche, la simple forme de futur sigmatique φυλάζομαι (leçons (d) et (g)) fait figure de *lectio facilior* face aux deux formes « doriennes » transmises, φυλαξεῦμαι (a) et φυλαξοῦμαι (b). C'est à ce titre que je privilégie (a) ou (b). Il est beaucoup plus délicat de trancher entre les leçons (a) et (b), et l'enjeu est d'ailleurs nul.

Pour les raisons que je viens d'exposer, la leçon φυλαξεῦμαι (a) apparaît comme la leçon la plus naturelle au regard du reste du corpus, tandis que la leçon φυλαξοῦμαι (b) fait presque figure de leçon spécifiquement « sicilienne » (Épicharme, Sophron, Archimède). Adopter la leçon (a) paraît donc plus naturel : il n'y a pas de raisons *a priori* de préférer (b). On comprend bien pourquoi les éditeurs qui n'avaient pas connaissance des papyrus ont majoritairement édité φυλαξεῦμαι.

Toutefois, la leçon φυλαξοῦμαι est très bien représentée : elle est représentée à la fois par les manuscrits qui ont la leçon (b) mais aussi par ceux qui ont la leçon (e), qui semble en dériver. On voit mal comment on serait passé de la leçon φυλαξεῦμαι, *a priori* plus naturelle chez Théocrite, à la leçon φυλαξοῦμαι, qui illustre un type de contraction du groupe de voyelles -εο- apparemment rare. Ce problème trouve un parallèle exact en *Idylle* XIV, 55 : la majorité des manuscrits présentent la leçon πλευσοῦμαι, deux autres manuscrits la leçon πλευσεῦμαι (H et V) et un dernier la leçon πλασεῦμαι (Tr).

## **II.7. La plaisanterie de Praxinoa au vers 77**

Il faut éclaircir le propos du vers 77, car celui-ci présente une difficulté, qui consiste à déterminer la situation à laquelle Praxinoa fait ici allusion. Très majoritairement, les commentateurs attribuent la citation à l'homme qui, le soir des noces, ferme la porte du *thalamos*<sup>923</sup>. Cette interprétation remonte aux scholies et repose plus précisément sur la reprise de νύος par νύμφη, « la jeune mariée », dans la scholie concernée<sup>924</sup> : ὁ τὰν νυὸν εἶπ' ἀποκλάξας· ὡς παροιμίας οὔσης. Ἀποκλείσας τὴν νύμφην τις 'καλῶς τά γε ἔνδον ἡμῖν ἔχει' φησί· διὸ καὶ ἡ Γοργῶ οὕτως ἐπεφώνησεν (« ὁ τὰν νυὸν εἶπ' ἀποκλάξας· parce que c'est un

---

<sup>923</sup> Meineke [1856<sup>3</sup>] p. 305 *ad* vers 77, Fritzsche [1881<sup>3</sup>] p. 186 *ad* vers 77, Gow [1952<sup>2</sup>] t. 2 pp. 285-286 *ad* vers 77, Monteil [1968] p. 158 *ad* vers 77 et Dover [1971] pp. 205-206 *ad* vers 77. Voir aussi les traductions de Ameis [1851] p. 31, de Legrand [1925] p. 124 (avec n. 2) et d'Edmonds [1938<sup>3</sup>] p. 187. Les commentateurs s'interrogent parfois sur le sens de ἀποκλάξας : le verbe signifie-t-il ici « empêcher d'entrer » (LSJ *s.v.* ἀποκλείω A.I) ou « enfermer » (A.II.2) ? Le sens d' « empêcher d'entrer » est toujours finalement écarté. Il faudrait en effet, pour pouvoir le retenir, supposer que la citation ἔνδοι πᾶσαι doit se lire par antiphrase, ce qui revient à obscurcir artificiellement le passage.

<sup>924</sup> LSJ *s.v.* νύος, sens II.

proverbe. Quelqu'un dit, après avoir enfermé la jeune mariée : « cela se passe bien pour nous à l'intérieur » : c'est pourquoi Gorgô<sup>925</sup> aussi a cette exclamation », Σ b *ad* vers 76-77).

La scholie se comprend assez mal. L'indéfini τις paraît en effet impliquer que ce n'est pas le marié qui parle, mais un autre homme quelconque, alors que le ἔνδον ἡμῖν suggère que l'homme en question parle de l'intérieur de la pièce : on imagine pourtant mal qu'il puisse y avoir un autre homme que le marié dans le *thalamos*. Pour les commentateurs, le locuteur n'est précisément pas à l'intérieur : c'est un familier du marié qui parle de l'extérieur de la pièce, et il s'agit d'une plaisanterie. Selon eux, alors que les compagnes de la mariée feignent de vouloir la rejoindre dans le *thalamos*, un homme les arrête et leur dit que « toutes sont à l'intérieur » pour leur signifier que « toutes celles qui doivent être à l'intérieur y sont », c'est-à-dire la mariée seule<sup>926</sup>.

Mais cette lecture repose certainement sur une interprétation erronée du sens de νύος. Le mot, à l'origine, signifie « bru, belle fille », et l'on renvoie, pour lui prêter le sens de « mariée »<sup>927</sup>, à l'*Épithalame d'Hélène* : [...] ἐπεὶ καὶ ἕνας καὶ ἐς ἄω | κῆς ἔτος ἐξ ἔτεος, Μενέλαε, τὰ νύος ἄδε (« puisque c'est et hier, et jusqu'à l'aurore, et d'année en année, Ménélas, que cette femme sera ta *nuos* », *Idylle XVIII*, 14-15). Dans ce poème, il est clair que le mot ne peut effectivement pas désigner la « bru », mais le contexte montre aussi que le sens d'« épouse » est plus pertinent que celui de « jeune mariée ». Ainsi, c'est le sens d'« épouse » qu'il faut admettre comme sens spécifiquement théocritéen, et non celui de « jeune mariée »<sup>928</sup> : dès lors, plus rien n'invite à voir dans le vers 77 un contexte de jour de noces.

Il faut donc penser, avec une minorité de commentateurs<sup>929</sup>, que c'est à une situation quotidienne que fait allusion Praxinoa : le chef de famille, en quittant la maison, y enferme son épouse (τὰν νύον) et les autres femmes de la maisonnée (πᾶσαι) pour être certain qu'elles ne sortent pas en son absence. Il peut donc dire, en fermant la porte : « toutes à l'intérieur ! »<sup>930</sup>.

---

<sup>925</sup> La réplique est effectivement attribuée à Gorgô par le scholiaste.

<sup>926</sup> Meineke [1856<sup>3</sup>] p. 305 *ad* vers 77 avance une hypothèse un peu divergente : l'homme, à l'extérieur du *thalamos*, s'adresse également aux compagnes de la mariée, mais pour leur signifier qu'elles peuvent entamer l'épithalame.

<sup>927</sup> LSJ *s.v.* νύος donnent comme premier sens du mot « bru, belle fille » (poésie homérique) et, comme second sens, « la mariée, l'épouse » en renvoyant à Theoc., XVIII, 15. Voir aussi le *DELG s.v.* νύος.

<sup>928</sup> C'est pourtant le seul que retient le *Lex. Theocr. s.v.* νύος (« fiancée, jeune épousée »).

<sup>929</sup> Cholmeley [1901] p. 299 *ad* vers 77. Dover [1971] pp. 205-206 *ad* vers 77 envisage aussi cette hypothèse, mais ne paraît pas la retenir.

<sup>930</sup> Les commentateurs qui émettent cette hypothèse envisagent aussi que ἔνδοι (sans mouvement) doit être compris comme un εἶσω (avec mouvement). Dans ce cas, la formule n'est plus un constat (« [elles sont] toutes à l'intérieur »), mais un ordre (« [allez] toutes à l'intérieur »). LSJ *s.v.* ἔνδοι ne mentionnant pas ce sens pour ἔνδοι

## II.8. Les ἔριθοι du vers 80

Le substantif ἔριθοι, au moyen duquel sont désignées les ouvrières au vers 80, connote lui aussi la notion de peine.

Le substantif est très rare<sup>931</sup> et désigne à l'origine un « journalier », un « employé à gages », surtout pour des ouvriers agricoles, dans la poésie homérique. On attribue en outre à αἱ ἔριθοι un sens postérieur de « tisseuses, fileuses », sens particulier influencé par un probable rapprochement avec ἔριον, la « laine »<sup>932</sup>. Cependant, le sens d' « ouvrières » est sans doute plus approprié que le sens particulier de « fileuses ».

Dans les exemples auxquels renvoient LSJ s.v. ἔριθος pour ce sens, le sens de « fileuse » ne paraît jamais vraiment s'imposer. Dans le fragment de Sophocle, c'est le nom des « araignées » qui contient l'idée de « filer » sans qu'il soit besoin de la transférer sur ἔριθος : πάντα δ' ἐρίθων ἀραχνῶν βρίθει (« tous les ouvrages des araignées ouvrières l'emportent [?] », S., fr. 286 Radt). Dans le passage de Démosthène, rien *a priori* dans le contexte ne permet de déterminer l'activité exacte des femmes dont il est question : ὡς γὰρ ἐγὼ ἀκούω, πολλαὶ καὶ τιτθαὶ καὶ ἔριθοι καὶ τρυγήτριαι γεγόνασιν ὑπὸ τῶν τῆς πόλεως κατ' ἐκείνους τοὺς χρόνους συμφορῶν ἀσταὶ γυναῖκες, πολλαὶ δ' ἐκ πενήτων πλούσιαι νῦν (« comme moi je l'ai entendu dire en effet, nombreuses sont les citoyennes qui sont devenues nourrices, ouvrières et vengeuses à cause des événements qui affectent la cité de cette période, et nombreuses sont celles qui, de pauvres, sont maintenant devenues riches », D., *Contre Euboulidès*, 45).

Par ailleurs, on trouve déjà le féminin chez Hésiode, sans que l'on puisse non plus déterminer l'activité de la travailleuse en question : θῆτ' ἄτακτον ποιεῖσθαι καὶ ἄτεκνον ἔριθον | δίξῃσθαι κέλομαι· χαλεπὴ δ' ὑπόπορτις ἔριθος (« c'est un ouvrier sans famille que je t'encourage à te procurer et une ouvrière sans enfants que je t'encourage à rechercher : elle est pénible l'ouvrière qui est jeune mère », Hes., *Op.*, 602-603).

Dans l'*Idylle XV*, il est effectivement clair que Praxinoa parle des fileuses, mais le recours à un terme très rare qui désigne avant tout un journalier, qui exécute *a priori* les tâches les plus ingrates et les moins reconnues est notable. Il y a en effet un certain paradoxe à exprimer

---

(ni *Lex. Theocr.* s.v. ἔνδοι), on peut difficilement la retenir. Cette question, quoi qu'il en soit, a peu de conséquences pour l'interprétation du vers.

<sup>931</sup> Le *TLG* ne dénombre en effet que douze occurrences connues qui soient antérieures à Théocrite.

<sup>932</sup> Voir LSJ et le *DELG* s.v. ἔριθος.

en premier lieu son admiration pour les ἔριθοι, qui ne sont « que » des ouvrières.

### **Π.9. L’hymne orphique à Adonis**

La date de la composition des hymnes orphiques n’est pas connue, mais elle pourrait se situer vers le milieu du III<sup>ème</sup> siècle de notre ère<sup>933</sup>. Le seul autre hymne à Adonis connu – l’*Hymne orphique LVI*<sup>934</sup> – est dont très postérieur à l’*Idylle XV*. Il est en outre différent formellement. Il consiste en effet principalement en un catalogue d’attributs donnés sous la forme d’épithètes, de participes et de propositions relatives, introduit et conclu par des adresses directes au dieu exprimées à l’impératif (vers 1 et 12) :

Θυμίαμα ἄρώματα

Κλῦθί μου εὐχομένου, πολώνυμε, δαῖμον ἄριστε, [1]

ἀβροκόμη, φιλήρημε, βρύων ὠιδᾶσι ποθειναῖς,

Εὐβουλεῦ, πολύμορφε, τροφεῦ πάντων ἀρίδηλε,

κούρη καὶ κόρε, σὺ πᾶσιν θάλος αἰέν, Ἄδωνι,

σβεννύμενε λάμπων τε καλαῖς ἐν κυκλάσιν ὥραις, [5]

αὐξιθαλής, δίκηρωσ, πολυήρατε, δακρυότιμε,

ἀγλαόμορφε, κυναγασίοις χαίρων, βαθυχαῖτα,

ἱμερόνους, Κύπριδος γλυκερὸν θάλος, ἔρνος Ἔρωτος,

Φερσεφόνης ἐρασιπλοκάμου λέκτροισι λοχευθεῖς,

ὄς ποτὲ μὲν ναίεις ὑπὸ Τάρταρον ἠερόεντα, [10]

ἦδὲ πάλιν πρὸς Ὀλυμπον ἄγεις δέμας ὠριόκαρπον·

ἐλθέ, μάκαρ, μύσταισι φέρων καρποῦς ἀπὸ γαίης

Parfum plantes aromatiques

Écoute-moi alors que je t’adresse une prière, toi qui as de nombreux noms, divinité excellente, toi qui as de longs cheveux, qui aimes la solitude, qui te couvres de chants de regret, Eubouleus, qui prends de nombreuses formes, nourricier de tous visible de loin, jeune fille et jeune garçon, toi qui es toujours pour tous une jeune pousse, Adonis, qui t’éteins et qui brilles au cours des belles saisons cycliques, qui favorises la végétation, doublement cornu, qui es très aimé, qui es honoré par les larmes, qui es de belle forme, qui as plaisir à la chasse, qui as la chevelure épaisse, d’aimables

<sup>933</sup> Athanassakis & Wolkow [2013] p. 10.

<sup>934</sup> Sur cet hymne, voir le commentaire de Athanassakis & Wolkow [2013] pp. 168-170.

sentiments, douce jeune pousse qui appartiens à Cypris, rejeton d'Éros, mis au monde dans les couches de Perséphone aux belles tresses, toi qui un jour séjournes au fond du Tartare brumeux, et qui conduis dans l'autre sens, vers l'Olympe, ton corps aux fruits mûrs, viens, bienheureux, avec pour les initiés les fruits issus de la terre.

### III. Annexe au chapitre 3 (Idylle VII)

#### L'investiture d'Hésiode (Hes., Th., 22-34)

Αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδὴν,  
ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπο ζαθέοιο  
Τόνδε δέ με πρότιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,  
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο· [25]  
“Ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,  
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,  
ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι.”  
Ὡς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιπέπειαι,  
καὶ μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον [30]  
δρέψασαι, θηητόν· ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν  
θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,  
καὶ μ' ἐκέλονθ' ὑμνεῖν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,  
σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀείδειν.

Elles [*i.e.* les Muses], un jour, enseignèrent à Hésiode un beau chant, alors qu'il faisait paître des agneaux au pied de l'Hélicon tout à fait divin. Et les déesses m'adressèrent en premier lieu ce discours, les Muses olympiennes, filles de Zeus qui tient l'égide : « Pâtres des champs, qui êtes de méchants objets de honte, réduits à vos ventres, nous savons dire beaucoup de mensonges semblables à des choses véritables, et nous savons, lorsque nous le voulons, faire entendre des vérités ». Ainsi parlèrent les filles véridiques du grand Zeus, et elles me donnèrent pour sceptre une pousse de laurier très florissant qu'elles avaient cueillie, une pousse admirable ; elles m'insufflèrent une parole inspirée, pour que je célèbre ce qui sera et ce qui fut, et elles me pressèrent de louer la race des bienheureux qui sont toujours, et, elles-mêmes, de toujours les chanter, en premier et en dernier lieu.

# Bibliographie

## I. Usuels

**Bailly** = Anatole BAILLY, *Dictionnaire grec-français*, Paris, 2000<sup>4</sup> (1<sup>ère</sup> éd. 1894), édition revue par Louis SÉCHAN et Pierre CHANTRAINE

**DELG** = Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, achevé sous la direction de Michel LEJEUNE, Paris, 1968-1980

**Greek Particles** = John D. DENNISTON, *The Greek Particles*, Oxford, 1954<sup>2</sup> (1<sup>ère</sup> éd. 1934)

**Lex. Hom.** = Heinrich EBELING (éd.), *Lexicon homericum*, Leipzig, 1880-1885

**Lex. Theoc.** = Johann RUMPEL, *Lexicon theocriteum*, Leipzig, 1879

**LSJ** = Henry Georg LIDDELL, Robert SCOTT et Henri Stuart JONES, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1996<sup>9</sup> (1<sup>ère</sup> éd. 1843), neuvième édition avec supplément

**Moods and Tenses** = William Watson GOODWIN, *Syntax of the Moods and Tenses of the Greek Verb*, Londres, 1889<sup>3</sup> (1<sup>ère</sup> éd. 1860)

**Morphologie** = Pierre CHANTRAINE, *Morphologie historique du grec*, Paris, 1961<sup>2</sup> (1<sup>ère</sup> éd. 1945)

**Technologie und Terminologie** = Hugo BLÜMMER, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, Leipzig, 1874-1887

**TLG** = Thesaurus linguae graecae [en ligne]

**Vocabulaire** = Émile BENVENISTE, *Le Vocabulaire des institutions européennes*, Paris, 1969

## II. Éditions, commentaires et éditions commentées

### II.1. Théocrite

**Ameis [1851]** = Karl F. AMEIS, *Poetae bucolici et didactici*, Paris, 1851

**Cholmeley [1901]** = Roger J. CHOLMELEY, *The Idylls of Theocritus*, Londres, 1901

**Dover [1971]** = Kenneth J. DOVER, *Theocritus. Selected Poems*, Londres, 1971

**Edmonds [1938<sup>3</sup>]** = John M. EDMONDS, *The Greek Bucolic Poets*, Londres-Cambridge, 1938<sup>3</sup> (1<sup>ère</sup> éd. 1912)

**Frazier [2009a]** = Philippe-Ernest LEGRAND, *Bucoliques grecs. Théocrite*, Paris, 2009 (1<sup>ère</sup> éd. 1925), édition revue par Françoise FRAZIER

**Fritzsche [1881<sup>3</sup>]** = Hermann FRITZSCHE, *Theokrits Gedichte*, Leipzig, 1881<sup>3</sup> (date de 1<sup>ère</sup> éd. inconnue), troisième édition revue par Eduard HILLER

**Gallavotti [1993<sup>3</sup>]** = Carlo GALLAVOTTI, *Theocritus quique feruntur Bucolici Graeci*, Rome, 1993<sup>3</sup> (1<sup>ère</sup> éd. 1946)

**Gow [1952]** = Andrew S. F. GOW, *Bucolici Graeci*, Oxford, 1952

**Gow [1952<sup>2</sup>]** = Andrew S. F. GOW, *Theocritus*, Cambridge, 1952 (1<sup>ère</sup> éd. 1950)

**Hatzikosta [1982]** = Styliani HATZIKOSTA, *A Stylistic Commentary on Theocritus' Idylle VII*, Amsterdam, 1982

**Hunter [1999]** = Richard HUNTER, *Theocritus, A Selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, Cambridge, 1999

**Legrand [1925]** = Philippe-Ernest LEGRAND, *Bucoliques grecs. Théocrite*, Paris, 2<sup>ème</sup> édition de date inconnue (1<sup>ère</sup> éd. 1925)

**Meineke [1856<sup>3</sup>]** = Augustus MEINEKE, *Theocritus, Bion et Moschus*, Berlin, 1856<sup>3</sup> (1<sup>ère</sup> éd. 1836)

**Monteil [1968]** = Pierre MONTEIL, *Théocrite, Idylles II, V, VII, XI, XV*, Paris, 1968

**White [1979]** = Heather WHITE, *Theocritus' Idyll XXIV*, Amsterdam, 1979

## **II.2. Éditions et commentaires des autres auteurs anciens**

Lorsque l'édition d'un texte n'apparaît pas dans cette bibliographie, il est cité dans l'édition accessible *via* le *TLG*.

### **Aristophane**

**Milanezi [2002]** = Hilaire VAN DAELE, *Aristophane, Lysistrata*, Paris, 2002 (1<sup>ère</sup> éd. 1996), édition revue par Silvia MILANEZI

### **Eschyle**

**Judet de La Combe [2001]** = Pierre JUDET DE LA COMBE, *L'Agamemnon d'Eschyle*, Villeneuve d'Ascq, 2001

### **Ésope**

Émile CHAMBRY, *Aesopi fabulae*, vol. 2, Paris, 1926

A. HAUSRATH et H. HUNGER, *Corpus fabularum Aesopicarum. Vol. 1.1*, Leipzig, 1959



### Homère

**Hainsworth [1993]** = Bryan HAINSWORTH, *The Iliad. A Commentary. Volume III: Books 9-12*, Cambridge, 1993

Peter VON DER MÜHLL, *Homeri Odyssea*, Bâle, 1962

Martin L. WEST, *Homerus: Ilias*, Stuttgart-Leipzig, 1998-2000

### Hymnes orphiques

**Athanassakis & Wolkow [2013]** = Apostolos N. ATHANASSAKI et Benjamin M. WOLKOW, *The Orphic Hymns*, Baltimore, 2013

### Ménandre

**Sommerstein [2013]** = Alan H. SOMMERSTEIN, *Menander, Samia*, Cambridge, 2013

### Mimes (Hérodas et Sophron)

**Rusten & Cunningham [2002<sup>3</sup>]** = Jeffrey RUSTEN et Ian C. CUNNINGHAM, *Theophrastus, Characters. Herodas, Mimes. Sophron and Other Mime Fragments*, Cambridge-Londres, 2002<sup>3</sup> (1<sup>ère</sup> éd. 1929)

### Philétas

**Sbardella [2000]** = Livio SBARDELLA, *Filita. Testimonianze e frammenti poetici*, Rome, 2000

### Pindare

Herwig MAELHER, *Pindari carmina cum fragmentis*, Leipzig, 2003 (1<sup>ère</sup> éd. 1971-1975)

### Scholies à Théocrite

Karl WENDEL, *Scholia in Theocritum vetera*, Leipzig, 1914

### Sophron

**Hordern [2004]** = James H. HORDERN, *Sophron's Mimes. Text, Translation, and Commentary*, Oxford, 2004

### III. Études

**Acosta-Hughes [2012]** = Benjamin ACOSTA-HUGUES, « Miniaturizing the huge: Hercules on a small scale (Theocritus *Idylls* 13 and 24) », dans M. Baumbach et S. Bär (édd.), *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*, Leyde-Boston, 2012, pp. 245-257

**Ager [2005]** = Sheila L. AGER, « Familiarity Breeds: Royal Incest and the Ptolemaic Dynasty », *JHS*, 125, 2005, pp. 1-34

**Allen [1958]** = W. ALLEN, « The non-existent classical epyllion », *SPh*, 55, 1958, pp. 515-518

**Allen [1940]** = W. ALLEN, « The *epyllion*: a chapter in the history of literary criticism », *TAPhA*, 71, 1940, pp. 1-26

**Amandry [1984]** = Pierre AMANDRY, « Le culte des Nymphes et de Pan à l'Antre corycien », *BCH*, Suppl. 9, 1984, pp. 395-425

**Amandry [1981]** = Pierre AMANDRY, « L'Antre corycien dans les textes antiques et modernes », *BCH*, Suppl. 7, 1981, pp. 29-54

**Amandry [1977]** = Pierre AMANDRY, « Notes de topographie et d'architecture delphiques : VI. La fontaine Castalie », *BCH*, Suppl. 4, 1977, pp. 179-228.

**Arnott [1996]** = W. Geoffrey ARNOTT, « The Preoccupations of Theocritus. Structure, Illusive Realism, Allusive Learning », dans M.A. Harder, R.F. Regtuit & G.C. Wakker (édd.), *Theocritus*, Groningue, 1996, pp. 55-70

**Arnott [1984]** = W. Geoffrey ARNOTT, « Lycidas and Double Perspectives: A Discussion of Theocritus' *Seventh Idyll* », *EClás*, 26, 1984, pp. 333-346

**Arnott [1979]** = W. Geoffrey ARNOTT, « The Mound of Brasilas in Theocritus' *Seventh "Idyll"* », *QUCC*, (N.S.) 3, 1979, pp. 99-105

**Atallah [1966]** = Wahib ATALLAH, *Adonis dans la littérature et l'art grecs*, Paris, 1966

**Bär [2015]** = Silvio BÄR, « Inventing and deconstructing *epyllion*: some thoughts on a taxonomy of Greek hexameter poetry », *Thersites*, 2, 2015, pp. 23-51

**Basta Donzelli [1984]** = Giuseppina BASTA DONZELLI, « Arsinoe simile ad Elena (Theocritus *Id. 15*, 110) », *Hermes*, 112, 1984, pp. 306-316

**Baumbach & Bär [2012a]** = Manuel BAUMBACH et Silvio BÄR (édd.), *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*, Leyde, 2012

- Baumbach & Bär [2012b]** = Manuel BAUMBACH et Silvio BÄR (édd.), « A Short Introduction to the Ancient Epyllion », dans M. Baumbach et S. Bär, *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*, Leyde, 2012, pp. ix-xvi
- Bielman [2002]** = Anne BIELMAN, *Femmes en public dans le monde hellénistique*, Paris, 2002
- Blaise [1997]** = Fabienne BLAISE, « La fonction de l'épisode de Typhon dans l'*Hymne à Apollon* », VIII<sup>ème</sup> colloque CorHaLi, Juin 1997, Princeton, France, hal-03105118
- Blaise [1992]** = Fabienne BLAISE, « L'épisode de Typhée dans la *Théogonie* d'Hésiode (v. 820-855) : la stabilisation du monde », *REG*, 105, n° 1, 1992, pp. 349-370
- Bowie [1996]** = Ewen BOWIE, « Frame and Framed in Theocritus Poems 6 and 7 », dans M.A. Harder, R.F. Regtuit & G.C. Wakker (édd.), *Theocritus*, Groningue, pp. 91-100
- Bowie [1985]** = Ewen BOWIE, « Theocritus' *Seventh Idyll*, Philetas and Longus », *CQ*, 35, n° 1, 1985, pp. 67-91
- Brown [1981]** = Edwin L. BROWN, « The Lycidas of Theocritus' *Idyll 7* », *HSPH*, 85, 1981, pp. 59-100
- Burton [1995]** = Joan B. BURTON, *Theocritus' Urban Mimes. Mobility, Gender, and Patronage*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1995
- Cameron [1995]** = Alan CAMERON, *Callimachus and His Critics*, Princeton, 1995
- Caneva [2014]** = Stefano CANEVA, « Courtly love, stars and power. The Queen in 3rd-century royal couples, through poetry and epigraphic texts », dans M. A. Harder, R. F. Regtuit, G. C. Wakker (édd.), *Hellenistic Poetry in Context*, Louvain-La-Neuve, 2014, pp. 25-57
- Caneva [2016]** = Stefano G. CANEVA, *From Alexander to the Theoi Adelphoi. Foundation and Legitimation of a Dynasty*, Louvain-La-Neuve, 2016
- Carney [2013]** = Elizabeth D. CARNEY, *Arsinoë of Egypt and Macedon. A Royal Life*, Oxford, 2013
- Cataudella [1956]** = Quintino CATAUDELLA, « Lycidas », dans L. Banti, V. Bartoletti, A. Biscardi et A. Ronconi (édd.), *Studi in onore di Ugo Enrico Paoli*, Florence, 1956, pp. 159-169
- Clauss [2003]** = James J. CLAUSS, « One Upon a Time on Cos: A Banquet with Pan on the Side in Theocritus *Idyll 7* », *HSPH*, 101, 2003, pp. 289-302
- Clauss [1990]** = James J. CLAUSS, « Hellenistic Imitations of Hesiod' s *Catalogue of Women* fr. 1.6-7 M.-W. », *QUCC*, (N.S.) 36, 1990, pp. 129-140

**Crump [1931]** = Marjorie CRUMP, *The Epyllion. From Theocritus to Ovid*, Londres, 1931

**Cusset & Acosta-Hughes [2011]** = Christophe CUSSET et Benjamin ACOSTA-HUGHES, « Héraclès comme figure de l'archaïsme dans la poésie hellénistique », *Aitia* [en ligne], 1, 2011

**Cusset & Cozzoli [2016]** = Christophe CUSSET et Adele Teresa COZZOLI (édd.), *Recherches sur l'epyllion à l'époque hellénistique et au-delà* (= *Aitia* [en ligne], 6), 2016

**Cusset [2016a]** = Christophe CUSSET, « Recherches sur l'epyllion à l'époque hellénistique et au-delà », introduction à *Aitia* [en ligne], 6, 2016

**Cusset [2016b]** = Christophe CUSSET, « L'epyllion hellénistique : une forme poétique en quête d'elle-même. Recherches sur les données métapoétiques de l'epyllion », *Aitia* [en ligne], 6, 2016

**Cusset [2011]** = Christophe CUSSET, *Cyclopedie. Édition critique et commentée de l'Idylle VI de Théocrite*, Lyon, 2011

**Cusset [2009]** = Christophe CUSSET, « Irrévérence de l'éloge du pouvoir lagide dans les *Idylles* de Théocrite », dans B. Delignon, Y. Roman, S. Laborie (édd.), *Le Poète irrévérencieux. Modèles hellénistiques et réalités romaines. Actes de la table ronde et du colloque organisés les 17 octobre 2006 et 19 et 20 octobre 2007 par l'ENS LSH, l'Université de Lyon 2 et l'Université de Lyon 3*, Paris, 2009, pp. 89-102

**Cusset [1999a]** = Christophe CUSSET, *La Muse dans la bibliothèque*, Paris, 1999

**Cusset [1999b]** = Christophe CUSSET, « L'Enfance perdue d'Héraclès : l'image du héros au service de l'autre », *BAGB*, 2, 1999, pp. 191-210

**Cusset [1997]** = Christophe CUSSET, « Un épisode merveilleux de l'enfance d'Héraclès chez Théocrite et Pindare », *ConnHell*, 72, 1997, pp. 10-17

**Davies [1995]** = Malcolm DAVIES, « Theocritus' *Adoniazusae* », *G&R*, 42, 1995, pp. 152-158

**De Heer [1968]** = Cornelis DE HEER, MAKAR-EUDAIMWN-OLBIOS-EUTUXHS. Study of the Semantic Field Denoting Happiness in Ancient Greek to the End of the 5th Century B.C., Amsterdam, 1968

**Detienne [2007<sup>3</sup>]** = Marcel DETIENNE, *Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce ancienne*, Paris, 2007<sup>3</sup> (1<sup>ère</sup> éd. 1972)

**Dunand [1983]** = Françoise DUNAND, « Grecs et Égyptiens en Égypte lagide. Le problème de l'acculturation », dans *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes. Actes du colloque de Cortone (24-30 mai 1981)*, Rome, 1983, pp. 45-87

- Dunand [1981]** = Françoise DUNAND, « Fête et propagande à Alexandrie sous les Lagides », dans Centre de recherche d'histoire ancienne de Besançon, *La Fête, pratique et discours. D'Alexandrie hellénistique à la mission de Besançon*, Paris, 1981, pp. 13-40
- Durán Mañas [2014]** = Mónica DURÁN MAÑAS, *Las mujeres en los Idilios de Teócrito*, Zaragoza, 2014
- Effe [1988]** = Bernd EFFE, « Das poetologische Programm des Simichidas: Theokrit, *Id.* 7, 37-41 », *WJA*, 14, 1988, pp. 87-91
- Effe [1978]** = Bernd EFFE, « Die Destruktion der Tradition: Theokrits Mythologische Gedichte », *RhM*, (N.F.) 121, n° 1, 1978, pp. 48-77
- Fantuzzi & Hunter [2004]** = Marco FANTUZZI et Richard HUNTER, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge, 2004
- Fantuzzi [2008]** = Marco FANTUZZI, « Teocrito et l'invezione di una tradizione letteraria bucolica », dans D. Auger et J. Peigney (édd.), *Phileuripidès. Mélanges offerts à François Jouan*, Paris, 2008, pp. 569-588
- Fantuzzi [2006]** = Marco FANTUZZI « Theocritus' Constructive Interpreters, and the Creation of a Bucolic Reader », dans M. Fantuzzi et Th. Papanghelis (édd.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leyde, 2006, pp. 235-262
- Fantuzzi [2000]** = Marco FANTUZZI, « Theocritus and the "Demythologizing" of Poetry », dans M. Depew et D. Obbink, *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, Cambridge-Londres, 2000, pp. 135-151
- Fantuzzi [1993]** = Marco FANTUZZI, « Teocrito e la poesia bucolica », dans G. Cambiano, L. Canfora et D. Lanza (édd.), *Lo spazio letterario della Grecia antica. Volume. 1. La produzione e la circolazione del testo. Tomo 2. L'ellenismo*, Rome, 1993, pp. 145-195
- Foster [2016]** = J. Andrew FOSTER, *Reading Voices: Five Studies in Theocritus' Narrating Techniques*, New-York, 2016
- Foster [2006]** = J. Andrew FOSTER, « Arsinoe II as Epic Queen: Encomiastic Allusion in Theocritus, *Idyll 15* », *TAPhA*, 136, n° 1, 2006, pp. 133-148
- Frazier [2009b]** = Françoise FRAZIER, *Poétique et création en Grèce ancienne. La découverte d'un « nouveau monde »*, Besançon, 2009

**Galinsky [1972]** = G. Karl GALINSKY, *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Totowa (New Jersey), 1972

**Giangrande [1980<sup>2</sup>]** = Giuseppe GIANGRANDE, *Scripta Minora Alexandrina, 1*, Amsterdam, 1980, pp. 119-161 (chapitre « Théocrite, Simichidas et les Thalysies »)

= Giuseppe GIANGRANDE, « Théocrite, Simichidas et les Thalysies », *AC*, 37, 1968, pp. 491-533

**Girard [1893]** = Jules GIRARD, « Les Mimes grecs – Théocrite, Héronidas », *Revue des Deux Mondes*, 116, n° 3, 1893, pp. 63-99

**Goldhill [1994]** = Simon GOLDHILL, « The naive and knowing eye: ecphrasis and the culture of viewing in the Hellenistic world », dans Simon Goldhill et Robin Osborne (éd.), *Art and text in ancient Greek culture*, Cambridge-New York, 1994, pp. 197-223

**Glitz [1920]** = Gustave GLOTZ, « Les Fêtes d'Adonis sous Ptolémée II », *REG*, 33, n° 152, 1920, pp. 169-222

**Gow [1942]** = Andrew S.F. GOW, « Theocritus, *Idyll XXIV* – Stars and doors », *CQ*, 36, n° 3, 1942, pp. 104-110

**Gow [1938]** = Andrew S.F. GOW, « The Adoniazusae of Theocritus », *JHS*, 58, 1938, pp. 180-204

**Griffiths [1996]** = Alan GRIFFITHS, « Customising Theocritus: Poems 13 and 24 », dans M. A. Harder, R. F. Regtuit et G. C. Wakker (éd.), *Theocritus*, Groningue, 1996, pp. 101-118

**Griffiths [1981]** = Frederick T. GRIFFITHS, « Home Before Lunch: the Emancipated Woman in Theocritus », dans H. P. Foley (éd.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York, 1981, pp. 247-273

**Griffiths [1979]** = Frederick T. GRIFFITHS, *Theocritus at Court*, Leyde, 1979

**Gutzwiller [1991]** = Kathryn J. GUTZWILLER, *Theocritus' Pastoral Analogies: The Formation of a Genre*, Madison, 1991

**Gutzwiller [1981]** = Kathryn J. GUTZWILLER, *Studies in the Hellenistic Epyllion*, Meisenheim am Glan, 1981

**Halperin [1983]** = David M. HALPERIN, *Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven-Londres, 1983

**Helmbold [1951a]** = William C. HELMBOLD, « The Song of the Argive Woman's Daughter », *CP*, 46, n° 1, 1951, pp. 17-24

**Helmbold [1951b]** = William C. HELMBOLD, « Theocritus 15.87-88 », *CP*, 46, n° 2, 1951, p. 116

**Hordern [2002]** = James H. HORDERN, « Sophron, fr. 171 and Theocritus 15 », *ZPE*, 140, 2002, pp. 1-2

**Hordern [1999]** = James H. HORDERN, « The Cyclops of Philoxenus », *CQ*, 49, n°2, 1999, pp. 445-455

**Horstmann [1976]** = Axel E.-A. HORSTMANN, *Ironie und Humor bei Theokrit*, Meisenheim am Glan, 1976

**Hunter [2008<sup>2a</sup>]** = Richard HUNTER, « Plautus and Herodas », dans R. Hunter, *On Coming After. Part 1: Hellenistic Poetry and its Reception*, Berlin-Boston, 2008, pp. 212-228

= Richard HUNTER, « Plautus and Herodas », dans L. Benz et al. (édd.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, Tübingen, 1995, pp. 155-169

**Hunter [2008<sup>2b</sup>]** = Richard HUNTER, « Mime and Mimesis: Theocritus, *Idyll 15* », dans R. Hunter, *On Coming After. Part 1: Hellenistic Poetry and its Reception*, Berlin-Boston, 2008, pp. 233-256

= Richard HUNTER, « Mime and Mimesis: Theocritus, *Idyll 15* », dans M.A. Harder, R.F. Regtuit & G.C. Wakker (édd.), *Theocritus*, Groningue, 1996, pp. 149-159

**Hunter [2008<sup>2c</sup>]** = Richard HUNTER, « “Acting Down”: the Ideology of Hellenistic Performance », dans R. Hunter, *On Coming After. Part 2: Comedy and Performance; Greek Poetry and the Roman Empire; The Ancient Novel*, Berlin-Boston, 2008, pp. 643-662

= Richard HUNTER, « “Acting Down”: the Ideology of Hellenistic Performance », dans P. Easterling & E. Hall (édd.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 2002, pp. 189-206

**Hunter [1996]** = Richard HUNTER, « Chapter 4. *Idyll 15*: imitations of mortality », dans R. Hunter, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge, 1996, pp. 110-138

**Hunter [1996a]** = Richard HUNTER, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge, 1996

**Hutchinson [1988]** = Gregory O. HUTCHINSON, *Hellenistic Poetry*, Oxford, 1988

**Koenen [1977]** = Ludwig KOENEN, *Eine Agonistische Inschrift aus Ägypten und frühptolemäische Königsfeste*, Meisenheim am Glan, 1977

- Köhnken [2015]** = Adolf KÖHNKEN, « *Aemulatio cum variatione*: die erste Tat des Herakles bei Pindar und Theokrit », dans M. Tziatzi, M. Billerbeck, F. Montanari et K. Tsantsanoglou (éd.), *Lemmata. Beiträge zum Gedenken an Christos Theodoridis*, Berlin, 2015, pp. 100-109
- Körte [1960<sup>2</sup>]** = Alfred KÖRTE, *Die hellenistische Dichtung*, Stuttgart, 1960<sup>2</sup> (1<sup>ère</sup> éd. 1925), deuxième édition revue par Paul HÄNDEL
- Krevans [1983]** = Nita KREVANS, « Geography and the Literary Tradition in Theocritus 7 », *TAPhA*, 113, 1983, pp. 201-220
- Kühn [1958]** = Josef-Hans KÜHN, « Die Thalysien Theokrits (id. 7) », *Hermes*, 86, 1958, pp. 40-79
- Kutzko [2007]** = David KUTZKO, « All the World's a Page: Imitation of Metatheater in Theocritus 15, Herodas 1 and Virgil Eclogues 3 », *CJ*, 103, n° 2, 2007, pp. 141-161
- Kynaston [1892]** = Herbert KYNASTON, « Theocritus and Herodas », *CR*, 6, n° 3, 1892, pp. 85-86
- Kyriakou [2018]** = Pulperia KYRIAKOU, *Theocritus and His Native Muse: a Syracusan Among Many*, Berlin-Boston, 2018
- Lambert [2001]** = Michael LAMBERT, « Gender and Religion in Theocritus, *Idyll 15*. Prattling Tourists at the “Adonia” », *AClass*, 44, 2001, pp. 87-103
- Larson [2001]** = Jennifer LARSON, *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*, Oxford, 2001
- Lawall [1967]** = Gilbert LAWALL, *Theocritus' Coan Pastorals. A Poetry Book*, Cambridge, 1967
- Legrand [1907]** = Philippe-Ernest LEGRAND, « ΚΑΠΥΡΟΣ », *REG*, 20, n° 87, 1907 pp. 10-17
- Legrand [1898]** = Philippe-Ernest LEGRAND, *Étude sur Théocrite*, Paris, 1898
- Legras [2010]** = Bernard LEGRAS, *Hommes et Femmes d'Égypte (IV<sup>ème</sup> s. avant notre ère-IV<sup>ème</sup> s. de notre ère). Droit, histoire et anthropologie*, Paris, 2010
- Lévêque [1972]** = Pierre LÉVÊQUE, « Un nouveau décryptage des mythes d'Adonis », *REG*, 74, n° 1-2, 1972, pp. 180-185
- Linant de Bellefonds et Prioux [2017]** = Pascale LINANT DE BELLEFONDS et Evelyne PRIOUX, avec la collaboration de Christophe CUSSET et de Claude POUZADOUX, *Voir les mythes : poésie hellénistique et arts figurés*, Paris, 2017



- Livrea [2004]** = Enrico LIVREA, « Lycidas and Apollo in Theocritus' *Thalysia* », *Eikasmos*, 15, 2004, pp. 161-167
- Luck [1966]** = Georg LUCK, « Zur Deutung von Theokrits *Thalysien* », *MH*, 23, 1966, pp. 186-189
- Luria [1963]** = Salomo LURIA, « Herondas' Kampf für die veristische Kunst », *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di Augusto Rostagni*, Turin, 1963, pp. 394-415
- Luz [2012]** = Christine LUZ, « Pindaric narrative technique in the Hellenistic epyllion », dans M. Baumbach et S. Bär (éd.), *Brill's Companion to Greek and Latin epyllion and its Reception*, Leyde-Boston, 2012, pp. 201-219
- Magnien [1920]** = Victor MAGNIEN, « Le Syracusain littéraire et l'*Idylle* XV de Théocrite », *Mémoires de la société de linguistique*, vol. 21, n° 2-3, pp. 49-92
- Magnien [1918]** = Victor MAGNIEN, « Les Syracusaines de Théocrite. La tradition manuscrite », *REG*, 31, n° 143-144, 1918, pp. 344-377
- Martin [1989]** = Richard P. MARTIN, *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca (New York), 1989
- Motto & Clark [1971]** = Anna L. MOTTO & John R. CLARK, « Idyllic Slumming "Midst Urban Hordes": The Satiric Epos in Theocritus and Swift », *CB*, 47, 1971, pp. 39-44
- Ober [1998]** = J. OBER, *Political Dissent in Democratic Athens. Intellectual Critics of Popular Rule*, Princeton, 1998, pp. 122-155 (= chapitre « Essence and Enactment: Aristophanes *Ecclesiazusae* »)
- Patera & Zografou [2001]** = Ioanna PATERA et Athanassia ZOGRAFOU, « Femmes à la fête des Halôa : le secret de l'imaginaire », *Clio* [en ligne], 14, 2001
- Payne [2007]** = Mark PAYNE, *Theocritus and the Invention of Fiction*, Cambridge, 2007
- Pearce [1988]** = Thomas E.V. PEARCE, « The Fonction of the Locus Amoenus in Theocritus' Seventh Poem », *RhM*, 131, 1988, pp. 276-304
- Perpillou-Thomas [1993]** = Françoise PERPILLOU-THOMAS, *Fêtes d'Égypte ptolémaïque et romaine d'après la documentation papyrologique grecque*, Louvain-La-Neuve, 1993
- Plazenet [1994]** = Laurence PLAZENET, « Théocrite : *Idylle* 7 », *AC*, 63, 1994, pp. 77-108
- Pomeroy [1984]** = Sarah B. POMEROY, *Women in Hellenistic Egypt. From Alexander to Cleopatra*, New York, 1984

**Pretagostini [2006]** = Roberto PRETAGOSTINI, « How Bucolic Are Theocritus' Bucolic Singers? », dans M. Fantuzzi et Th. Papanghelis (édd.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leyde, 2006, pp. 53-73, traduit de l'italien par Johanna HANINK, Ron PACKHAM et Theodore D. PAPANGHELIS

**Pretagostini [1992]** = Roberto PRETAGOSTINI, « Tracce di poesia orale nei carmi di Teocrito », *Aevum(ant)*, 5, 1992, pp. 67-87

**Propp [1970<sup>2</sup>]** = Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, 1970 (1<sup>ère</sup> éd. 1928), traduit du russe par Marguerite DERRIDA

**Pucci [1979]** = Pietro PUCCI, « The Song of the Sirens », *Arethusa*, 12, n° 2, 1979, pp. 121-132

**Puelma [1960]** = Mario PUELMA, « Die Dichterbegegnung in Theokrits "Thalysien" », *MH*, 17, n° 3, 1960, pp. 144-164

**Reinach [1907]** = Adolphe REINACH, « Argeia et Sperchis dans les Syracusaines », *REA*, 9, n° 3, 1907

**Reitzammer [2016]** = Laurialan REITZAMMER, *The Athenian Adonia in Context. The Adonis Festival*, Madison, 2016

**Reitzenstein [1893]** = Richard REITZENSTEIN, *Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der alexandrinischen Dichtung*, Gießen, 1893

**de Romilly [2011<sup>2</sup>]** = Jaqueline DE ROMILLY, *Précis de Littérature grecque*, Paris, 2011<sup>2</sup> (1<sup>ère</sup> éd. 1980)

**Ruijgh [1984]** = C. J. RUIJGH, « Le dorien de Théocrite : dialecte cyrénien d'Alexandrie et d'Égypte », *Mnemosyne*, (F.S.) 37, n° 1, 1984, pp. 56-88

**Saïd [1979]** = Suzanne SAÏD, « L'Assemblée des femmes ; les femmes, l'économie et la politique » dans P. Vidal-Naquet (éd.), *Les Cahiers de Fontenay, XVII : Aristophane, les femmes et la cité*, Fontenay-aux-Roses, 1979, pp. 33-69

**Sanchez-Wildberger [1955]** = Margrit SANCHEZ-WILDBERGER, *Theokrit-Interpretationen*, Zürich, 1955

**Schmitt-Pantel [1992]** = Pauline SCHMITT-PANTEL, *La Cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Paris-Rome, 1992

**Schnapp-Gourbeillon [1981]** = Annie SCHNAPP-GOURBEILLON, *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, Paris, 1981

- Schneider [1967]** = Carl SCHNEIDER, *Kulturgeschichte des Hellenismus. Erster Band*, Munich, 1967
- Segal [1981]** = Charles SEGAL, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton, 1981
- Seyrig [1972]** = Henri SEYRIG, « Antiquités syriennes », *Syria*, 49, n° 1-2, 1972, pp. 97-125
- Seltman [1956]** = Charles Th. SELTMAN, *Women in Antiquity*, Londres, 1956
- Sistakou [2009]** = Evina SISTAKOU, « 'Snapshots' of Myth: The Notion of Time in Hellenistic Epyllion », dans J. Grethlein et A. Rengakos (édd.), *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Narrative*, Berlin, 2009, pp. 293-319
- Skinner [2001]** = Marilyn B. SKINNER, « Ladies' day at the art institute: Theocritus, Herodas, and the gendered gaze », dans André Pierre M. H. Lardinois et Laura K. McClure (édd.), *Making silence speak. Women's voices in Greek literature and society*, Princeton, 2001, pp. 201-222
- Soyez [1977]** = Brigitte SOYEZ, *Byblos et la fête des Adonies*, Leyde, 1977
- Stanzel [1998]** = Karl-Heinz STANZEL, « Mimen, Mimepen und Mimiamben – Theokrit, Herodas und die Kreuzung der Gattungen », dans M.A. Harder, R.F. Regtuit et G.C. Wakker (édd.), *Genre in Hellenistic Poetry*, Groningue, 1998, pp. 143-165
- Stern [1974]** = Jacob STERN, « Theocritus' *Idyll* 24 », *AJPh*, 95, 1974, pp. 348-361
- Stephens [2003]** = Susan A. STEPHENS, *Seeing Double. Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*, Berkeley, Los Angeles, Londres, 2003
- Tor [2017]** = Shaul TOR, *Mortal and divine in early Greek epistemology: a study of Hesiod, Xenophanes and Parmenides*, Cambridge, 2017, pp. 61-103
- Veïsse [2007]** = Anne-Emmanuelle VEÏSSE, « L'expression de l'altérité dans l'Égypte des Ptolémées : *allophulos*, *xénos* et *barbaros* », *REG*, 120, n° 1, 2007, pp. 50-63
- Wace [1948]** = Alan J. B. WACE, « Weaving or Embroidery? », *AJA*, 52, n° 1, 1948, pp. 51-55
- Weill [1966]** = Nicole WEILL, « Adôniazousai ou Les femmes sur le toit », *BCH*, 90, n° 2, 1966, pp. 664-698
- Weill [1970]** = Nicole WEILL, « La fête d'Adonis dans la Samienne de Ménandre », *BCH*, 94, n° 2, 1970, pp. 591-593

**White [1977]** = Heather WHITE, « Doors and stars in Theocritus, *Idyll XXIV* », *Mnemosyne*, 30, n° 2, 1977, pp. 135-140

**Will [1979<sup>2</sup>]** = Edouard WILL, *Histoire politique du monde hellénistique. 323-30 av. J.-C., t. 1*, Paris 1979<sup>2</sup> (1<sup>ère</sup> éd. 1966)

**Will [1975]** = Ernest WILL, « Le rituel des Adonies », *Syria*, 5, 1975, pp. 93-105

**Willems [1906]** = Alphonse WILLEMS, « Aristophane, *Cavaliers*, 537-540 », *REG*, 16, n° 86, 1906, pp. 383-388

**Williams [1971]** = Frederick WILLIAMS, « A Theophany in Theocritus », *CQ*, 21, n° 1, 1971, pp. 137-145

**Wismann [1996]** = Heinz WISMANN, « Propositions pour une lecture d'Hésiode », dans F. Blaise, P. Judet de La Combe et Ph. Rousseau (édd.), *Le Métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Villeneuve d'Ascq, 1996, pp. 15-24

**Ypsilanti [2006]** = Maria YPSILANTI, « Mime in Verse: Strategic Affinities in Theocritus and Herodas », *Maia*, 58, 2006, pp. 411-431

**Zanker [2004]** = Graham ZANKER, *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Madison, 2004

**Zanker [1987]** = Graham ZANKER, *Realism in Alexandrian Poetry: A Literature and its Audience*, Londres, 1987

**Zanker [1980]** = Graham ZANKER, « Simichidas' walk and the locality of Bourina in Theocritus, *Id. 7* », *CQ*, 30, n° 2, 1980, pp. 373-377