

LA HOULETTE DE MNÉMOSYNE
Écouter et transmettre le chant
dans les *Idylles bucoliques* de Théocrite

par Christine KOSSAIFI (CELIS, EA 4280)

*Ce ne sont ni belles palabres ni rimes
alambiquées qui font la force d'une ballade.
C'est la voix qui parle, qui chante, qui
caresse. C'est elle qui rapproche les
hommes, comme un pont. Ou une main
tendue.*

François VILLON, selon R. JERUSALMY,
*La Confrérie des chasseurs de livres*¹.

La parole est au cœur de l'expérience poétique des *Idylles* de Théocrite : des pâtres-poètes qui, à l'ombre des arbres et auprès de leurs troupeaux, échangent des couplets de vers ou font résonner leurs syrinx, aux chanteurs professionnels, fictifs ou réels, tous expérimentent la mystérieuse puissance du chant poétique et le pouvoir, – politique, spirituel, esthétique –, qu'il a d'asservir les esprits. Mais pour que « la main tendue » ne rencontre pas le vide, il faut, en face, un auditeur capable de recevoir cette parole, de se l'approprier, de préserver dans sa mémoire la mémoire millénaire de l'artiste, pour pouvoir ensuite la transmettre². Seul en effet ce relais permet de lutter contre Hadès qui renvoie au néant toutes les belles constructions esthétiques et intellectuelles et qui réduit le génie humain à quelques grains de poussière. Entrons, pour tenter de cerner ce problème de réception et de transmission de la voix, dans la « matrice » des personnages et explorons les diverses formes d'échange mises en scène, en suivant le fil que dessinent les trois idylles qui, majoritairement, construisent la mythologie bucolique, à savoir les *Idylles I, VII et XI*, en précisant, à chaque fois, quelques-uns des liens qui se tissent avec les autres *Idylles* en un réseau subtil qui fait sens.

I. Produire, recevoir et transmettre le chant : l'apport de l'*Idylle I*

L'échange artistique

Les conditions idéales de cet échange sont clairement posées dans l'*Idylle I*, que la plupart des manuscrits s'accorde symboliquement à placer en position liminaire. Trois éléments sont nécessaires : un bon environnement, un artiste qualifié, une écoute de qualité. Dès les premiers vers, le cadre se révèle particulièrement propice au chant :

Θύρσις Ἄδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἅ πίτυς, αἰπόλε, τήνα,
ἅ ποτὶ ταῖς παραῖσι μελίσδεταί, ἄδὸν δὲ καὶ τὴν
συρίσδεσ· [...]
Αἰπόλος Ἄδιον, ὃ ποιμήν, τὸ τεὸν μέλος ἢ τὸ καταχέσ
τὴν ἀπὸ τᾶς πέτρας καταλείβεται ὑπόθεν ὕδωρ. (v. 1-3 et 7-8)

Thyrsis. Doux est le murmure que fait entendre, chevrier, ce pin, là, qui chante près des sources ; doux aussi l'air que toi, tu joues sur ta syrinx. [...]

Le chevrier. Plus doux, ô berger, est ton chant que cette eau sonore qui coule du haut du rocher.

Dans cette ouverture où mélodie naturelle et humaine se répondent, la primauté est donnée à l'ἀδύ sonore, porté par l'hendiadyn du vers 1, le jeu des assonances (ι, υ, α) et des allitérations (π, σ/σδ) et la mention de l'intensité du son : le chant de la syrinx, assimilé à un murmure, ψιθύρισμα, se fait *pianissimo*, tandis que celui de Thyrsis couvre le bruit de l'eau sonore, καταχέσ, hapax qui code la nuance intensive comme *forte*, voire *fortissimo*. L'ouverture de l'idylle donne ainsi des critères d'analyse esthétique et met en scène deux artistes confirmés : le chevrier, capable de rendre les nuances *pianissimo* et *piano*, très difficiles à exécuter sur un instrument à vent comme la syrinx, et Thyrsis, maître du chant bucolique (cf. v. 20), qui qualifiera plus tard sa « voix » de « douce », ἀδέα φωνά (v. 65). Leur relation à la nature est toutefois différente : Thyrsis la surpasse, ἄδιον, tandis que le chevrier est en parfaite symbiose avec elle. Il connaît, sans doute pour les avoir expérimentées, les forces obscures qui sommeillent en elle et que la musique peut éveiller à un moment inopportun : il ne convient pas, il n'est « pas permis par les dieux », οὐ θέμις, de « jouer de la syrinx à midi », l'heure du repos de Pan, fatigué de la chasse, l'instant sans ombre où la nature s'immobilise, comme offerte aux forces mystérieuses des ἐσχατιαί, le moment de rencontre, dangereuse ou fructueuse, avec les divinités³. Cette interdiction, qui ne concerne que la musique, est un indice sur la fonction d'auditeur dévolue au chevrier, fonction qui est aussi, de façon implicite, celle de Pan et de la nature.

L'harmonie avec le cosmos se crée et se maintient par la musique ou par le chant dont la beauté se juge à l'arrangement des sons et des termes et à la façon dont la σύνθεσις crée une harmonie imitative qui fait sens⁴ : l'ἄδὸν ψιθύρισμα du pin théocritéen rejoint le λιγὸν ἦχον de la cigale callimachéenne⁵ dans la même fluidité sonore et signifiante des mots. Cette euphonie⁶ complexe s'apprécie par une oreille « exercée », ἐκ τῆς [κα]τὰ τὴν ἀκοὴν τριβῆ[ς], selon la terminologie d'Ariston de Chios⁷, c'est-à-dire une oreille capable de recueillir la sensation produite par le son, puis d'en juger la qualité, grâce à l'αἰσθητικόν (*aptitude à percevoir et à sentir*), sorte d'oreille interne capable de reconnaître et d'apprécier la qualité du son et servant de relais au νοῦς⁸. Le chevrier possède assurément cette aptitude : la façon dont il donne à voir, θᾶσαι, et à sentir, καλὸν ὄσδει, sa coupe (v. 148-149) montre qu'il unit en lui capacité de création poétique et aptitude à l'envoûtement musical, à l'image du petit garçon de la troisième saynète ornementale :

Αὐτὰρ ὄγ' ἀνθερίκοισι καλὰν πλέκει ἀκριδοθήραν
σχοίνῳ ἐφαρμόσδων· μέλεται δέ οἱ οὔτε τι πήρας
οὔτε φυτῶν τοσσῆνον, ὅσον περὶ πλέγματι γαθεῖ. (v. 52-54)

Lui cependant avec des tiges d'asphodèles qu'il attache à du jonc, il tresse une belle cage à sauterelles ; il ne se soucie ni de la besace ni des plantes, tant il est possédé par le plaisir de son tressage.

Ce tressage renvoie bien sûr à la création poétique, l'enfant étant une image du poète⁹ et les sauterelles un symbole du chant. Gutzwiller, qui voit dans les termes πλέκει, πλέγματι et ἐφαρμόσδων une allusion aux thèses euphonistes, propose de lire « le tressage harmonieux du jonc et de l'asphodèle » comme « l'emblème d'une bonne composition poétique, tout comme la sauterelle, destinée à occuper la “belle” cage représenterait le son qui couronne le tout »¹⁰. Cependant, le tressage est aussi celui des fils subtils¹¹ par lesquels la poésie, la musique ou le chant font entrer la psyché dans la cage de l'émotion esthétique et cette ψυχαγωγία¹² ensorcelante « mène paître » l'esprit, en le coupant totalement du monde extérieur, μέλεται δέ οἱ οὔτε... οὔτε : elle l'enferme dans un entre-deux enivrant et terrifiant, suggéré par la connotation de l'asphodèle, « plante des morts, liée aux rêves de l'au-delà »¹³. Le poète enchanteur, qui façonne les liens, fait ainsi, comme l'auditeur de son chant, mais à un autre niveau, l'expérience sensorielle et psychique de la dépossesion de soi et de la transe poétique, dont le chevrier avait caractérisé par avance l'impact, d'ordre physique, spirituel et/ou esthétique, dans sa description de la coupe comme θάημα et τέρας (v. 56)¹⁴.

L'ἄδὸν code donc la qualité du chant, corrélative de la beauté esthétique du lieu de ce chant¹⁵ et préalable nécessaire à une bonne

réception par l'oreille de l'auditeur expérimenté. Il est symboliquement incarné dans la coupe du chevrier et la syrinx de Daphnis qui allient douceur du toucher, saveur olfactive de la cire fraîche et enchantement du son. Il se retrouve dans de nombreuses idylles, sous des formes diverses. Lacon, par exemple, l'invoque pour prendre l'ascendant sur Comatas dans l'*Idylle V* (v. 31-34) et il l'assure qu'il « lui sera plus doux de chanter », ἄδιον ἄσῃ, de son côté, là où la fraîcheur de l'eau et de l'ombre, donc le confort physique, s'allie au charme sonore de l'eau qui y « coule », καταλείβεται (comme dans l'*Idylle I*) et à la stridulation des sauterelles qui « babillent », λαλεῦντι, comme les cigales de l'*Idylle VII* (v. 139) ; tous les codes de l'échange artistique se retrouvent ici, mais pervertis par l'usage éristique qui en est fait. Dans l'*idylle XI*, l'ἄδύ est un φάρμακον poétique (v. 3)¹⁶, tandis que, dans l'*Idylle* pseudo-théocritéenne *VIII*, il sert de critère esthétique au chevrier qui doit départager les deux chanteurs : si Daphnis l'emporte sur Ménalcas, c'est que sa bouche est douce, comme celle de Thyrsis, ἄδύ τι τὸ στομά τοι, et sa voix désirable, ἐρίμερος [...] φωνά (v. 81), comme l'hymne que le chevrier de l'*Idylle I* veut entendre chanter (v. 61) ; le jugement se fait sur les mêmes bases euphonistes¹⁷. Dans les idylles non bucoliques, l'ἄδύ ne perd pas non plus sa validité : Ptolémée, dans l'*Idylle XIV*, l'incarne « au plus haut point », εἰς ἄκρον ἄδύς, ce qui fait de lui, véritablement, « un ami des muses », φιλόμουσος (v. 61) : le concept prend ici une valeur de caractérisation psychologique, tout en servant d'éloge au poète courtisan ; et quel plus beau compliment que celui de savoir reconnaître et apprécier l'ἄδύ artistique ?

Écouter un chant, c'est donc être capable d'en percevoir l'harmonie sonore et d'assurer ainsi la qualité de la réception et de l'enregistrement dans la mémoire qui va permettre, d'une certaine façon, de mettre en échec « Hadès qui fait tout oublier ». Et de fait, c'est ce pacte proposé par le chevrier qui décide Thyrsis à chanter. Parce qu'il goûte le chant en ayant la capacité, intellectuelle et esthétique, d'en percevoir les qualités, le chevrier le fait exister ; réceptacle actif, mais non créateur, du chant, – ce qui explique qu'il reste anonyme – il continue la tradition en l'empêchant de s'éteindre, il perpétue le nom de Thyrsis, comme Thyrsis perpétue celui de Daphnis, et il assure la survie du monde et du mythe bucoliques. Mais, pour cela, le chant doit circuler.

La circulation des objets et des chants

Et il circule d'abord par sa mutation propre. En effet, Thyrsis reprend le thème qui a consacré son triomphe dans le concours musical qui l'a opposé à Chromis de Libye (v. 24). Mais il l'adapte subtilement à son interlocuteur et « au contexte de la représentation »¹⁸. Son improvisation « orale »¹⁹, nourrie de tout un jeu de variations subtiles, redit la pratique

poétique des aèdes homériques²⁰, en une συν-αἴσθησις « qui assure la cohérence (du) groupe »²¹ et enracine le plaisir vocal du chant dans celui, esthétique, d'une écoute de type iliadique²². Le chant de Thyrsis reprend tout en le fondant le thème des « souffrances de Daphnis », il dit la nouveauté du genre bucolique au cœur de la tradition²³ (et, en cela, il est source d'un θαῦμα équivalent à celui de la coupe) et il s'offre à la reprise, donc à la mutation et à la circulation, à l'instar de la coupe, achetée « à un passeur de Calydnes » (v. 57)²⁴. C'est ainsi un système, de type homérique, de don/contre-don qui se met en place²⁵ (suggéré déjà dans l'échange de prix évoqué au début de l'idylle) et l'on peut se laisser aller à imaginer que le chevrier, qui a payé si cher pour entendre le chant de Thyrsis, le réinterprétera sur sa syrinx, comme, plus tard Debussy sur la *Psyché* de Gabriel Mourey²⁶.

Pour Thyrsis, par contre, la coupe et la chèvre à traire trois fois constituent le prix de sa prestation et, comme le poète choral archaïque, il affirme nettement son individualité dans la σφραγίς de son œuvre, signature qui constitue le véritable commencement du chant²⁷ et qui a pour effet « de déconstruire l'illusion d'oralité au moment même où elle est produite ; contrairement à Homère qui n'attire pas l'attention sur la qualité vocale de ses aèdes, Théocrite met humoristiquement en scène, à travers Thyrsis, sa propre distance par rapport à l'oralité »²⁸ : la parole devient texte mémorisé²⁹, voire marchandise que l'on peut vendre à divers « commanditaires », comme le faisaient déjà Pindare ou Simonide, tous deux maîtres de la *poikilia*³⁰ ; cette « matérialité » assure sa circulation dans la bulle bucolique et au-delà, elle permet de faire connaître le mythe de Daphnis et de le sauver de l'oubli³¹, sans pour autant impliquer une aliénation du poète, qui reste maître du contenu de son chant.

C'est ce genre de circulation poétique qui se dessine dans l'*Idylle VII*, où Simichidas « associe poésie, éloge et patron »³², en ouvrant le monde de Pan au « trône de Zeus » (v. 93), image de Ptolémée. Ce lien entre poète et patron se retrouve, à l'extérieur du monde bucolique, dans l'*Idylle XVI*³³ dont les Charites font écho aux Heures, à la source – poétique – desquelles la coupe du chevrier semble avoir été baignée (v. 150)³⁴ et dans l'*Idylle XVII* où « les interprètes des Muses chantent Ptolémée en reconnaissance de ses bienfaits » (v. 115-116)³⁵. D'une autre façon, Thyrsis peut être rapproché de la chanteuse engagée, dans l'*Idylle XV*, pour chanter Adonis (v. 97-99) : elle est expérimentée et savante, πολύιδρις ἀοιδός, comme lui et, tout comme il a vaincu Chromis, elle a triomphé dans la lamentation, ἀρίστευσε ; elle maîtrise donc parfaitement les codes du chant, qui, dans ce contexte social différent, sont ceux du καλόν, plus que de l'ἄδύ ; sa prestation exige la même qualité d'écoute

que celle du chevrier, le même silence que réclame d'ailleurs Gorgo, coupant pour une fois la parole à Praxinoa, σίγη, Πραξινοῶ³⁶.

Il nous reste maintenant à préciser la signification des « souffrances de Daphnis » dont la figure est enchâssée dans le chant de Thyrsis, lui-même enchâssé dans l'échange avec le chevrier : remontons le cours du temps bucolique vers les origines d'une tradition qui, par un effet de trompe-l'œil, nous a été présentée comme établie au début de l'idylle.

Daphnis et la survie de la voix : aux origines mythiques du chant bucolique

Thyrsis commence son chant par la mort imminente de Daphnis, faisant symboliquement de cette fin un début en même temps qu'une invite aux Muses, ἄρχετε βουκολικῶς, Μοῦσαι φίλοι, ἄρχετ' αἰοιδᾶς (v. 64) ; les sept strophes d'inégale longueur que rythme ce premier refrain (v. 64-93) opposent l'affliction bruyante des animaux et le mouvement des dieux et des hommes qui défilent auprès de Daphnis au silence obstiné du héros, corrélatif de l'absence des Muses : une voix s'éteint, une menace pèse sur le chant bucolique. Les huit strophes du refrain suivant invitent à un recommencement, ἄρχετε [...] πάλιν, une sorte de récréation qui se transcrit par la parole : Daphnis répond à Aphrodite et cette mise en scène du chanteur dramatise la puissance ambiguë de l'amour, force essentiellement négative qui torture l'esprit, suspend l'ἀσυχία, rend malheureux, même au sein d'une relation heureuse (VII, v. 96-97) et qui, pourtant, est un agent actif de la création poétique³⁷ : Aphrodite, d'une certaine façon, fait de Daphnis un mythe, comme le suggère son geste pour le relever (v. 138-139), mythe dont les chanteurs vont assurer la survie, comme l'indiquent les quatre strophes que scande le dernier refrain, celui de la *fin*, λήγετε (v. 127-142) : sa première occurrence apparaît significativement au milieu de l'appel à Pan, au moment où Daphnis, après avoir cité les différents lieux où la divinité – absente comme les Muses – pouvait se trouver, lui demande de venir prendre son instrument (v. 128-129). Thyrsis annonce ainsi la mort imminente de son héros, mais celle-ci ne menace plus le chant qui est « transmis » à Pan, le « grand patron » du monde bucolique³⁸, la force musicale immanente dans la nature³⁹ : le dieu devient la voix et le souffle du mortel en même temps que l'auditeur du chant. Daphnis est désormais vivant dans et par la « voix douce » (v. 65) des autres et son « amour amer » ne disparaît pas avec sa vie, car il s'inscrit dans la mémoire des bêtes, des hommes et des poètes comme une invite à la reprise et à la réécriture. Daphnis est « une porte qui se ferme sur le passé bucolique, οὐκέτ'⁴⁰, pour mieux s'ouvrir sur l'avenir, ἐς ὕστερον (v. 145), garantissant ainsi la qualité du chant de Thyrsis⁴¹, qui n'atteint véritablement son statut de poète qu'à la fin de son hymne »⁴². De fait, en

faisant revivre les « tourments » (v. 19), endurés par le pâtre, Thyrsis subit lui aussi une initiation ; il s'identifie à Daphnis⁴³ devant lequel il s'efface et auquel il donne la parole, tout en restant lui-même une création poétique de Théocrite : « la voix des personnages fusionne avec celle du poète », rendant « mimétisme et analogie » inséparables⁴⁴ : ce que nous disent « les souffrances de Daphnis », c'est la puissance de la voix, qu'elle se déploie dans l'illusion de l'oralité⁴⁵ ou dans la diversité de ses nuances, « dialogale, poétique, descriptive narrative, interrogative, monologale »⁴⁶, toujours habilement orchestrées par un poète érudit, maître de ses moyens et de ses effets.

Daphnis s'offre ainsi à chaque passeur de mémoire, sans jamais se donner en une évanescence qui se marque dans la diversité des associations qu'il a suscitées⁴⁷ ; on y a vu une image d'Hippolyte⁴⁸, une réécriture codée du mythe de Narcisse⁴⁹, un avatar d'Adonis⁵⁰, une figure composite à tonalité religieuse, en lien avec les mythes de mort et de résurrection⁵¹. Cependant, le thrène des animaux (v. 71-75), notamment celui du lion dont la présence en Sicile a paru surprenante (v. 72), l'adieu de Daphnis aux bêtes sauvages et à son rapport privilégié avec la nature (v. 115-117), aspect également évoqué, en lien avec la Thrace, dans l'*Idylle VII* (v. 74-77), font penser à Orphée⁵². De fait, la lyre d'Orphée et la syrinx de Daphnis participent d'un même idéal de synesthésie ; le rôle de l'amour dans la création esthétique se dit dans « la fille » qui cherche Daphnis comme dans Eurydice, dont la mort, qui la rend cruellement absente à Orphée, évoque le douloureux éloignement de Pan, des Nymphes et des Muses lors de l'agonie de Daphnis ; le διασπαραγμός d'Orphée, causé par le désir frustré des Ménades, devient le courant qui engloutit Daphnis, vaincu par Aphrodite. Par cette coloration orphique, Théocrite dit la nécessité de la mémoire, les risques de l'oubli, la fragilité de la voix, sans cesse menacée par le silence, la mort, l'absence et il suggère – puisque Orphée n'est jamais cité – la possibilité d'une mutation, voire d'une refondation du genre bucolique⁵³. C'est le poète de l'*Epitaphios Bionos* qui, en intégrant explicitement Orphée, assimilé à Bion, dans le monde bucolique, en altère le paysage générique et explore dans un sens nouveau l'interpénétration de la nature et de la musique⁵⁴. Virgile s'en souviendra dans son travail de réécriture poétique, assurant dans la littérature latine le relais de la parole de Daphnis. Après quoi, la fluidité qui caractérise le mythe se fige et se pétrifie : dans les *Métamorphoses* d'Ovide (IV, v. 276-278), Daphnis est transformé en rocher et l'épisode, évoqué par Alcithoé, l'une des Minyades, n'occupe que trois vers⁵⁵.

L'*Idylle I* met donc en scène une suite enchâssée de relais : le chant bucolique, donné par le poète aux personnages, est d'abord préservé par la nature ; c'est ensuite Thyrsis qui le fait revivre tandis que le chevrier le

recueille et l'imprime dans sa mémoire ; c'est enfin Daphnis qui, pressé par la mort, le confie à Pan. Cette série de transmissions assure la survie du chant destiné à circuler et à s'améliorer, comme le dit Thyrsis qui promet aux Muses d'autres interprétations « plus douces », ἄδιον ἄσῶ (v. 145) ; le chant est par nature une reprise, une « répétition "poikilique" et intriquée » qui « répète d'autres répétitions »⁵⁶ en une boucle infinie aussi vieille que l'humanité même. C'est ce que dit indirectement l'*Idylle IV*, dans laquelle Aigon, en partance pour les jeux olympiques – donc désireux de s'essayer à un autre genre poétique – offre sa syrinx à Corydon, parce que ses aptitudes de chanteur et sa connaissance de chants qu'il a mémorisés⁵⁷ font de lui un passeur, dans une idylle où, symboliquement, personne ne chante, mais où se déploie la *poikilia* des thèmes et des styles⁵⁸. Le rôle joué par la mémoire affective dans la transmission du chant se dit aussi dans d'autres poèmes, par exemple dans l'*Idylle XVIII*, où le souvenir d'Hélène, μεμναμένα, est assimilé au désir, ποθέοισαι, « que les agneaux de lait » ont de « la mamelle de la brebis leur mère » (v. 41-42). L'image bucolique dit le lien secret qui unit l'ensemble des idylles : le chant transfigure le réel, il nourrit la ψυχή par le souvenir qui conduit l'agneau à la mamelle de sa mère et le chanteur à l'ἀσυχία, comme le dit symboliquement l'*Idylle VII*.

II. La dimension éristique : l'apport de l'*Idylle VII*

La bonne et la mauvaise Éris

Cette idylle se construit sur le même processus de fictionnalisation que l'*Idylle I*, chacun des deux chants nous emmenant vers un concept poétique-clé des idylles : Lycidas évoque le processus de purification de l'amour par une mémoire esthétique qui rend l'esprit disponible pour une écoute de qualité ; Simichidas chante le lent cheminement de la folie amoureuse vers l'apaisement cathartique, l'ἀσυχία, qui permet la création poétique en déplaçant « ce qui n'est pas beau », τὰ μὴ καλά (v. 127), du domaine du vécu dans la sphère de l'art. Il s'agit donc d'une variation sur la thématique des trois saynètes de la coupe du chevrier : au mouvement d'attraction de la beauté, καλὰν [...] ἀκριδοθήραν (v. 52), répond le mouvement de rejet de ce qui peut souiller cette beauté.

L'agôn, élément essentiel du chant bucolique, était pourtant resté diffus dans ce poème⁵⁹. L'*Idylle VII* explore les facettes de cette Éris dont Hésiode a pointé la dualité⁶⁰ : la « mauvaise Éris » enfante la « guerre [...] et le combat » (*Tr.*, 14), comme dans l'*Idylle V* où Comatas répond à Lacon avec une extrême violence verbale, tant dans le chant que dans le dialogue : l'agôn y est polémique et l'arbitre Morson est le seul à en tirer un profit, ὀνάσης (v. 69), au demeurant plus matériel qu'esthétique. La « bonne » Éris, au contraire, fait naître l'émulation, φθονέει, au cœur du

chanteur (*Tr.*, 26), comme dans l'*Idylle VII*. Si Lycidas et Simichidas s'opposent dans l'échange de chants bucoliques, leur antagonisme se marque par l'humour et se résout dans l'harmonie d'une « route et d'un jour communs » (v. 35)⁶¹ : leur agôn a une valeur expérimentale et la tension, perceptible par endroits, peut être profitable, ὄνασεῖ (v. 36). De fait, chacun des deux pâtres offre à l'écoute et au jugement de l'autre le fruit d'un travail de qualité, qui s'est fait à chaque fois dans la montagne, ἐν ὄρει (v. 51) et ἀν' ὄρεα (v. 92), Lycidas, un « petit chant » qu'il a longtemps « figolé », τὸ μελύδριον ἐξεπόνασα (v. 51), et Simichidas, le meilleur, τόγ' ἐκ πάντων μέγ' ὑπείροχον (v. 94), de ceux que lui ont enseignés les Nymphes tandis qu'il gardait les bœufs, βουκολέοντα (v. 92). La reprise marquée de la scène d'investiture hésiodique par les Muses⁶², remplacée ici par les Nymphes, est à mettre en relation avec le rejet par Lycidas de « l'architecte qui s'évertue à élever une maison aussi haute que la cime du mont Oromédon et [de] toutes les volailles des muses, Μοισᾶν ὄρνιθες, qui, à s'égosiller en face du chantre de Chios, s'échinent en vain » (v. 46-48) : imiter Homère, le poète accompli, le modèle trop parfait pour être reproduit⁶³, c'est condamner son chant à une enflure disgracieuse et disharmonieuse. La tonalité hésiodique sert ainsi à prendre place dans un débat littéraire et à annoncer un renouveau, qui se concrétisera à la fin de l'idylle dans la « fête d'un art poétique nouveau » qui rejoue le repas hésiodique des *Travaux*⁶⁴. Le mythe de la bonne et de la mauvaise Éris, créé par Hésiode pour critiquer et rejeter le modèle homérique de l'exploit guerrier⁶⁵, retrouve chez Théocrite sa valeur de manifeste poétique. Construite comme un jeu avec les thèmes propres au monde bucolique (Pan, la musique, l'amour...) et avec les diverses formes littéraires, qu'elles soient antérieures ou contemporaines, l'*Idylle VII* pose aussi le problème de l'écoute et de la transmission du chant.

Lycidas, chanteur et auditeur : la fusion des fonctions

Lycidas est conçu comme une synthèse des deux fonctions que l'*Idylle I* avait incarnées dans deux personnages différents : la production et l'écoute du chant. Il est en effet maître du chant bucolique (v. 49), comme Thyrsis, mais aussi « joueur de syrinx hors pair » (v. 28), comme le chevrier avec lequel il partage la même perception sensualiste de l'art, invitant Simichidas à « voir », ὄρη, la beauté du son et à juger la mélodie des mots, τὸ μελύδριον, à l'aune de leur capacité à plaire, εἴ τοι ἀρέσκει (v. 50). L'approche évoque, outre l'influence évidente de Callimaque⁶⁶, les analyses d'Androménides sur la « luminosité », λαμπρά, des lettres, comme critère de jugement d'une bonne poésie⁶⁷ : la mélodie se voit, se savoure et se goûte.

Par un jeu de transfert de fonctions, le chant de Lycidas évoque ce phénomène de production et d'écoute. Tityre prend en effet le relais de

Lycidas⁶⁸, qui, une fois qu'il est parvenu à accepter le départ d'Agéanax en recréant dans sa mémoire la sensualité épurée de son amour, μαλακῶς μεμναμένος Ἀγεάνακτος (v. 69), cesse de chanter et se met en scène dans la fonction d'auditeur. À ce premier niveau de fictionnalisation, le plaisir du chant, ᾄσει (v. 72), s'unit à celui de la musique, ἀλλησεῦντι (v. 71), dans un futur rêvé dont la porte est ouverte par un passeur au nom symbolique : Tityre⁶⁹ évoque à la fois le satyre et le bouc, Pan et la poésie sicilienne d'Épicharme ou celle du Thyrsis de l'*Idylle I* et, en véritable poète, il s'efface derrière les personnages mythiques qu'il évoque, docile au désir de celui qui lui a donné vie et qui est lui-même la marionnette sophistiquée de Théocrite, Lycidas. En effet, à ce deuxième niveau de fictionnalisation, celui-ci se rêve auditeur du mythique Comatas. Il renouvelle la proposition que Thyrsis avait faite au chevrier (*I*, 12-14), mais en brouillant les repères et en faisant fusionner dans ce souhait les deux instances locutrices majeures : celle de Tityre, censé chanter le mythe de Comatas, et la sienne propre, qui se fait entendre en tant qu'"auteur" du chant⁷⁰ ; il en résulte une sorte de *monstrum* qui n'appartient plus tout à fait au chant mais pas non plus au dialogue, comme une expansion affective de la psyché, corrélative de son absorption dans l'art. Lycidas est ici en train de « passer le courant » du mythe, non pas grâce à l'eau, comme Daphnis, mais grâce à la musique. En ce moment hors du temps où un mort revit, αἴθ' ἐπ' ἐμεῦ ζωοῖς, seules existent l'intensité sonore de l'écoute, φωνᾶς εισαίτων, et la beauté d'une mélodie, ἀδὸ μελισδόμενος, douce comme celle de Pan⁷¹, fruit d'une maîtrise technique acquise dans « l'été de l'épreuve » et dite par le terme technique, ἐξέπνοσας (v. 85, en écho au v. 51). La mort se trouve vaincue et, vivifiée par la puissance de Mnémósyne, la poésie se dit dans un instant de beauté, symboliquement incarnée par les chèvres, τὰς καλὰς αἴγας, pendant de la cage à sauterelles sur la coupe du chevrier. Mais, pour que cet instant ne se fige pas en une contemplation stérile, le mythe doit évoluer : il faut rebattre les cartes en un nouveau jeu où les figures se disposent d'une autre manière. C'est le cas de l'*Idylle V* dans laquelle Comatas, désormais grossier, vulgaire, incapable de dominer ses émotions et d'écouter son ancien compagnon, reste pourtant celui que « les Muses chérissent plus que le chanteur Daphnis » (v. 80-81) et c'est sans doute l'une des raisons majeures de sa victoire dans l'agôn qui l'oppose à Lacon⁷².

Quoi qu'il en soit, dans l'*Idylle VII*, Lycidas, auditeur-esthète comme le chevrier de l'*Idylle I* et chanteur-producteur de mythe comme Thyrsis, s'oppose à Simichidas, qui remplit une fonction différente, symbolisée par le don de la houlette.

La transmission de la houlette : conjurer la mort du chant

Après l'écoute de son chant, une écoute de qualité suggérée par le verbe ὑπάκουσον qui marque le fait de *recueillir dans l'oreille*, d'écouter *en baissant la tête*⁷³, avec concentration, Lycidas donne effectivement sa houlette⁷⁴ à Simichidas, en « cadeau d'hospitalité de la part des Muses » (v. 129)⁷⁵ ; il fait symboliquement de lui un poète de Pan, c'est-à-dire un poète bucolique et il lui transmet sa mémoire poétique, une transmission que sa possible assimilation à Apollon⁷⁶ rend plus signifiante. Simichidas a donc pour rôle de sauver de l'oubli cet instant poétique, en le recréant, donc en assumant la narration de la rencontre et la transcription des deux chants. De fait, le poème s'ouvre sur une formule qui code l'acte du souvenir et en indique la portée, ἥς χρόνος ἀνίκ' ἐγώ, « c'était l'époque où moi [...] »⁷⁷ ; Simichidas se propose de recréer le passé au prisme de sa mémoire en une concrétion poétique qui mêle les strates temporelles, les niveaux de réalité et les réminiscences littéraires. Véritable poète, il se montre capable de préserver de l'oubli mortifère l'éphémère du chant.

Car la mort, en même temps que le moyen de la neutraliser, sont symboliquement présents dans le paysage. « Le tombeau, τὸ σᾶμα, de Brasilas » (v. 11), suggère une double menace : physiologique, puisque tout homme, le chanteur comme les autres, est destiné à descendre chez Hadès « où tout se désassemble »⁷⁸ et où tout s'oublie, mais aussi poétique, le risque étant pour le poète de s'enfermer dans le modèle héroïque mis en place par Homère⁷⁹. La mort fait doublement « signe », σᾶμα, au poète qui doit savoir l'appriivoiser pour pouvoir en exprimer la paradoxale richesse. Tel est peut-être le sens de la présence des alouettes huppées, associées au début de l'idylle, à leur goût pour les tombes, ἐπιτυμβίδιοι κορυδαλλίδες (v. 23), et saisies, à la fin, dans l'acte du chant, ἄειδον κόρυδοι (v. 141)⁸⁰. Le lien avec la mort pourrait renvoyer aux *Oiseaux* d'Aristophane (v. 471-475) et à l'histoire que Pisthétère prétend tenir d'Ésope, selon laquelle « l'alouette [qui] naquit avant tous les autres oiseaux, avant la Terre même, [...] ensevelit son père, [resté] cinq jours sans sépulture, dans sa tête ». Or Élien⁸¹ s'appuie sur ce passage pour rapprocher l'alouette huppée du phénix. Certes, celui-ci se livre peut-être là à une bonne plaisanterie, aucun texte antérieur n'attestant le phénomène. Cependant, les transferts d'une espèce à l'autre sont fréquents dans les mythes et la sensibilité hellénistique d'Élien correspond assez à celle de Théocrite⁸² qui pourrait bien, comme le sophiste du II^e siècle, avoir puisé dans la culture orale populaire. Si l'on admet qu'il y a peut-être un fond de vérité dans cette légende, l'itinéraire poétique de l'*Idylle VII* prend tout son sens : le chant meurt à l'instant même où il est produit, mais il renaît dans chaque répétition orale (c'est pourquoi les alouettes huppées aiment les tombes) et il ressuscite véritablement quand un poète de valeur en cisèle les vers sur la cire des

tablettes pour faire entendre à la postérité, bien après sa mort, le « chant des alouettes ». L'espace-temps qui se dessine dans la route qui mène de la ville à la ferme de Phrasidamos est ainsi implicitement structuré par un avatar du phénix, « figure liminaire de l'espace-temps », image cyclique, puis spiralée du monde⁸³ et symbole poétique du pouvoir immortalisant de la poésie.

On comprend alors à quel point l'absence d'écoute peut être dramatique, en rendant inopérant les relais entre passeurs de mémoire. C'est ce problème que Théocrite aborde dans la troisième idylle archétypale, l'*Idylle XI*, centrée sur la figure bucolique du mythique Polyphème.

III. Le risque du silence : l'apport de l'*Idylle XI*

Polyphème face au silence de Galatée

On se situe là aux antipodes des personnages raffinés que les *Idylles I* et *VII* mettent en scène. Jouant sur une double tradition, homérique et comico-satyrique⁸⁴, entre éloignement héroïque, ὄρχαῖος Πολύφαμος, et proximité géographique, ὁ Κύκλωψ ὁ παρ' ἁμῖν (v. 7), Théocrite reprend la figure de Polyphème, pour poser, avec humour, la question de la production d'un chant solitaire : l'art, s'il ne s'inscrit pas dans un contexte social qui en assure la survie, peut-il exister par et pour lui-même ? L'artiste peut-il, comme Polyphème, « mener paître son amour, en cultivant les Muses », ἐποίμαινε τὸν ἔρωτα / μουσίσδων, sans tomber dans la contemplation narcissique ni s'abîmer dans le jeu de miroirs que lui tendent les poètes antérieurs ? Le chant de Damoitas, dans l'*Idylle VI*, dit symboliquement ce risque, à travers l'image de Polyphème qui se regarde dans la mer :

Ἦ γὰρ πρᾶν ἐς πόντον ἐσέβλεπον, ἧς δὲ γαλάνα,
καὶ καλὰ μὲν τὰ γένεια, καλὰ δέ μευ ἅ μία κώρα,
ὡς παρ' ἐμὶν κέκριται, κατεφαίνετο, τῶν δέ τ' ὀδόντων
λευκοτέραν αὐγὰν Παρίας ὑπέφαινε λίθοιο (VI, 35-38)

L'autre jour, je regardai dans l'eau marine – la mer était d'huile – et elle faisait bel effet ma barbe, bel effet aussi mon unique prune, à mon avis ; quant à mes dents, la mer en renvoyait l'image plus blanche, plus éclatante que le marbre de Paros.

Le miroir marin, γαλάνα, en qui on a pu voir une image de Galatée⁸⁵, ne renvoie dans le prisme de l'ambiguë « prune » du Cyclope qu'un éclat trompeur, un miroitement déformant, κατεφαίνετο⁸⁶, qui conduit à un autre éclat, celui des dents, comme si la mer répondait au regard de plongée dont elle a été victime, ἐς πόντον ἐσέβλεπον, par une contre-

plongée, ὑπέφαινε ; d'autre part, la comparaison avec le marbre de Paros signe la construction littéraire : image élaborée qui fait contraste avec la rusticité du locuteur, elle évoque la comparaison pindarique des *Néméennes* (IV, 81) et suggère en même temps « la modernité relative du Cyclope par rapport à son modèle homérique », Homère ne mentionnant pas cette île⁸⁷. Enfin le marbre de Paros, blanc comme le lait et comme la peau de Galatée (cf. *XI*, v. 19-20), évoque la statuaire, c'est-à-dire l'art de donner l'illusion du vrai, de créer de la vie dans de la pierre, en faisant « briller à travers », διαφαίνει, sa surface la radiance divine⁸⁸, donc en donnant à la réalité l'écrin de l'art.

Or, n'est-ce pas ce que fait Polyphème dans l'*Idylle XI* ? Il s'enferme dans une stérilité égotiste, tandis que le réel perd ses contours et s'efface au profit de la personne aimée, laquelle se dissout elle-même jusqu'à devenir chant. C'est pourquoi l'idylle présente une sorte de pétrification de Polyphème, « assis sur son rocher élevé » face à la mer, ἐς πόντον ὀρῶν (v. 17-18), cherchant à déchiffrer les signes d'une éventuelle présence de Galatée, d'une oreille disposée à l'écouter et trouvant en lui-même l'aliment qui nourrit son chant, Galatée. Mais « chanter Galatée », τὰν Γαλάτειαν ἀείδων (v. 13), c'est réveiller la mémoire et la maintenir active en une recreation sans cesse recommencée qui instaure une nouvelle forme de dialogue, marquée par l'adresse du v. 70, où le Cyclope « rationnel » interpelle le Cyclope « amoureux », en un dédoublement que Théocrite reprendra, d'une façon différente, dans l'*Idylle* éolienne *XXX*. Dans l'*Idylle XI*, l'interpellation à soi-même permet au personnage de se mettre lui-même en scène dans la fonction d'auditeur, ἐπεὶ κ' αὐταῖς ὑπακούσω (v. 78). La démarche est la même que dans le chant de Lycidas, mais dans le registre de la dérision : le Cyclope est ἄμουσος, comme Nicias le dit dans sa réponse à l'*Idylle XI* (*SH* 566) et il ne peut écouter, sans d'ailleurs en comprendre le sens, que le rire moqueur des jeunes filles. Pourtant, il est aussi un maître de la syrinx (v. 35) sur laquelle il joue « de doux airs », ἀδέα συρίσδων (*VI*, v. 9). Vecteur de l'ironie poétique de Théocrite, il est l'image d'une création artistique d'un genre nouveau.

Aussi est-il, au même titre que Daphnis et Comatas, une figure paradigmatique de la poésie bucolique théocritéenne⁸⁹. Unissant en lui sauvagerie primitive et raffinement poétique en une tension harmonieuse d'harmoniques opposées, enraciné dans la terre sicilienne de la poésie bucolique, mais pas assez maître de ses affects pour les sublimer comme Comatas ou Daphnis, il interroge la création poétique (et sa dimension narcissique) ; comme le chevrier de l'*Idylle III*, qu'Amaryllis « n'écoute pas », οὐχ ὑπακούεις (v. 24), il dit le risque de voir triompher le silence, en l'absence d'auditeurs capables, par leur écoute esthétique, d'assurer la survie du chant. C'est un problème qui transparait encore, sous des

modalités différentes, au début de la *Satire I* de Perse, dans laquelle le poète romain s'interroge sur la survie de son œuvre : *Quis leget haec ?* [...] *Nemo, Hercule. Nemo ? Vel duo, uel... Nemo.*

Écouter et lire le chant

De fait, le chant risque de se réduire à une simple parole énonçant une maîtrise qui reste du domaine de l'abstrait, comme Théocrite l'indique à travers le personnage de Corydon dans l'*Idylle IV*, une idylle où, significativement, la mort occupe une place relativement importante⁹⁰. C'est pourquoi, pour exister, la parole et le chant doivent se faire entendre. Ils peuvent s'imposer de deux façons : soit, ils éclatent dans leur subjectivité propre, comme dans l'*Idylle II* où aucun filtre ne s'interpose entre le lecteur et la voix de Simaitha, à la fois productrice et sujet de son chant⁹¹ ; soit, ils sont pris en charge par une instance extérieure, qui peut être interne au poème ou mettre en jeu le poète lui-même. Ainsi, dans l'*Idylle III*, le chevrier s'adresse d'abord à Tityre pour qu'il garde ses chèvres (niveau pragmatique), puis à Amaryllis, à laquelle il "donne sa sérénade" (niveau affectif) ; ce faisant, il apparaît comme un double du poète, puisqu'il tente de faire sortir Amaryllis, donc de la faire exister dans le monde fictif qui est le sien⁹², tout comme Théocrite le fait exister dans l'univers poétique qu'il a créé. Dans l'*Idylle XVIII*, au contraire, c'est une voix narrative neutre qui met en place les éléments mythiques avant de s'effacer derrière le chœur des douze Lacédémoniennes. D'une autre façon encore, dans l'*Idylle XI*, le poète, se mettant en scène dans la dédicace à Nicias⁹³, orchestre lui-même la plongée dans le mythe. Celle-ci n'est plus le fait des pâtres et n'est plus liée à un processus de fictionnalisation, comme dans les *Idylles I et VII* ; elle résulte de l'acte créateur du poète, affirmé comme tel, ce qui instaure une distance différente par rapport au personnage.

Peut-être est-ce la raison pour laquelle Polyphème a progressivement été perçu comme le lecteur idéal de la poésie bucolique⁹⁴, dont il est une émanation, tout en étant à l'écart par son statut de *monstre*. Le Polyphème théocritéen occupe une place originelle dans la bucolique, jusqu'à devenir, avec Virgile, puis Ovide, « un symbole "étiologique" stable des origines pastorales »⁹⁵, une incarnation du « lecteur idéal, avide de poésie bucolique »⁹⁶. Chez Théocrite, si Polyphème peut aussi avoir cette fonction, la mise en scène du cadre avec son jeu sur la dédicace instaure davantage une « oscillation », un tressage (comme dans la coupe de l'*Idylle I*), entre deux types de lectures et deux sortes de lecteurs, le naïf et le sophistiqué⁹⁷, le réaliste et le littéraire, ce qui a pour conséquence de mettre l'accent sur la subjectivité des approches et des analyses...

Conclusion

Le chant poétique se dit dans la texture sonore des mots et dans la sensualité d'une rencontre au cœur de l'instant ; recueilli par l'oreille exercée de ses auditeurs en autant de fragments différents, il vit du mystère de cette présence-absence et de son lien, fragile et capricieux, avec les passeurs de mémoire, ces « lecteurs-enregistreurs » de l'Antiquité qui se l'approprient, en modifient les perspectives au filtre de leur sensibilité et de leur culture, et de relais en relais, en assurent la survie en une longue chaîne qui va du pâtre bucolique au chercheur universitaire. Et grâce à eux, aujourd'hui encore, nous parvient l'écho de cette « voix qui parle, qui chante, qui caresse »⁹⁸...

NOTES

¹ Babel, Actes Sud, 2013, p. 114.

² VERNANT 1999, p. 10-11, à propos du récit mythique, « Mémoire, oralité, tradition : telles sont bien les conditions d'existence et de survie du mythe » ; or, le mythe naît du chant et se nourrit de lui...

³ Cf. Asclépiade (*A.P.* IX, 64), Call., *Hymne V*, v. 72-74, Platon, *Phèdre* 242a, 259a-d, Ovide, *Amores* I, 5 et PAPANGHELIS 1989... ; midi est aussi l'heure du surnaturel et de l'exploit (Héraclès contre le lion de Némée, dans l'*Idylle XXI*).

⁴ Théocrite s'oppose à Pausimaque de Milet, qui privilégie le « beau son », εὐηχία, sur le contenu (GUTZWILLER 2010, p. 350-353). Il se rapproche par contre du courant stoïcien et annonce les analyses d'Ariston de Chios (la beauté sonore d'un poème réside dans l'harmonie des mots et des pensées : KOSSAIFI, 1998, p. 79).

⁵ *Aitia*, fr. 1, 29-30.

⁶ Théocrite se rapproche en cela d'Héracléodore (*P. Herc.* 1074+1081+1676, col. 3.28 Sbordone, p. 225 ; col. 24.28 Mangoni) ; cf. aussi Denys d'Halicarnasse et VAN GRONINGEN 1953, p. 55-56. Sur les euphonistes, JANKO 2000, p. 143-189 ; GUTZWILLER 2010, p. 348-349.

⁷ *P. Herc.* 1876, coll. 20.24-6, si du moins il est l'auteur visé par Philodème ; ASMIS 1990, p. 147-201. Ariston est avec Cratès de Mallos le tenant de la forme étroite de la σύνθεσις que constitue l'euphonie.

⁸ Cf. Aristoxène, philosophe du IV^e siècle avant J.-C., auteur d'un « nouveau système d'échelles musicales dans lequel la qualité du son est reconnue et appréciée par l'oreille mentale, ce qui donne le primat à l'aspect qualitatif et psychologique sur le calcul quantitatif des intervalles » (KOSSAIFI 2015, p. 164) ; sur Aristoxène, LALOY 1904.

⁹ Cf. Call., fr. 1. 6 Pf. (παῖς ἄτε) et CAIRNS 1984, p. 102-105.

¹⁰ GUTZWILLER 2010, p. 354.

¹¹ Hermès, père de Pan et présent dans le chant de Thyrsis, en détient le secret ; cf. l'effet sur Apollon dans l'*Hymne Hom. Hermès*, v. 434 : ἔρος [...] ἀμήχανος αἴνυτο θυμόν.

¹² GUTZWILLER 2010 ; GEUS 2002 et, sur Néoptolème, BRINK 1963, p. 43-78 ; ASMIS 1992 ; ARDIZZONI 1953.

¹³ de ROMILLY 2012. Sur cette symbolique, CAIRNS 1984, p. 110.

¹⁴ PRIER 1989, p. 84-97 ; HUNTZIGER 2015.

¹⁵ Cf. DASPET dans ce volume.

¹⁶ Cf. PILIPOVIC dans ce volume.

- ¹⁷ GUTZWILLER 2010, p. 351-352.
- ¹⁸ PAYNE 2007, p. 42.
- ¹⁹ Celle-ci rattache implicitement la poésie bucolique à l'épopée : LASCOUX 2006, p. 50.
- ²⁰ SVENBRO 1976, p. 16-20.
- ²¹ GRAND-CLEMENT 2015, p. 415. Sur le *poikilon* comme modèle de structure musicale, WERSINGER 1993.
- ²² IX 186-191 : Patrocle écoutant Achille.
- ²³ Sur le sens de tradition dans cette idylle, HUNTER 1999, p. 61.
- ²⁴ Le terme πορθμήϊ χαρακτηρίζει la circulation de l'objet en même temps que le mystère de sa fabrication et de sa provenance, HUNTER 1999, p. 85.
- ²⁵ L'ἔκφρασις de la coupe (v. 22-60) s'inscrit clairement dans la lignée du bouclier iliadique d'Achille (XVIII, 478-617) ; sa longueur, sa position dans l'idylle et son lien avec le contenu du chant de Thyrsis en font bien une ἀντιδωρεά de valeur.
- ²⁶ III 1 ; la pièce de Debussy avait, à l'origine, pour titre *La flûte de Pan*.
- ²⁷ CUSSET 2007, p. 15-20.
- ²⁸ KOSSAIFI 2014, p. 137 ; PAYNE 2007, p. 47 ; SVENBRO 1976, p. 21-22. Sur la σφραγίς archaïque, HUNTZINGER 2014.
- ²⁹ SVENBRO 1976, p. 132-133.
- ³⁰ SVENBRO 1976, p.164-185. Simonide est perçu, au III^e siècle, comme « un musicien professionnel et un poète d'un type nouveau », HUNTER 1996, p. 102 et, sur la *poikilia* de ce poète, suggérée par XVI, 44-46, p. 101-102 ; ACOSTA-HUGUES 2010, p. 183-184.
- ³¹ La puissance de la poésie commémorative qui « apporte la gloire et sauve de l'oubli » relève d'une poétique lyrique archaïque : SVENBRO 1976, p. 146-157. Dans le monde bucolique, « les souffrances de Daphnis » sont devenues proverbiales (V, 20) ; Daphnis sert de critère de jugement de la valeur d'un chant (V, 81) et plusieurs pâtres portent ce nom, sans que l'on puisse jamais affirmer de façon certaine qu'il s'agit du même personnage (cf. VI, VIII et IX, épigr. 2, 3 et 5).
- ³² GOLDHILL 1991, p. 237.
- ³³ L'idylle est imprégnée de modèles lyriques archaïques, notamment Pindare et Simonide ; HUNTER 1999, p. 77-109 et ACOSTA-HUGUES 2010, p. 180-213.
- ³⁴ Sur le lien entre les Heures et les Charites dans cette idylle, CAIRNS 1984, p. 89-113.
- ³⁵ Sur le lien avec XVI, 22-33, ACOSTA-HUGUES 2012, p. 399.
- ³⁶ Sur le lien avec l'univers pastoral, KREVANS 2006.
- ³⁷ L'amour apparaît dans toutes les idylles bucoliques et dans de nombreuses autres : Kynisca et Aischinès (XIV), Adonis et Aphrodite (XV), Hélène et Ménélas (XVIII), Alcène et Amphitryon (XXIV), Héraclès et Hylas (XIII), Castor et Pollux (XXII, deuxième partie) et, bien sûr, le « bien-aimé » (XII).
- ³⁸ Sur un lien possible avec Dionysos, HUNTER 1999, p. 61. Chez Giono, Pan est « la grande force des bêtes, des plantes et de la pierre [...] le patron [...], le père de tout » (*Colline*, Paris, 1929, p. 111).
- ³⁹ Pan est le maître de la syrinx, objet éminemment poétique dans les *Idylles* et « moyen d'unification de l'univers bucolique », HUNT 2009, p. 35.
- ⁴⁰ En anaphore, v. 116-117.
- ⁴¹ OTT 1969, p. 132.
- ⁴² KOSSAIFI 2005, p. 141.
- ⁴³ La structure du vers 65, où Thyrsis se présente, annonce celle des vers 120-121, où Daphnis façonne son épitaphe.
- ⁴⁴ GUTZWILLER 1991, p. 104.
- ⁴⁵ PEARCE 1993.
- ⁴⁶ CALAME 1992, p. 62-63 ; ACOSTA-HUGUES 2006, p. 25-29.

- ⁴⁷ BERG 1974, p. 15-22, compare Daphnis à Enkidu, David, Tammuz, Adonis, Attis, Anchise, Pâris et Orphée !
- ⁴⁸ GOW 1952, p. 2 ; SEGAL 1981, p. 36.
- ⁴⁹ ZIMMERMAN 1994.
- ⁵⁰ HUNT 2011, p. 392.
- ⁵¹ ANAGNOSTOU-LAOUTIDES 2005, surtout p. 105-197.
- ⁵² ANAGNOSTOU-LAOUTIDES 2005, p. 219-233 (à propos de Virgile).
- ⁵³ Elle s'amorce dans l'*Idylle VI*, codification des innovations théocritéennes, selon REED 2010, p. 239, et 246-249 (différence de perspectives par rapport à l'*Idylle XI*).
- ⁵⁴ KANIA 2012, p. 657-658.
- ⁵⁵ Sur la façon dont Ovide semble refuser l'*aemulatio* littéraire pour mieux construire, au sein même des *Métamorphoses*, la toile subtile d'un monde bucolique plus riche et plus complexe, cf. KOSSAIFI (à paraître, 2017).
- ⁵⁶ LASCOUX 2006, p. 43-57. Sur le lien avec la répétition orientale (θαῦμα et tarab), KOSSAIFI 2012 et 2015b, surtout p. 154.
- ⁵⁷ Cf. v. 30-32. Faut-il, comme le croit HUTER 1999, p. 131 et 137, inclure les v. 33-37 (qui évoquent la glotonnerie d'Aïgon et sa grossièreté) dans la liste de ces chants ? Dans ce cas, l'accent serait mis sur le processus de fictionnalisation dont l'*Idylle I* est le modèle, tout en brouillant les contours temporels.
- ⁵⁸ DI BENEDETTO 1956 (idylle comportant plus d'homérismes, scansion plus soignée), CAIRNS dans ce volume.
- ⁵⁹ FRANGESKOU 1996.
- ⁶⁰ *Tr.* 11-29. La *Théogonie*, sans doute antérieure (WEST 1966, p. 44), ne parle que l'odieuse et violente Éris (v. 114-5 et 225-6). Sur cette double éris, CALAME 1996, p. 169-189.
- ⁶¹ ζυνά, en anaphore, rappelle Hésiode, fr. 1.6 M.-W.
- ⁶² *Théog.*, v. 22-23.
- ⁶³ Cf. KOSSAIFI 1998, p. 20-21 ; HUNTER 1999, p. 165-166.
- ⁶⁴ *Tr.* 588-596 ; cf. GALAND-HALLYN 1994, p. 132-133 (niveaux de narration, hapax théocritéen διακρανάω).
- ⁶⁵ ROUSSEAU 1993.
- ⁶⁶ *Aitia*, fr. 1 Pf. ; GUTZWILLER 2010, p. 345 ; HARDER 2010, p. 92-105.
- ⁶⁷ 181.4-19 JANKO, in GUTZWILLER 2010, p. 348 ; cf. aussi son analyse des v. 136-137 (écho homérique à *Il.* 21.261, analysé par un critique que JANKO 2000 identifie comme Pausimaque de Milet (107.26-108.21) ; celui-ci souligne la sonorité onomatopéique de κελαρύζει) : « Théocrite semble indiquer, par cette allusion à une tradition critique suivie par les euphonistes, son propre usage créatif de sons imitatifs » (p. 353).
- ⁶⁸ Tityre commence à chanter au deuxième hémistiche du v. 78, précisément au milieu de l'*Idylle*, ce qui indique l'importance de ce transfert.
- ⁶⁹ D'après Élien, *HV* 3. 40, τίτρος est un terme dialectal qui signifie κάλαμος et renvoie au satyre (ou au silène) ; cf. HUNTER 1999, p. 111. Voir aussi Virgile, *Buc.* VI. Sur le lien avec Épicharme, dont le père porterait ce nom, d'après la *Souda*, ε 2766, HUNTER 1999, p. 10.
- ⁷⁰ Sur le jeu des voix, GOLDHILL 1991, p. 233-236.
- ⁷¹ *Syrinx*, 17 : ἄδδ μελίσδοις.
- ⁷² Cf. KOSSAIFI 2002.
- ⁷³ CHANTRAINE 1999, p. 50 (ἀκούω) et 1160 (ὑπό).
- ⁷⁴ Cette houlette, bâton de chevrier, κορόνα (v. 43), et assomme-lapins, λαγωβόλον (v. 128), est celle de Pan : BORGESAUD 1979, p. 83 et 101.
- ⁷⁵ Sur cette scène d'investiture qui signe la complicité amusée des deux poètes, HUNTER 1999, p. 149-150 ; FRAZIER 2005. Sur l'humour de Théocrite et la signification du rire

dans ce passage, KOSSAIFI 2017b. Sur la polyphonie et le jeu de fragmentation, GOLDHILL 1991, p. 233-240.

⁷⁶ WILLIAMS 1971.

⁷⁷ HUNTER 1999, p. 152.

⁷⁸ Le lecteur aura reconnu Ronsard, *Derniers vers*, « Je n'ai plus que les os... ».

⁷⁹ Cf. *Il.* XXIV, 349-353, où le tombeau d'Ilos est le lieu de rencontre de Priam et d'Hermès.

⁸⁰ Elles réapparaissent dans l'*Idylle X* (v. 50) où leur réveil sonne pour les moissonneurs le début du travail.

⁸¹ *La personnalité des animaux*, 16, 5, et la légende de la huppe indienne ; cf. GOSSEREZ 2013, p. 31-32.

⁸² Mélange de réalité et de fiction, humour et ironie...

⁸³ GOSSEREZ 2013, p. 41.

⁸⁴ Polyphème est un personnage de comédie chez Épicharme, Antiphane (auteur d'un *Cyclope*), Nicocharès et Alexis (qui ont écrit chacun une *Galatée*). Il est le protagoniste du drame satyrique qu'Euripide lui a consacré. Enfin, Philoxène de Cythère, à la fin du V^e siècle avant J.-C., présentait déjà un cyclope cithariste et poète, envoyant des dauphins dire à sa Galatée « qu'il guérissait son amour grâce aux Muses » (scholie à XI 1-3b, in WENDEL 1914, p. 24 ; cf. aussi Plutarque, *Propos de table* 15, 622c).

⁸⁵ GUTZWILLER 1991, p. 129.

⁸⁶ ZANKER 2003, p. 60.

⁸⁷ CUSSET 2011, p. 167 et, plus généralement, p. 157-169.

⁸⁸ C'est l'une des sources du $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha$, selon NEER 2010, p. 114.

⁸⁹ VAN SICKLE 1975, p. 54-58 et 1976, p. 22 ; CUSSET 2004, p. 56.

⁹⁰ KOSSAIFI 2017a, p. 44-46 ; cf. aussi p. 49.

⁹¹ KOSSAIFI 2012b, surtout p. 397-398 et 406-409.

⁹² Dans cette idylle, l' $\acute{\alpha}\delta\acute{\upsilon}$ est déplacé vers un autre objet, ce qui marque l'échec du chant (la douceur combinée à la notion de miel s'applique aux loups qui doivent dévorer le chevrier et non à son chant, rendu inopérant par l'absence de l'auditeur).

⁹³ Il se crée ainsi un lien avec les *Idylles XIII* et *XXVIII* (dans celle-ci, c'est la quenouille qui sert d'intermédiaire). Sur les dédicaces à Nicias, KOSSAIFI 2014, p. 128-134.

⁹⁴ FANTUZZI 2006.

⁹⁵ BARCHIESI 2006, p. 408.

⁹⁶ BARCHIESI 2006, p. 422. Cf. VIAL-KOSSAIFI, dans ce volume.

⁹⁷ GOLDHILL 1991, p. 258-260.

⁹⁸ En relisant ces mots, j'ai une pensée émue pour Adolf Köhnken, devenu maillon de poussière dans la chaîne des passeurs de mémoire...

BIBLIOGRAPHIE

ACOSTA-HUGUES 2006 = B. ACOSTA-HUGUES, « Bucolic Singers of the Short Song : Lyric and Elegiac Resonances in Theocritus' Bucolic Idylls », *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, M. FANTUZZI, T. PAPANGHELIS éd., Leiden/Boston, Brill, 2006, p. 25-52.

ACOSTA-HUGUES 2010 = B. ACOSTA-HUGUES, *Arions's Lyre : Archaic Lyric into Hellenistic Poetry*, Princeton/Oxford, Princeton Univ. Press, 2010.

ACOSTA-HUGUES 2012 = B. ACOSTA-HUGUES, « "Nor when a man goes to Dionysus' holy contests" (Theocritus 17.112). Outlines of theatrical

performance in Theocritus », *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*, K. BOSHER éd., Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2012, p. 391-408.

ANAGNOSTOU-LAOUTIDES 2005 = E. ANAGNOSTOU-LAOUTIDES, *Eros and Ritual in Ancient Literatures : Singing of Atalanta, Daphnis and Orpheus*, Piscataway (N. J.), Gorgias Press, 2005.

ARDIZZONI 1953 = A. ARDIZZONI, *IIOIHMA. Ricerche sulla teoria del linguaggio poetico nell' antichità*, Bari, Adriatica Editrice, 1953.

ASMIS 1990 = E. ASMIS, « The Poetic Theory of the Stoic Aristo », *Apeiron*, 23, 1990, p. 147-201.

ASMIS 1992 = E. ASMIS, « Neoptolemus and the Classification of Poetry », *CPh*, 87, 1992, p. 206-231.

BARCHIESI 2006 = A. BARCHIESI, « Music for Monsters : Ovid's *Metamorphoses*, Bucolic Evolution and Bucolic Criticism », *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, M. FANTUZZI et T. PAPANGHELIS éd., Leiden, Brill, 2006, p. 403-425.

BERG 1974 = W. J. BERG, *Early Virgil*, New York, Athlone Press, 1974.

BORGEAUD 1979 = P. BORGEAUD, *Recherches sur le dieu Pan*, Genève, 1979.

BRINK 1963 = C. O. BRINK, *Horace on Poetry : Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, 1963.

CAIRNS 1984 = F. CAIRNS, « Theocritus' First *Idyll* : the Literay programme », *WS*, 97, 1984, p. 89-113.

CALAME 1992 = C. CALAME, « Espaces liminaux et voix discursives dans l'*Idylle I* de Théocrite : une civilisation de poète », *Études de Lettres*, avril-juin 1992, p. 59-85.

CALAME 1996 = C. CALAME, « Le proème des *Travaux* d'Hésiode, prélude à une poésie d'action », *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, F. BLAISE, P. JUDET de la COMBE, P. ROUSSEAU éd., Villeneuve d'Ascq, Presses Univ. Septentrion, 1996.

CHANTRAINE 1999 = P. CHANTRAINE, *DELG*, Paris, Klincksieck, 1999.

CUSSET 2004 = C. CUSSET, « Le *Cyclope* de Théocrite entre la force brute et le feu de la création », *Connaissance et représentations des volcans dans l'Antiquité*, É. FOULON éd., Clermont-Ferrand, PUBP, 2004, p. 49-56.

CUSSET 2007 = C. CUSSET, « "Commencez, Muses chéries, commencez la chanson bucolique" : les affres du commencement dans la poésie de Théocrite », *Commencer et finir dans les littératures antiques*, B. BUREAU, C. NICOLAS éd., Lyon, 2007.

CUSSET 2011 = C. CUSSET, *Cyclopedie. Édition critique et commentée de l'Idylle VI de Théocrite*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2011.

de ROMILLY 2012 = J. de ROMILLY, *Ce que je crois*, Paris, de Fallois, 2012.

DI BENEDETTO 1956 = V. DI BENEDETTO, « Omerismi e struttura metrica negli idilli dorici di Teocrito », *ASNP*, 25, 1956, p. 48-60.

FANTUZZI 2006 = M. FANTUZZI, *Theocritus' Constructive Interpreters, and the Creation of a Bucolic Reader*, *Brill's Companion to Greek and Latin*

Pastoral, M. FANTUZZI et T. PAPANGHELIS éd., Leiden, Brill, 2006, p. 235-262.

FRANGESKOU 1996 = V. FRANGESKOU, « Theocritus' *Idyll* I. An unusual bucolic agon », *Hermathena*, 161, 1996, p. 23-42.

FRAZIER 2005 = F. FRAZIER, « Théocrite *sub tegmine Maronis*. La figure de Daphnis et la création poétique dans les *Idylles* I et VII. », *RPh* 2/2005 (Tome LXXIX), p. 243-266 ; www.cairn.info/revue-de-philologie-litterature-et-histoire-anciennes-2005-2-page-243.htm.

GALAND-HALLYN 1994 = P. GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.

GEUS 2002 = K. GEUS, *Eratosthenes von Kyrene : Studien zur hellenistischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, Munich, 2002.

GOLDHILL 1991 = S. GOLDHILL, *The Poet's Voice : Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1991.

GOSSEREZ 2013 = L. GOSSEREZ éd., *Le Phénix et son autre. Poétique d'un mythe des origines au XVI^e siècle*, Rennes, PUR, 2013.

GOW 1952 = A. S. F. GOW, *Theocritus* II, Cambridge Univ. Press, 1952.

GRAND-CLÉMENT 2015 = A. GRAND-CLÉMENT, « Poikilia », *A Companion to Ancient Aesthetics*, P. DESTRÉE, P. MURRAY éd., Chichester, John Wiley & sons, 2015, p. 406-421.

GUTZWILLER 1991 = K. J. GUTZWILLER, *Theocritus' Pastorals Analogies. The Formation of a Genre*, Madison, Wisc., 1991.

GUTZWILLER 2010 = K. J. GUTZWILLER, « Literary Criticism », *A Companion to Hellenistic Literature*, J. J. CLAUSS et M. CUYPERS éd., Malden/Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 337-365.

HARDER 2010 = A. HARDER, « Callimachus' Aetia », *A Companion to Hellenistic Literature*, J. J. CLAUSS et M. CUYPERS éd., Malden/Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 92-105.

HUNT 2009 = J. M. HUNT, *Fiction and Mimesis in the Idylls of Theocritus*, Providence, Rhode Island, 2009.

HUNT 2011 = J. M. HUNT, « The Politics of Death in Theocritus' First *Idyll* », *AJP*, 132, 2011, p. 379-396.

HUNTER 1996 = R. L. HUNTER, *Theocritus and the Archeology of Greek Poetry*, Cambridge/New York, Cambridge Univ. Press, 1996.

HUNTER 1999 = R. L. HUNTER, *Theocritus. A Selection*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1999.

HUNTZIGER 2014 = C. HUNTZIGER, « Destinataire et sphragis dans la poésie archaïque. Théognis et Kyrnos », *Pratiques latines de la dédicace. Permanence et mutations, de l'Antiquité à la Renaissance*, J.-C. JULHE éd., Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 63-92.

HUNTZIGER 2015 = C. HUNTZIGER, « Wonder », *A Companion to Ancient Aesthetics*, P. DESTRÉE, P. MURRAY éd., Chichester, John Wiley & sons, 2015, p. 422-437.

JANKO 2000 = R. JANKO, *Philodemus' On Poems, Book One*, Oxford, 2000.

KANIA 2012 = R. KANIA, « Orpheus and the Invention of Bucolic Poetry », *AJP*, 133, 2012, p. 657-685.

KOSSAIFI 1998 = C. KOSSAIFI, *Recherches sur la poétique de Théocrite*, Villeneuve d'Ascq, Presses Univ. Septentrion, 1998.

KOSSAIFI 2002 = C. KOSSAIFI, « Le poète de Pan. Les raisons de la victoire de Comatas dans l'*Idylle V* de Théocrite », *REG*, 115, 2002, p. 75-109.

KOSSAIFI 2005 = C. KOSSAIFI, « Daphnis et Daphné. Mythe et poésie dans l'*Idylle I* de Théocrite », *BAGB*, 1, 2005, p. 113-144.

KOSSAIFI 2012 = C. KOSSAIFI, « La boucle de l'amour ou le lien qui libère : érudition et création de Théocrite à Oum Kalthoum », *Philologicum. Entre érudition et création*, P. HUMMEL éd., 2012, p. 15-29.

KOSSAIFI 2012b = C. KOSSAIFI, « L'art merveilleux de l'artisan : Théocrite, *Idylle II* », *La trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, M. BRIAND éd., *La Licorne*, 101, Rennes, PUR, 2012, p. 393-411.

KOSSAIFI 2014 = C. KOSSAIFI, « Quand le poète s'amuse. Les jeux sur la dédicace dans la poésie de Théocrite », *Pratiques latines de la dédicace. Permanence et mutations, de l'Antiquité à la Renaissance*, J.-C. JULHE éd., Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 117-140.

KOSSAIFI 2015 = C. KOSSAIFI, « Transe », *Dictionnaire des mythes et des concepts de la création*, J. POIRIER éd., Reims, Presses Univ., Épure, 2015, p. 161-168.

KOSSAIFI 2015b = C. KOSSAIFI, « tarab », *Dictionnaire des mythes et des concepts de la création*, J. POIRIER éd., Reims, Presses Univ., Épure, 2015, p. 153-159.

KOSSAIFI 2017a = C. KOSSAIFI, « *Et in Theocrito Ego...* Death in Theocritus' Bucolic *Idylls* », *Mnémosyne*, 70, 2017, p. 40-57.

KOSSAIFI 2017b = C. KOSSAIFI, « Rire et dialogue en miroir. L'exemple des *Idylles VII* et *I* de Théocrite », *Rire et dialogue*, M. BRIAND, S. DUBEL et A. EISSEN éd., Rennes, PUR, La Licorne, 2017, p. 33-46.

KOSSAIFI (à paraître) = C. KOSSAIFI, « *Daphnis redivivus*. À propos d'Ovide, *Métamorphoses*, IV 276-278 », *Ovid : His Age and the Ages of His Poetry*, F. BIONDI éd., *Paideia Rivista* (à paraître, 2017).

KREVANS 2006 = N. KREVANS, « Is there Urban Pastoral ? The Case of Theocritus, *Id.* 15 », *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, M. FANTUZZI & T. PAPANGHELIS éd., Leiden, Brill, 2006, p. 126-129.

LALOY 1904 = L. LALOY, *Aristoxène de Tarente (disciple d'Aristote) et la musique de l'Antiquité*, Paris, 1904, réimp. Genève-Minkoff, 1973.

LASCOUX 2006 = E. LASCOUX, « Plaisir et variation dans l'esthétique de la voix grecque. Retour sur la poikilia », *Le plaisir. Réflexions antiques, approches modernes*, R. LEFEBVRE et L. VILLARD éd., Univ. de Rouen et du Havre, 2006, p. 43-57.

NEER 2010 = R. NEER, *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*, Chicago/Londres, Univ. of Chicago Press, 2010.

OTT 1969 = U. OTT *Die Kunst des Gegensatzes in Theokrits Hirtengedichten*, Hildesheim/New York, 1969.

- PAPANGHELIS 1989 = T. D. PAPANGHELIS, « About the Hour of Noon : Ovid, Amores 1, 5 », *Mnemosyne*, 42, 1989, p. 54-61.
- PAYNE 2007 = M. PAYNE, *Theocritus and the Invention of Fiction*, Cambridge/New York, Cambridge Univ. Press, 2007.
- PEARCE 1993 = J. B. PEARCE, « Theocritus and Oral Tradition », *Oral tradition*, 8, 1993, p. 59-86.
- PRIER 1989 = R. A. PRIER, *Thauma idesthai : The Phenomenology of Sight and Appearance in Archaic Greek*, Tallahassee, Florida State Univ. Press, 1989.
- REED 2010 = J. REED, « Idyll 6 and the Development of Bucolic after Theocritus », *A Companion to Hellenistic Literature*, J. J. CLAUSS et M. CUYPERS éd., Malden/Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 238-250.
- ROUSSEAU 1993 = P. ROUSSEAU, « un héritage disputé », *La componente autobiografica nella poesia greca e latina fra realtà e artificio letterario*, G. ARRIGHETTI et F. MONTANARI éd., Pise, Giardini, 1993, p. 41-72.
- SEGAL 1981 = C. SEGAL, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1981.
- SVENBRO 1976 = J. SVENBRO, *La parole et le marbre. Aux origines de la poésie grecque*, Lund, 1976.
- VAN GRONINGEN 1953 = B. A. VAN GRONINGEN, *La poésie verbale grecque. Essai de mise au point*, Amsterdam, 1953.
- VAN SICKLE 1975 = J. VAN SICKLE, « Epic and Bucolic (Theocritus, *Id. VII* ; Virgil, *Ecl. I*) », *QUCC*, 19, 1975, p. 45-72.
- VAN SICKLE 1976 = J. VAN SICKLE, « Theocritus and the Development of the Conception of Bucolic Genre », *Ramus*, 5, 1976, p. 18-44.
- VERNANT 1999 = J.-P. VERNANT, *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 1999, p. 10-11.
- WENDEL 1914 = C. WENDEL, *Scholia in Theocritum vetera*, Leipzig, 1914.
- WERSINGER 1993 = A. G. WERSINGER, « Le *poikilon* musical. Étude d'un modèle de la structure au V^e siècle avant J.-C. », *RPhA*, 1, 1993, p. 89-110.
- WEST 1966 = M. L. WEST, *Hesiod. Theogony*, Oxford, 1966.
- WILLIAMS 1971 = F. WILLIAMS, « A Theophany in Theocritus », *CQ*, 21, 1971, p. 137-145.
- ZANKER 2003 = G. ZANKER, *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Madison, Univ. of Wisconsin Press, 2003.
- ZIMMERMAN 1994 = C. ZIMMERMAN, *The Pastoral Narcissus. A Study of the First Idyll of Theocritus*, Lanham, Rowman & Littlefield, 1994.