Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1992)

Heft: 2

Artikel: Espace liminaux et voix discursives dans l'Idylle de Théocrite : une civilisation de poète

Autor: Calame, Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870434

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ESPACES LIMINAUX ET VOIX DISCURSIVES DANS L'*IDYLLE* I DE THÉOCRITE: UNE CIVILISATION DE POÈTE

Les poètes de l'époque hellénistique sont les maîtres en création d'univers littéraires par le recours à l'effet de réel. C'est en particulier le cas de Théocrite qui, dans l'*Idylle* I, construit un monde fictif composé d'éléments empruntés aux paysages pastoraux, à un ensemble de représentations sociales, à la tradition littéraire et au passé légendaire. Une analyse des différentes voix discursives qui se font écho dans le poème devrait montrer non seulement comment cet univers est articulé, notamment sur le plan spatial, mais surtout quel en est le statut poétique et symbolique. La civilité bucolique des bergers poètes se révèlera jouer sur plusieurs marges de la civilisation traditionnelle.

De l'œuvre de poésie la sociocritique et la critique d'inspiration marxiste ont en général ramené les effets évocateurs aux circonstances sociales de sa création, sinon aux conditions économiques de sa production. En une direction en définitive complémentaire critiques psychologique et psychanalytique y ont cherché les marques des réactions affectives d'un individu, puis les traces des mécanismes de l'inconscient. Par réaction, l'approche formaliste et structurale a refermé le texte littéraire sur lui-même pour en organiser la signification en un système hiérarchisé d'oppositions volontiers binaires. Au-delà de ces procédures analytiques, que les règles du prélude forcent à présenter de manière caricaturale, ni «post-structuralistes», ni «déconstructionnistes» ne sont parvenus à diluer dans la dérive de lectures constamment créatives le noyau de signification dont — oral ou écrit — le texte porte les marques. Ceci d'autant moins qu'en France la perspective énonciative, dans le domaine italo- ou germanophone l'attention au récepteur du texte — auditeur ou

lecteur — ont permis d'ouvrir à nouveau l'œuvre de littérature vers un extérieur, mais à partir des indices qu'elle-même en présente[1]. Loin de plaquer sur le texte des conditions de production sociale ou psychologique par avance constituées, l'approche proposée part du texte, de son épaisseur langagière, de ce que sa matérialité donne à entendre pour se diriger prudemment vers les circonstances socio-historiques qui sont à son origine, mais aussi vers le public auquel il était initialement destiné. Visée causale et téléologique qui engage l'analyse de structure dans l'histoire tout en cherchant à esquiver la projection anachronique, à vrai dire inévitable.

Au-delà des nombreuses interrogations des années passées sur la «littéralité», une certitude subsiste, en particulier à Lausanne. Quelles qu'en soient les limites génériques, qu'on ne saurait tracer de manière rigoureuse, l'œuvre de littérature est l'un des résultats de la capacité humaine de production symbolique. Manifestation de la culture des hommes, elle est non seulement un «substitut représentatif», mais surtout une construction, par les moyens de la langue, d'un univers propre. Si le travail sur la langue dans tous ses effets — du phonétique au sémantique — confère à cet univers une certaine autonomie, par ailleurs il se fonde toujours sur une expérience psychologique et sociale située dans un temps et un espace réels. C'est dans cette mesure que l'œuvre littéraire est aussi «représentation», «interprétation» langagière par «délégation» symbolique. C'est dans cette sémiotique créée à partir d'une expérience déjà objet de représentations qu'il faut chercher la polysémie du texte littéraire et la multiplicité des lectures qu'il autorise[2].

---

1. Sur ces courants de la critique littéraire contemporaine, le philologue de l'Antiquité, qui se veut volontiers profane en la matière, pourra recourir à la synthèse fort pédagogique de R. SELDEN, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1989.

2. Pour me limiter aux références lausannoises, la notion de «substitut représentatif» est développé par J. MOLINO, «Nature et signification de la littérature», *Etudes de Lettres*, IV (1990), p. 17-64, celle de «délégation symbolique» par C. REICHLER, «La littérature comme interprétation symbolique», in *Essais sur l'interprétation des textes*, éd. C. Reichler, Paris: Minuit, 1988, p. 81-113, celle de «processus symbolique» par le soussigné dans *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Lausanne: Payot, 1990, p. 29-54. Pour une tentative d'analyser les procédures auxquelles recourt la saisie langagière d'un référent, voir M.-J. BOREL, «Le discours descriptif, le savoir et ses signes», in *Le discours*

En ce qui concerne la poésie grecque, le débat contemporain sur la spécificité de l'œuvre de littérature a été activé par la question du passage d'une littérature orale à une littérature écrite ou — pour éviter le jeu étymologisant sur le terme français qui évoque évidemment l'écriture — sur le passage de l'«orature» à l'écriture[3]. Devenue une *vexata quaestio* puisque de la part des Grecs nous ne pouvons avoir connaissance que de textes rédigés à un moment donné par écrit, la dispute s'est en partie cristallisée sur la question du caractère fictionnel ou non de la littérature hellène[4]. Le travail sur la langue que présuppose toute production littéraire, même lorsque le moment de sa communication est surbordonné à une occasion rituelle ou sociale très précise, confère au débat une certaine vanité. Qu'à l'époque archaïque Sappho ou Alcée composent leurs poèmes pour avoir sur un public restreint, socialement bien défini, une action éducative ou politique n'empêche nullement l'usage singulier que ces poètes font de la langue d'entraîner leurs destinataires dans des univers propres, effets de sens construits par les médiations du processus symbolique à partir d'une réalité historique donnée.

---

anthropologique. Description, narration, savoir, éd. J.-M. Adam, M.-J. Borel, C. Calame, M. Kilani, Paris: Méridiens Klincksieck, 1990, p. 21-69. Encore à Lausanne, on trouvera enfin chez J.-M. ADAM, *Langue et Littérature. Analyses pragmatiques et textuelles*, Paris: Hachette, 1991, p. 12-32, une excellente mise au point sur l'ouverture pragmatique présentée par la perspective énonciative.

3. J'ai emprunté ce néologisme à C. HAGÈGE, *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris: Fayard, 1985, p. 110.

4. Lancé par l'étude de W. RÖSLER, «Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike», *Poetica*, XII (1980), p. 283-319 (voir aussi «Über Deixis und einige Aspekte mündlichen und schriftlichen Stils in antiker Lyrik», *Würzburger Jahrbücher*, N. F. IX (1983), p. 7- 28), le débat sur la relation entre caractère oral et non-fictionnel de la littérature grecque archaïque a été animé notamment par J. LATACZ, «Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos *φαίνεταί μοι κῆνος*-Lied», *Museum Helveticum*, XLII (1985), p. 67-94, et F. LASSERRE, *Sappho. Une autre lecture*, Padova: Antenore, 1989, p. 125-6 et 149-50. Repris par W. RÖSLER dans «Realitätsbezug und Imagination in Sapphos Gedicht *φαίνεταί μοι κῆνος*», in *Der Uebergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, éd. W. Kullmann & M. Reichel, Tübingen: Narr, 1990, p. 273-287, il reçoit maintenant une réponse dans la thèse en cours de publication de M. STEINRÜCK, *Rede und Kontext. Zum Verhältnis von Person und Erzähler in frühgriechischen Texten*, Bonn: Habelt, 1992, p. 278-324, par la reconnaissance de la distance que les poèmes de Sappho prennent par rapport à leur contexte d'énonciation.

Mais qu'en est-il à l'époque hellénistique, quand la littérature devient littérature au sens étymologique et moderne du terme: texte écrit, proposé à la lecture d'un cercle d'intellectuels initiés? On aimerait poser cette question à propos du poème qui ouvre le corpus des pièces attribuées à Théocrite. En effet s'il est un poème alexandrin qui se prête et qui s'est prêté au cours de ces deux dernières décennies à l'analyse structurale, c'est bien l'*Idylle* I. Néanmoins ce qui reste à démontrer, à travers une analyse sensible aux différents décrochements énonciatifs présentés par ces vers, c'est que les oppositions binaires en lesquelles peuvent se réduire ces structures sont constamment décalées, cela autant du point de vue des formes de l'expression que sur les plans thématique ou sémantique du contenu. Il s'agira de montrer que les relations envisagées jusqu'ici dans leur aspect statique contribuent en fait à dynamiser la composition. Cette «dynamisation» du poème en ses structures discursives et sémantiques a un double résultat: par la confrontation entre les différents univers construits dans le poème elle provoque l'affirmation de l'un d'eux au détriment des autres; de plus, à travers l'enchâssement de plusieurs niveaux d'énonciation, elle organise un jeu de simulacres qui en dit long sinon sur les circonstances littéraires de la production d'un tel poème, du moins sur la poétique qui le sous-tend. Dans les deux cas, le lecteur est renvoyé à un espace et à un monde liminaux dont les traits tout à fait singuliers éclairent d'un jour nouveau les représentations grecques du marginal, de l'entre-deux.

1. Plans énonciatifs et articulation du sens

Du point de vue de sa construction énonciative, l'*Idylle* I de Théocrite met en jeu pas moins de six voix différentes:

a) une *voix dialogale* qui porte l'échange entre les deux protagonistes du poème dramatisé de Théocrite — Thyrsis et le chevrier — et qui trace le cadre spatial de ce dialogue (cette voix est caractérisée par l'usage du vocatif, de la 1ère et de la 2ème pers. du sing., du futur et du présent de l'indicatif et de l'impératif);

b) une *voix poétique*, celle de Thyrsis qui s'adresse aux Muses, puis aux Nymphes; tout en encadrant et en ponctuant ce qui se présente comme un poème dans le poème, cette voix introduit le récit des malheurs de Daphnis (emploi du vocatif, de la 2ème pers. du plur., du présent de l'indicatif et de l'impératif);

c) une *voix descriptive*, assumée par le chevrier qui consacre une trentaine de vers à décrire l'objet historié qu'il compte offrir à Thyrsis et qui délimite ainsi un nouveau cadre spatial (3ème pers., présent de l'indicatif);

d) une *voix narrative*, celle de Thyrsis chantant les mésaventures amoureuses de Daphnis dans un contexte spatial propre (3ème pers., imparfait et aoriste de l'indicatif);

e) une *voix interrogative*, assumée successivement par les protagonistes du récit de Thyrsis qui, intervenant dans cet espace, s'enquièrent du héros sans recevoir de réponse (vocatif, formes interrogatives, 2ème pers. sing., présent de l'indicatif);

f) une *voix monologale*, correspondant à celle de Daphnis qui, après avoir renvoyé Aphrodite et invoqué Pan, met en place sur le mode du souhait un monde renversé; son intervention d'une trentaine de vers constitue un poème inséré dans le poème de Thyrsis qui est lui-même inclus dans l'*Idylle*! (vocatif, 1ère, 2ème et 3ème pers., présent de l'impératif, de l'indicatif et de l'optatif)[5].

L'imbrication hiérarchique de ces différentes voix poétiques conduit à tracer du poème de Théocrite l'articulation suivante:

(a) 1-11: échange entre Thyrsis et le chevrier de compliments musicaux
12-18: refus par le chevrier de jouer l'air proposé par Thyrsis
19-26: proposition du chevrier à Thyrsis de chanter Daphnis

(c) 27-56: description de la coupe «de lierre»
27-31: extérieur de la coupe
32-38: scène A: la femme et ses prétendants
39-44: scène B: le pêcheur
45-54: scène C: l'enfant et les deux renards
55-56: extérieur de la coupe

56-63: mise en relation de la coupe avec la situation d'échange

---

5. Par souci d'exhaustivité, il faut remarquer que le «poème» de Daphnis est en fait, en son début, une réponse à l'intervention d'Aphrodite (v. 97-8), mais il acquiert son autonomie dans la mesure où, par l'insertion très brève d'une septième (!) voix, qui fait parler Aphrodite elle-même, Daphnis renvoie habilement la déesse à ses propres affaires amoureuses.

(b) 64-69: proème du poème de Thyrsis avec «sphragis»
70: refrain I (*ἄρχετε*)

(d) 71-72: narration des malheurs de Daphnis
73: refrain I
74-75: suite de la narration
76: refrain I

(e) 77-78: intervention d'Hermès (disc. dir.)
79: refrain I
80-81: intervention des bergers (disc. ind.)
81-83: intervention de Priape (disc. dir.)
84: refrain I
85-88: suite de l'intervention de Priape
89: refrain I
90-91: fin de l'intervention de Priape
92-93: destin malheureux de Daphnis
94: refrain II (*πάλιν ἄρχετε*)
95-98: intervention d'Aphrodite (disc. dir.)
99: refrain II

(f) 100-103: réponse de Daphnis à Aphrodite
104: refrain II
105-107: Aphrodite et Anchise
108: refrain II
109-110: Aphrodite et Adonis
111: refrain II
112-113: Aphrodite et Diomède
114: refrain II
115-118: adieu de Daphnis
119: refrain II
120-121: «sphragis» de Daphnis
122: refrain II
123-126: invocation à Pan
127: refrain III (*λήγετε*)
128-130: consécration de la syrinx avant la mort
131: refrain III
132-136: souhait d'un monde renversé
137: refrain III

138-141: narration de la mort de Daphnis
142: refrain III

143-152: terme de l'échange entre Thyrsis et le chevrier.

1. 1. Double entorse à la règle bucolique

Si l'on s'en tient à la donnée brute du nombre des vers respectivement attribués au chevrier (61) et à Thyrsis le berger (91), la structure de l'*Idylle* I correspond à un échange poétique entre deux pasteurs; comme l'*Idylle* VI où Damoïtas donne la réplique à Daphnis dans une confrontation bucolique qui s'achève par un échange de dons et par un match nul; comme dans l'*Idylle* IX, attribuée à Théocrite, où le poète bucolique métamorphosé en artiste récompense les deux protagonistes de la joute par un présent. La règle d'un divertissement peut-être pastoral et populaire en son origine, mais transformé en jeu littéraire par les poètes alexandrins, est énoncée dans une pièce attribuée à Théocrite lui-même: par tirage au sort, et sous l'arbitrage d'un chevrier, Ménalque commence à chanter; Daphnis lui répond en reprenant le chant bucolique de manière alternée (*ἀμοιβαία βουκολικά*)[6].

Or au début même de l'*Idylle* I, la règle bucolique subit un double déplacement.

Certes, tout commence dans la plus stricte observance bucolique par un échange où le chevrier reprend en des termes parallèles le cadre poétique posé par Thyrsis. Il s'agit d'une reprise *cum variatione*, cela s'entend; variation si subtile qu'au pin qui chante aussi doucement que le chevrier joue de la syrinx répond le chant du berger, plus doux encore que l'eau ruisselant du rocher (v. 1-3 et 7-8). Cette équivalence chiastique entre homme et

---

6. TEOCR. 8, 29 sq. et 61; les règles du jeu bucolique dans leur origine probablement populaire ont été reformulées par R. MERKELBACH, «*Βουκολιασταί* (Der Wettgesang der Hirten)», *Rheinisches Museum*, XCIX (1956), p. 97-133, repris dans *Theokrit und die griechische Bukolik*, éd. B. Effe, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1986, p. 212-238; voir encore l'étude comparative de U. OTT, *Die Kunst des Gegensatzes in Theokrits Hirtengedichten*, Hildesheim/New York: Olms, 1969, p. 10-13, qui indique aussi les traits constants caractérisant le cadre spatial où se déroule l'échange musical; le statut de cet espace est désormais bien délimité par P. VOELKE, «Monde pastoral et monde urbain: du *Cyclope* d'Euripide au *Boucoliastes* de Théocrite», *Etudes de Lettres*, I (1992), p. 5-22. Je reprends à D. M. HALPERIN, *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven/London: Yale University Press, 1983, p. 8-12 et 75-84, la distinction entre le poème «pastoral» et le poème «bucolique». Seul ce dernier est un genre littéraire: Halperin en attribue la création à Théocrite; lire à ce sujet l'étude de J. VAN SICKLE, «Theocritus and the Development of the Conception of Bucolic Genre», *Ramus, V* (1976), p. 18-44.

nature définit l'isotopie sémantique qui va traverser tout le poème, celle de la musique au sens grec du terme[7]. Néanmoins ce n'est pas l'un avec l'autre que chevrier et berger entendent se mesurer, mais chacun choisit pour l'autre, en vue d'une joute musicale virtuelle, un partenaire extérieur: Pan pour le chevrier (v. 3), les Muses pour Thyrsis (v. 9). L'évocation du choix des prix à l'issue du double concours montre que le chevrier (explicitement) aussi bien que le berger (implicitement) sortiront seconds de la confrontation. Enoncés sur le mode de l'hypothèse, par l'emploi de l'éventuel et du futur avec sa valeur virtuelle, ces concours fictifs ne sont esquissés que pour faire l'éloge des qualités musicales des deux protagonistes: le chevrier peut rivaliser avec Pan pour le jeu de la syrinx; le berger chante quant à lui presque aussi bien que les Muses. La règle bucolique subit ainsi un premier déplacement en direction de la fiction.

Par ailleurs, on a maintes fois relevé que la confrontation attendue entre Thyrsis et le chevrier est engagée, sinon directement proposée par le premier pour être esquivée par le second (v. 12-18). Ne reste dès lors plus que le chant de Thyrsis; le chevrier le sollicite en s'adressant au berger comme on s'adresse à un dieu dans une prière: le vœu s'appuye sur l'«hypomnèse» des capacités musicales de Thyrsis et de sa victoire sur Chromis, puis il est assorti de la promesse d'un don[8]. Et de fait, au terme de la scène poétique mise en dialogue par la première voix de l'*Idylle*, Thyrsis, le spécialiste de «la Muse bucolique» (v. 20), le berger inspiré par les Muses (v. 64), revendique lui-même les cadeaux promis (v. 143). Thyrsis domine ainsi la confrontation de sa maîtrise poétique. Formellement, l'échange se transforme en monologue.

Du point de vue de sa structure discursive générale, l'*Idylle* I présente donc un écart important vis-à-vis d'une norme poétique

---

7. La structure en chiasme de la comparaison entre nature et homme par la musique a été vue par U. Ott, *Die Kunst des Gegensatzes*, p. 87-92, qui donne de ces vers une analyse fine.

8. Pour les formes de la prière et de l'hymne de culte, voir A. M. Miller, *From Delos to Delphi. A Literary Study of the Homeric Hymn to Apollo*, Leiden: Brill, 1986, p. 1-9, qui se fonde sur des études plus anciennes. Etant donné le rôle joué par le rappel des interventions passées du dieu dans la prière, j'interprèterais la forme *ἄειδες* du v. 20 comme un imparfait, en relation avec l'aoriste *ᾄσας* du v. 24, contrairement à A. S. F. Gow, *Theocritus* II. *Commentary*, Cambridge: University Press, 1950, p. 5.

définie probablement par Théocrite lui-même. On verra que la marginalisation ne se limite pas à ce niveau formel.

1. 2. Espaces de l'entre-deux

En adoptant le point de vue arithmétique indiqué plus haut, il est cependant difficile de nier que la description du récipient «de lierre» offert par le chevrier au chanteur Thyrsis ne constitue par anticipation la contre-partie du chant exécuté par le berger. Aux arguments déjà formulés par les interprètes du poème pour faire apparaître cette confrontation de fait entre le don poétique du chevrier pour la description et les capacités narratives du berger, l'analyse énonciative permet d'en ajouter deux[9]. Dans le détournement de la règle bucolique qui détermine la mise en scène portée par la voix dialogale, les cadeaux offerts à Thyrsis s'il chante Daphnis ne représentent plus le prix récompensant le vainqueur de la confrontation poétique. Au lieu de couronner un échange entre deux poèmes, ils constituent le terme direct de l'échange proposé. Si Thyrsis fait au chevrier l'offrande de son poème sur Daphnis, le chevrier lui offrira en retour une chèvre accompagnée de ses deux agneaux — cadeau conforme à la règle du jeu —, mais aussi la coupe de lierre. L'impression suscitée par le partage chiffré des vers entre le chevrier et Thyrsis se confirme: du point de vue de la règle bucolique comme du point de vue énonciatif, la coupe «de lierre», dans la longue description que lui consacre le chevrier, est bien l'équivalent du poème sur Daphnis chanté par Thyrsis. De plus, si la coupe est dans un premier temps présentée comme une simple adjonction à la promesse de la chèvre (v. 27: *καί*), au terme de sa description ce «spectacle pour chevrier» est l'unique objet proposé pour séduire Thyrsis (v. 56-62); la chèvre devient alors le don contre lequel la coupe a été échangée au moment où le chevrier est entré en sa possession. Mieux: au terme de la scène bucolique, la coupe en sa beauté odorante est explicitement échangée contre la voix de miel de Thyrsis (v. 146-50)[10]. Simplement mentionnée, la chèvre

---

9. Voir en particulier Ch. SEGAL, «"Since Daphnis Dies": The Meaning of Theocritus' First *Idyll*», *Museum Helveticum*, XXXI (1974), p. 1-22, notamment p. 7, et D.M. Halperin, *Before Pastoral*, p. 163-7.

10. En poussant plus loin encore les correspondances, on pourrait voir dans la coupe «lavée aux sources des Heures» (v. 150) non seulement une allusion au charme amoureux détenu par les Heures (aux références

promise prend quant à elle le nom de la coupe: le *κισσύβιον* a déteint sur *κισσαίθα*, la chevrette vouée elle aussi au lierre.

La perspective énonciative permet donc de confirmer la relation d'équivalence entre description de la coupe par le chevrier et récit des malheurs de Daphnis par Thyrsis. Elle montre que le détournement formel de la règle bucolique conduit à sa réaffirmation de fait! Sur cette base, il est possible de renforcer encore le rapport d'homologie posé. Quelle que soit la matière dans laquelle est façonné le récipient pastoral par définition qu'est le *κισσύβιον*, quel que soit le référent historique et archéologique de cette étrange coupe, quelle que soit aussi l'organisation formelle des scènes décrites, la description qu'en donne le chevrier distingue soigneusement entre un «extérieur» et un «intérieur» (v. 32 et 55). Au-delà d'un problème destiné par excellence à alimenter la dispute philologique, l'«extérieur» inclut la description du décor végétal complexe du récipient tandis que l'«intérieur» en recouvre les scènes animées. Quoi qu'il en soit de la disposition matérielle — sur l'objet «réel» — de l'un par rapport aux autres, du point de vue discursif la description du décor (v. 29-31 et 55) encadre les scènes de genre (v. 32-54)[11]. S'il est vrai que dans sa facture aussi bien que par son insertion énonciative dans l'économie de l'ensemble de l'*Idylle*, la coupe de lierre est bien l'équivalent poétique et discursif du chant de Thyrsis, cela signifie que structuralement le décor végétal correspond au récit de Thyrsis; le premier encadre — peut-être réellement et en tout cas sur le plan discursif — les scènes de

---

données par A. S. F. Gow, *Theocritus* II, p. 149, il faut ajouter *Cypr.* fr. 4 Bernabé ou HES. *Op.* 15-76 ainsi que *H. Hom.* 6, 11 sq.: scènes d'habillement d'Aphrodite ou de Pandora), mais également à l'inspiration poétique évoquée par la source (voir les v. 7-8, avec le commentaire de A. S. F. Gow, *Theocritus* II, p. 3, et celui de G. F. GIANOTTI, *Per una poetica pindarica*, Torino: Paravia, 1975, p. 110-5). Dans un commentaire subtil, F. CAIRNS, «Theocritus' First Idyll: The Literary Programme», *Wiener Studien*, XCVII (1984), p. 89-113, a montré que la coupe et son contenu sont souvent présentés dans la poésie grecque comme des équivalents métaphoriques du poème.

11. On trouvera chez D. M. Halperin, *Before Pastoral*, p. 167-73, une bonne mise au point sur les qualités littéraires d'un récipient destiné à un usage rustique tandis que U. Ott, *Kunst des Gegensatzes*, p. 93-9 et 137, énumère les différentes propositions de référence archéologique formulées pour donner une réalité artisanale au *κισσύβιον*, avant de le faire correspondre avec un bol mégarien à relief; le décor historié serait dès lors encadré par un double décor végétal.

genre décrites par le chevrier de même que le second (voix narrative: v. 71-98 et v. 138-41) entoure l'intervention de Daphnis (voix monologale: v. 100-36; voix faisant elle-même écho à la voix interrogative: v. 77-98). De plus, la description de la coupe dépend de la voix dialogale du chevrier qui anticipe sur la voix poétique de Thyrsis, porteuse en dernier ressort de l'intervention de Daphnis.

Jusqu'ici l'étude structurale de l'*Idylle* I, quand elle a été sensible au processus de spatialisation du discours, a été portée à distinguer trois espaces différents: celui où évoluent Thyrsis et le chevrier, celui que dessinent les trois scènes représentées sur la coupe de lierre, celui que construit Daphnis dans sa longue intervention[12]. Or l'homologie que l'on vient de tracer en porte le nombre à cinq; présentées sur des modes discursifs distincts, les qualités essentielles en sont les suivantes:

I. *L'espace bucolique*: pin, tamaris, peuplier, chênes, sources et eau courante, collines, statue de Priape, sources des Nymphes, tout dans l'espace où se déroule la confrontation entre Thyrsis et le chevrier évoque le cadre bucolique familier aux pasteurs théocritéens. Ce paysage bucolique typique n'est pas localisé géographiquement[13]. On verra néanmoins se produire dans cet espace porteur de l'action poétique un double déplacement.

II. *Le décor de la coupe*: décor végétal formé d'un entrelacs de feuilles et de fleurs de lierre ainsi que d'un bandeau de feuilles d'acanthe. Tout en pouvant faire référence au décor réel d'objets d'orfévrerie hellénistique dûment repertoriés, lierre et acanthe nous renvoient au monde sauvage fréquenté notamment par Dionysos, mais également — par le jeu étymologisant sur la dénomination du *κισσύβιον* — aux bergers qui, tel le Cyclope Polyphème, se servent de la coupe «de lierre»[14].

---

12. Voir à ce propos essentiellement l'étude de Ch. Segal, «"Since Daphnis Dies"», p. 3 et 15, mais aussi celle de U. Ott, *Kunst des Gegensatzes*, p. 132-7.

13. Cf. Ph.-E. LEGRAND, *Etude sur Théocrite*, Paris: Fontemoing, 1898, p. 196-203, Th. REINHARDT, *Die Darstellung der Bereiche Stadt und Land bei Theokrit*, Bonn: Habelt, 1988, p. 50-5, et *supra* n. 6. Contrairement à ce qu'on a pu affirmer (cf. U. Ott, *Kunst des Gegensatzes*, p. 120 avec n. 341), rien en dehors de l'origine de Thyrsis (v. 65; cf. *infra* p.75) n'indique que la scène se déroule en Sicile.

14. Sur les difficultés référentielles présentées par la description de ce décor, voir le commentaire de A.S.F. Gow, *Theocritus* II, p. 7-8 et 13.

III. *L'espace des scènes historiées*: absentes de la scène de rivalité amoureuse entre les deux hommes pour la femme-Pandore, les marques spatiales de la scène du vieux pêcheur nous entraînent sur un bord de mer atypique avant de nous introduire, par la scène de l'enfant et des deux renards, dans un vignoble chargé de grappes. Espaces à nouveau dépourvus de localisation géographique précise, espaces — comme l'espace pastoral — à la limite entre monde sauvage et civilisation des hommes. C'est au pacage, comme sur le rivage de la mer ou dans une vigne, que l'homme peut intervenir dans le domaine non-cultivé pour en tirer certains des produits de l'alimentation civilisée: interventions limitées qui ne recourent pas aux pratiques complexes de l'agriculture ou du sacrifice[15].

IVa. *L'espace du récit de Daphnis*: la tournure négative des questions que Thyrsis adresse aux Nymphes au début de son intervention poétique éloigne l'espace où se trouve Daphnis du lieu légendaire d'élection de ces jeunes filles: le vallon de Tempé en Thessalie. En revanche l'absence des Nymphes auprès de l'Anapos qui se jette dans le port de Syracuse ou de l'Acis descendant de l'Etna situe par contraste Daphnis quelque part entre ces deux cours d'eau (v. 67-69). Ce qui est certain c'est que le bouvier légendaire se meurt en un endroit où animaux sauvages et bovidés, sans se mêler, peuvent le pleurer (v. 71-72 et 74-75). Le récit place donc Daphnis sur une limite, géographiquement indéterminée, entre forêt sauvage et pâturages. Point d'étonnement dès lors à voir y accéder, pour s'inquiéter du sort de l'amoureux déçu, dieux et héros du passage: Hermès, gardiens de troupeaux dans l'ordre de leur hiérarchie pastorale, puis Priape, avant que n'intervienne Aphrodite elle-même[16].

Les affinités de Dionysos avec le lierre sont rappelées par E. R. DODDS, *Euripides. Bacchae*, Oxford: Clarendon Press, 1960 (1944), p. 77; voir aussi F. Cairns, «Theocritus' First Idyll», p. 97. Si elle ne dénote pas la fleur du lierre (cf. A. S. F. Gow, *Theocritus* II, p. 7-8), l'hélichryse correspond à une fleur à laquelle les Grecs attribuaient des connotations amoureuses: cf. C. CALAME, *Alcman*, Roma: Ateneo, 1983, p. 527-8.

15. La poésie grecque a tracé entre pratiques sacrificatoires et culture céréalière des relations dont elle a fait des métaphores de la civilisation des hommes: cf. J.-P. VERNANT, «A la table des hommes. Mythe de fondation du sacrifice chez Hésiode», in *La cuisine du sacrifice en pays grec*, éd. M. Detienne & J.-P. Vernant, Paris: Gallimard, 1979, p. 37-132.

16. Hermès et les transitions: L. KAHN, *Hermès passe ou les ambiguïtés de la communication*, Paris: Maspero, 1978, p. 86-92. Priape protecteur des petites cultures vis-à-vis de l'extérieur: M. OLENDER, «Priape. Le dernier

IVb. *L'espace de Daphnis*: vu, après la mise en scène narrative, dans la perspective de Daphnis lui-même, ce même paysage subit une série de métamorphoses. Si la mention par la voix du bouvier des animaux sauvages et des bovidés en écho presque parfait aux v. 71-75 fait coïncider cet espace avec celui défini dans la narration de Thyrsis (v. 115-17 et 120-21) — entre forêts et pacages arrosés de ruisseaux —, l'évocation de la source Aréthuse et de la fosse de Thymbris lui confère une localisation précise, aux limites de Syracuse; la célèbre fontaine se trouve en effet sur l'île d'Ortygie, mais en bordure de mer alors que le fossé creusé par les prisonniers athéniens de la guerre du Péloponnèse longeait les fortifications de la cité côté terre. Cet espace de la limite se définit par contraste avec deux lieux éloignés: le Mont Ida de Troade où croissent chênes et souchet dans le bourdonnement des abeilles, et vers lequel Daphnis renvoie Cypris (v. 105-7); les montagnes escarpées d'Arcadie que le bouvier prie Pan de quitter pour gagner la Sicile (v. 123-26)[17]. Dans ce double mouvement, à la fois centrifuge et centripète, le lieu où Daphnis se situe lui-même est à nouveau placé entre domaine ouvert à une activité civilisée encore nomade et univers sauvage. Mais le passage imminent du héros dans l'Hadès l'incite à souhaiter le renversement de cet univers de la limite. Habité par l'amour auquel renvoient violettes,

---

des dieux», in *Dictionnaire des mythologies* II, éd. Y. Bonnefoy, Paris: Flammarion, 1981, p. 311-314. Une comparaison entre les dieux et héros s'enquérant du sort de Prométhée dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle et ceux intervenant auprès de Daphnis conduit aux équivalences suivantes: Héphaïstos/Hermès, le coryphée/les bergers, Océan/Priape, Iô/Cypris, Hermès/ Pan: homologie qui n'est sans doute pas l'effet d'un hasard et dont l'analyse peut être poussée plus loin que ne le fait G. LAWALL, *Theocritus Coan Pastorals. A Poetry Book*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1967, p. 20-1.

17. Sur le Thymbris mentionné en même temps que la source Aréthuse, voir les commentaires de SERVIUS in Verg. *Aen.* 3, 500 (III, p. 185 sq. Stocker-Travis) et de A. S. F. Gow, *Theocritus* II, p. 25-6. Les vers concernant le Mont Ida présentent un texte peu sûr: cf. *ibid.*, p. 23-4. Le souchet a des connotations aphrodisiaques (cf. C. Calame, *Alcman*, p. 528) tandis que le travail des abeilles renvoie, dans la représentation grecque du développement de la culture, à un premier stade de civilisation; cf. Ch. SOURVINOU-INWOOD, « The Myth of the First Temples at Delphi», *Classical Quarterly*, N. S. XXIX (1979), p. 231-251, repris dans *«Reading» Greek Culture. Texts and Images, Rituals and Myths*, Oxford: Clarendon Press, 1991, p. 192-216.

narcisses et poires, mais aussi par la poésie qu'évoque le chant du rossignol, ce paysage doit se métamorphoser avec le trépas de Daphnis en un champ de ronces hanté par les chouettes[18]. La sauvagerie appelle la mort et la transition liminale sur le plan horizontal se double d'un transfert dans la dimension verticale.

1. 3. Actes illusoires

La reconnaissance de l'équivalence discursive entre la description du *κισσύβιον* et la narration de la mort de Daphnis, en se combinant avec la mode de l'opposition binaire, a en général conduit les savants à mettre en contraste les deux mondes qu'elles dessinent respectivement. Ainsi, selon les interprétations les plus récentes, l'*ecphrasis* épique et distancée de trois moments de la vie quotidienne passée dans l'insouciance s'opposerait au récit dramatique et émotionnel de la lutte de Daphnis contre l'amour, tous deux se rejoignant dans la vanité de l'action. La description artistement élaborée des trois scènes tirées de la vie réelle pourrait aussi introduire le lecteur citadin dans un univers nouveau en contraste avec le monde artificiel construit par des bergers poètes, lettrés et proches des dieux: le premier limiterait le caractère idéalisé du second. Dans une autre ligne interprétative encore, l'équivalence posée entre les scènes de la coupe et l'histoire de Daphnis permet de gommer les premières; l'opposition binaire peut dès lors renaître: d'une part la vitalité exubérante incitant à la poésie du *locus amoenus* réaliste où évoluent Thyrsis et le chevrier, d'autre part le pathos amer évoquant la mort de l'univers mythique où nous entraîne Daphnis[19].

Or du point de vue strictement structural, l'espace du *κισσύβιον* est délimité par celui du décor de la coupe tandis que l'univers de Daphnis est déterminé par celui que construit la narration de Thyrsis. Et ces deux inclusions spatiales sont elles-mêmes

---

18. Sur narcisses et violettes comme fleurs connotant le désir amoureux, voir N. J. RICHARDSON, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, Clarendon Press, 1974, p. 142-4. Parmi les désignations métaphoriques du poète et de son chant, la chouette est célèbre dès l'époque archaïque pour son cri dissonant (cf. C. Calame, *Alcman*, p. 343) alors que le rossignol se distingue par la mélodie enchanteresse de sa voix: H. MAEHLER, *Die Lieder des Bakchylides* I. *Die Siegeslieder* II, Leiden: Brill, 1982, p. 62-3.

19. Dans l'ordre ont été citées les propositions de U. Ott, *Die Kunst des Gegensatzes*, p. 132-6, de Th. Reinhardt, *Die Darstellung*, p. 54-62, et de Ch. Segal, «"Since Daphnis Dies"», p. 3-15.

encadrées par l'espace conforme à la tradition bucolique du *locus amoenus* où se déroule leur confrontation. Il faut dès lors en réexaminer les relations réciproques tout en tenant compte des actions qui s'y déroulent.

Dans la mesure même où il est strictement circonscrit par le décor renvoyant au monde sauvage et à l'espace de la transgression propres à Dionysos, on reconnaîtra volontiers à l'espace dessiné sur la coupe de lierre les qualités contrastives définies par la comparaison avec le bouclier d'Achille dépeint dans l'*Iliade* ou avec le bouclier d'Héraclès raconté dans l'*Aspis* attribué à Hésiode[20]. Loin de refléter une quelconque image de l'Age d'or, chacune des trois scènes sculptées sur la coupe de lierre représente un *πονός* — hors du temps, dans des espaces marginaux comme un bord de mer ou une vigne. Mais chacun de ces «travaux» se caractérise d'une manière ou d'une autre par sa vanité. La surenchère rhétorique des deux amoureux rivaux (*ἀμοιβαδίς*! v. 34) ne suscite dans l'inanité (*ἐτώσια*, v. 38) que les sourires et les regards alternés de la femme convoitée; le vieux pêcheur sa vie durant a déployé des efforts démesurés pour une activité en général dépréciée; quant à l'enfant, il prend davantage d'intérêt à tresser son beau (*καλά*, v. 52) piège à sauterelles qu'à surveiller la vigne ou à chasser les deux renards qui s'attaquent à sa besace. Hommes adultes, vieillard, enfant, tous sont engagés dans les *frustra* qu'ont décrits les savants lecteurs de l'*Idylle* I. Pourtant de la première à la troisième scène, l'ordre de présentation n'est pas indifférent. S'il brouille la séquence naturelle des trois périodes canoniques de la vie — enfance, âge adulte, vieillesse —, cet ordre fait progresser le *πόνος* dans le sens de la construction fondée sur l'habileté technique et la ruse: rivalité rhétorique et amoureuse sans résultat, travail productif mais marginal à l'instar de la chasse[21], tressage fructueux d'un

---

20. Au-delà de la polémique suscitée par la fonction des trois scènes historiées du *κισσύβιον*, la comparaison avec HOM. *Il.* 18, 478 ss. et Ps. HES. *Scut.* 139 sq. a conduit au consensus sensible chez U. Ott, *Die Kunst des Gegensatzes*, p. 99-110, D. M. Halperin, *Before Pastoral*, p. 176-86, et Th. Reinhardt, *Die Darstellung*, p. 54-8.

21. N'oublions pas qu'en Grèce antique la pêche, qui s'exerce dans le monde non-cultivé de la mer, est considérée comme un art de la ruse en raison de son recours au filet: cf. M. DETIENNE & J.-P. VERNANT, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris: Flammarion, 1974, p. 33-40; utile comparaison avec la chasse chez O. LONGO, *Le forme della predazione. Cacciatori e pescatori della Grecia antica*, Napoli: Liguori, 1989,

piège, mais pour une activité fort peu productive — la chasse aux sauterelles! Il pose de plus le premier jalon de l'isotopie de l'amour développée dans la suite; celle-ci est peut-être également amorcée dans l'image de la pêche au filet et dans celle de la fabrication du piège, métaphores possibles des rêts et ruses d'Aphrodite.

Le texte lui-même ne peut s'empêcher d'établir implicitement un lien d'homologie entre le tressage exécuté par l'enfant (*πλέκει*, v. 52; *πλέγμα*, v. 54) et l'entrelacs de motifs végétaux dont est formé le décor de la coupe de lierre (v. 29-31 et v. 55). Servant au terme du poème de vase à libation pour les Muses (v. 143-44), le *κισσύβιον* n'est rien d'autre, en tant qu'objet soigneusement travaillé, que la métaphore artisanale du *πόνος* du poète bucolique; équivalent dans l'échange bucolique biaisé du poème de Thyrsis, la coupe de lierre est elle-même métaphore du poème pastoral. Bien plus que les deux hommes rivalisant pour l'amour vain d'une femme, bien plus que le vieux pêcheur tendu sur son filet, le jeune garçon tressant la cage destinée à retenir des sauterelles — souvent conçues dans la poésie hellénistique comme des chanteuses remarquables — devient la figure métaphorique des pâtres adolescents porteurs dans les *Idylles* de Théocrite de la voix du poète bucolique. Et la cage n'est elle-même que le piège habilement ouvragé de ces voix pastorales. «Spectacle de chevrier» (v. 56), la coupe constitue bien le poème du chevrier, objet artisanal sophistiqué conçu grâce au loisir que la surveillance des troupeaux accorde à ces pasteurs idéalisés[22].

---

p. 21-40. Les interprètes se disputent pour déterminer le succès ou au contraire l'échec de la pêche décrite dans l'*Idylle* I: cf. U. Ott, *Die Kunst des Gegensatzes*, p. 105 n. 290; sur l'ordre de ces trois scènes, cf. G. Lawall, *Theocritus' Coan Pastorals*, p. 28-30.

22. Les homologies métaphoriques existant entre les *πόνοι* des protagonistes des scènes figurant sur la coupe de lierre, le *πόνος* que représente le récipient en tant que travail artisanal et le poème bucolique comme *πόνος* ont été analysées avec soin par F. Cairns, «Theocritus' First Idyll», p. 95-105; voir aussi D. M. Halperin, *Before Pastoral*, p. 182-7 et 242-4. Les textes qui font l'éloge de la voix des sauterelles prises au piège d'une cage sont donnés par A. S. F. Gow, *Theocritus* II, p. 12-3, voir aussi p. 110-1, sans oublier le texte de THÉOCRITE lui-même, 7, 41, où les sauterelles sont comparées aux meilleurs poètes du temps. Dans la poétique grecque dès Simonide, les comparaisons et les assimilations sont constantes entre objet d'art et produit poétique: cf. G. LANATA, *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze: Nuova Italia, 1963, p. 68-9 (avec bibliographie).

A ces espaces intermédiaires situés entre cité et monde non-cultivé, terrains d'exercice d'activités évoquant le loisir de la poésie bucolique, domaines délimités par un cadre de végétation sauvage, l'articulation duelle de l'*Idylle* I confronte une ligne de démarcation, une limite qui reçoit par la voix narrative de Thyrsis, puis par la voix monologale de Daphnis la double définition que l'on a vue. Point de rencontre entre animaux sauvages de la forêt et bétail pâturant au pacage, cette limite à la localisation géographique sicilienne vague est transportée par l'intervention de Daphnis sur la frontière entre la ville de Syracuse et son extérieur maritime et terrestre. Mais, par différents moyens discursifs, elle se définit par contraste avec une série de paysages paradigmatiques, traditionnellement attachés à l'activité pastorale: le vallon du Pénée au pied du Pinde de Thessalie (v. 67) — la Nymphe Cyrène y paissait les troupeaux de son père, luttant contre les lions quand Apollon tomba amoureux de la belle bergère chasseresse; le Mont Ida de Troade (v. 105) — Aphrodite avec son escorte de bêtes sauvages apaisées y trouva Anchise le bouvier jouant de la lyre sur le pâturage, tandis que Pâris le beau pasteur le quitta pour élire la plus belle des déesses; les monts sauvages d'une Arcadie appréciée des dieux (v. 123-26) et riche en troupeaux de petit bétail — Pan y naquit, le chevrier chasseur au corps de bouc, engendré par une Nymphe aimée d'Hermès; enfin les bords de l'Acis (v. 69) descendant de l'Etna dont Thyrsis se dit lui-même originaire[23]. Avec ce dernier paysage, montagne et ruisseau de Sicile rejoignent les espaces excentrés et à peine défrichés où la poésie archaïque — d'Homère à Pindare en passant par les

---

23. Sur les textes de Pindare et d'Apollonios de Rhodes définissant les figures de la Nymphe Cyrène et de l'espace où elle déploie son activité de bergère chasseresse, je me permets de renvoyer à «Narrating the Foundation of a City: The Symbolic Birth of Cyrene», in *Approaches to Greek Myth*, éd. L. Edmunds, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 277-341. Anchise berger sur l'Ida: *H. Ven.* 53 sq.; Pâris: *Cypr. arg.* et fr. 5 Bernabé, EUR. *Andr.* 274 sq., *Hec.* 644 sq., et *I. A.* 1283 sq., Apoll. *Epit.* 3, 2, etc. Les valeurs attachées à ces montagnes de légende sont finalement délimitées par R. BUXTON, «Imaginary Greek Montains», *Journal of Hellenic Studies*, CXII (1992), à paraître; sur l'Ida de Troade en particulier, voir W. ELLIGER, *Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung*, Berlin/New York: de Gruyter, 1975, p. 263-7. Le paysage de l'Arcadie primordiale qui accueillit Pan est bien cerné par Ph. BORGEAUD, *Recherches sur le dieu Pan*, Genève: Institut suisse de Rome, 1979, p. 81-105.

Hymnes homériques — situait les rencontres amoureuses des Nymphes avec les divinités contribuant à l'établissement de la civilisation.

Mais si, avec la voix de Daphnis, il se rapproche étrangement de la ville la plus citadine de Sicile, ce paysage de pâturages gagnés sur une nature de forêts en friche et invitant le long de cours d'eau à l'amour est abandonné pour un autre fleuve, celui dont il convient de taire le nom. Il est abandonné pour un domaine d'un autre ordre: l'Hadès[24].

Du domaine bien délimité de l'exercice bucolique en ses métaphores, la seconde partie du poème, par la combinaison des voix de Thyrsis et de Daphnis, déplace l'attention sur les limites mêmes de ce domaine: limite territoriale entre pâturage bien arrosé et règne montagneux des bêtes sauvages, mais aussi limite géographique entre espaces pastoraux de la légende fréquentés par les dieux et espace bucolique de Sicile, paradoxalement situé à la frontière même de la ville. En plaçant Daphnis sur des limites qu'il finit par transgresser et en s'appuyant fortement sur l'isotopie de l'amour esquissée par la première scène du *κισσύβιον*, le récit de Thyrsis dynamise ce que la description du chevrier avait statiquement posé. Et c'est uniquement dans ce processus de mise en mouvement par la narration qu'il est possible de comprendre la relation qu'entretiennent avec l'espace de l'échange bucolique lui-même les quatre espaces qu'y ont insérés les différentes voix poétiques tressant l'*Idylle* I.

---

24. Avec la disparition de Daphnis dans l'Hadès, on touche au second point d'interprétation qui, après la question de la nature du *κισσύβιον*, a suscité auprès des savants dissensions et controverses. Allusives, les raisons alléguées par le texte à la mort du bouvier légendaire sont évoquées *infra* n. 27. Quant à ses modalités Ch. SEGAL, «Death by Water: A Narrative Pattern in Theocritus (*Idylls* 1, 13, 22, 23)», *Hermes*, CII (1974), p. 20-38, a raison de voir dans la disparition de Daphnis dans le tourbillon du cours d'eau qui l'emporte une variation sur la mort aquatique. Si ce cours d'eau n'est pas l'Achéron comme le suggère la scholie *ad loc.* (p. 74, 6 sq. Wendel), il pourrait correspondre à l'eau (de l'Eridan? de l'Océan? sinon de l'Anapos, cf. v. 68) qui engloutit ceux qui, spontanément ou par la volonté d'un dieu, s'y jettent, fous d'amour: textes chez G. NAGY, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca/London: Cornell University Press, 1990, p. 226-40; au v. 130, Daphnis dit de lui-même qu'Eros désormais l'entraîne dans l'Hadès! Sur les interprétations proposées pour expliquer la mort de Daphnis, on trouvera une utile mise au point chez U. Ott, *Kunst des Gegensatzes*, p. 128-9 avec n. 371.

2. *Fonctions discursives et fiction*

Si l'on veut bien admettre qu'un texte littéraire procède non seulement à la construction d'un monde possible, mais aussi à sa transformation[25], surgit la question de savoir, dans la confrontation des activités, des valeurs et des espaces corrélatifs dessinés dans l'*Idylle* I, lesquels sont en définitive affirmés. Au-delà des oppositions structurales déjà relevées par les partisans de la logique binaire, la dynamique insufflée au texte par l'enchâssement des voix et par la narration conduit à une conclusion éthique et spatiale précise.

2.1. *Voix enchâssées*

La voix hiérarchiquement la plus éloignée de la ligne discursive porteuse du texte est sans aucun doute celle de Daphnis. Elle pose avec force (v. 100-12) le rejet d'Aphrodite comprise comme la puissance implacable et néfaste déplorée par toute la tradition de la poésie érotique grecque, des poètes méliques aux tragiques[26]. Non pas que Daphnis résiste au désir amoureux incarné dans la figure d'Eros, mais parce qu'il est consumé par un amour qui ne reçoit pas de réalisation et qui l'entraîne dans l'Hadès. Tout se passe comme si le récit de Thyrsis donnait en quelque sorte une forme narrative à l'affinité que la tradition hellène trace entre l'état amoureux et l'état de mort[27]. De là l'anonymat d'un amour

---

25. Monde à son tour reconstruit à chacune de ses perceptions (auditives ou visuelles): cf. J.-M. ADAM, *Eléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège: Mardaga, 1990, p. 11-31.

26. Cf. pour la tragédie F. I. ZEITLIN, «The Power of Aphrodite: Eros and the Boundaries of the Self in the *Hippolytus*», in *Directions in Euripidean Criticism*, éd. P. Burian, Durham: Duke University Press, 1985, p. 52-111.

27. S'il est sans doute illusoire de vouloir retrouver dans le récit allusif de Thyrsis repris par Daphnis la légende du double amour connu par le jeune bouvier, comme le fait R. M. OGILVIE, «The Song of Thyrsis», *Journal of Hellenic Studies*, LXXXII (1962), p. 106-110, la mort du bouvier reste la conséquence inévitable d'un amour implacable, voulu par Aphrodite et animé par Eros (v. 95-103); bonne mise au point à ce propos chez E.A. SCHMIDT, «Die Leiden des verliebten Daphnis», *Hermes*, XCVI (1968), p. 539-552. Les nombreux recoupements établis par les Grecs entre Eros et Thanatos ont été analysés en dernier lieu par J.-P. VERNANT, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris: Gallimard, 1989, p. 134-43.

qui, comme celui de Polyphème dans l'*Idylle* VI, est en porte-à-faux avec son objet et qui finit par se refermer sur lui-même. Au sourire tant discuté d'Aphrodite dans l'*Idylle* I (v. 95-96) correspondent dans l'*Idylle* VI les agaceries de Galatée (v. 6-7). L'amour difficile (*δύσερως*) transforme le Cyclope de même que bouvier en de pauvres chevriers[28]. Le sauvetage de dernière minute proposé par une Aphrodite à son habitude ambiguë (v. 138-39) est annulé par l'obstination du bouvier dans son désir d'amour métamorphosé en une irrépressible «pulsion» de mort (v. 130); celle-ci est surdéterminée par l'action inéluctable des Moires (v. 139-40).

En écho avec la voix de Daphnis, les voix interrogatives de même niveau hiérarchique ne font qu'introduire et anticiper l'équation entre désir amoureux et mort par l'intermédiaire de la douleur. Qui brise le bouvier (v. 78)? Quel mal l'accable (v. 81)? Pourquoi se consume-t-il (v. 82, 88 et 91, cf. déjà v. 66)? A quoi bon prétendre faire fléchir Eros (v. 91)? Le silence de Daphnis correspond à la réponse que souffle d'emblée le récit de Thyrsis: il est le silence de la mort. Car dès le début du chant du berger, la langueur amoureuse de Daphnis est associée à la mort (v. 66 et 72); en son terme la mort est envisagée par la voix de Daphnis lui-même (v. 135) pour être décrite enfin par celle de Thyrsis (v. 139-40). L'isotopie de l'amour traversant la narration de Thyrsis est ainsi doublée par le développement sémantique ayant pour thème la mort.

Par les deux isotopies sémantiques — amour et mort — qu'elles entrelacent de manière concomitante, la voix narrative de Thyrsis est inséparable de la voix monologale de Daphnis et de ses compléments interrogatifs. Avec la disparition du bouvier

---

28. Dès EUR. *Hipp.* 193 sq., *δύσερως* désigne l'état de celui qui, par inexpérience (*ἀπειροσύνη*), par absence d'expédients, ne sait comment se libérer d'un désir implacable, d'un désir «obsessionnel» pour reprendre l'heureuse expression de W. S. BARRETT, *Euripides. Hippolytos*, Oxford: Clarendon Press, 1964, p. 197. Ni R. M. Ogilvie, «The Song of Thyrsis», p. 107-8 («pathological or unbalanced (love)»), ni E. A. Schmidt, «Die Leiden des verliebten Daphnis», p. 543-4 («pathologische Liebe»), ni F. J. WILLIAMS, «Theocritus, *Idyll* I, 81-91», *Journal of Hellenic Studies*, XCI (1969), p. 121-123, n'ont su exploiter le parallèle offert par l'*Epigramme* 42 de Callimaque: la moitié de l'âme que l'auteur a perdue est *δύσερως* dans la mesure où elle a été ravie par Eros ou par Hadès! Pour le sourire d'Aphrodite, voir la mise au point de U. Ott, *Die Kunst des Gegensatzes*, p. 124 n. 358.

légendaire dans l'Hadès, c'est la limite spatiale située aux portes de Syracuse qui subit l'impossible métamorphose en un monde impossible[29]. Dans ce mouvement ce sont non seulement les espaces légendaires traditionnellement fréquentés par les Nymphes, Aphrodite ou Pan, ce sont non seulement le vallon de Tempé, l'alpe de l'Ida de Troade ou les montagnes d'Arcadie qui sont rejetés dans l'*ἀδύνατον*, mais ce sont surtout les sites de Sicile qui sont l'objet de ce rejet: la source Aréthuse et les ruisseaux du fossé de Thymbris invoqués par Daphnis, mais aussi l'Anapos, l'Acis et l'Etna, patrie de Thyrsis.

Est-ce à dire qu'en opposition à ce monde de la légende et de l'amour mortifère soient affirmés les activités et les espaces plus «réalistes» dépeints sur la coupe de lierre? Un *frustrum* aux conséquences dramatiques serait-il remplacé par des *frustra* inoffensifs? La position de contre-don qu'occupe cet objet par rapport au chant de Thyrsis, sa substitution à ce dernier dans l'échange final (v. 143 et 149), le rôle qu'il joue dans la scène cadre au terme du poème comme instrument de la libation aux Muses (v. 144) pourraient le faire penser[30]. Ce serait néanmoins oublier que, transmis au chevrier par un passeur insulaire (v. 57) et objet fabriqué, il est originaire d'un monde extérieur au domaine pastoral. Ce serait omettre la fait que, porté par la voix descriptive, il est subordonné à la voix dialogale assumant l'échange bucolique biaisé qui fait l'objet de l'ensemble de l'*Idylle*. Enfin les scènes qui constituent son décor sont soigneusement délimitées par les bandeaux végétaux formant son ornementation: ils en dessinent et désignent le caractère artificiel.

Reste l'espace construit par l'échange lui-même. Or, parallèlement à la double entorse que subit dans l'*Idylle* I la structure normative de l'échange bucolique, cet espace subit un double déplacement. Dans la mesure même où il est attaché à l'hypothétique confrontation du chevrier avec Pan, puis de Thyrsis avec les Muses, le cadre de symbiose entre nature et musique posé au début du poème ne saurait être qu'un paysage idéal. Linguisti-

---

29. Sur le sens de cet *ἀδύνατον* voir les bonnes remarques de U. Ott, *Die Kunst des Gegensatzes*, p. 127-8; cf. aussi Th. G. ROSENMEYER, *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1969, p. 264-7.

30. Le «réalisme» des scènes du *κισσύβιον* a été défendu notamment par U. Ott, *Die Kunst des Gegensatzes*, p. 104-9 et 133-5; voir les nuances introduites par Th. Reinhardt, *Die Darstellung*, p. 56-8.

quement, l'usage dans ces vers des déictiques de l'éloignement (*τῆνος*, v. 1, 6, 8 et 11, renforcé par le *τι* du v. 1) est soigneusement distingué de l'emploi de ceux de la présence et de la monstration qui désignent le cadre où l'échange va «réellement» se dérouler: ici (*τεῖδε*, v. 12), sur ce tertre couvert de tamaris; un espace où décor végétal et activités musicales sont désormais distincts. Et cet espace subit à son tour un déplacement puisqu'il faut éviter de susciter la colère de Pan: ici (*δεῦρυ*, v. 21) sous l'orme faisant face à la statue de Priape et aux sources des Nymphes, où se trouve — nouveau mouvement d'éloignement dans la proximité — ce «siège pastoral» (*τῆνος*, v. 23).

Tout en faisant apparaître la prédominance sur les espaces décrits et narrés de l'espace-cadre, l'enchâssement des voix discursives, en concordance avec la modification infligée à la règle bucolique, fait subir à ce domaine un nouveau décalage: d'un espace musical idéal, où bergers et chevriers peuvent se mesurer avec les dieux, à un espace moins fictionnel, plus proche de la «réalité». Mais où se situe en définitive l'*ici* désigné par Thyrsis et légèrement déplacé par le chevrier?

2. 2. Transformations narratives

Seul le développement sémantique du poème est susceptible de fournir des éléments de réponse à cette question qui engage le caractère éventuellement fictionnel du poème. Posée dès le premier vers, l'isotopie de la musique se développe à travers toute la pièce, parfois par métaphores interposées. En revanche l'isotopie de l'amour n'est portée que par les voix de la description et de la narration ainsi que par celles qui sont subordonnées à cette dernière. Elle subit par ailleurs une double transformation narrative: dans l'ordre de présentation des scènes de la coupe de lierre (voix descriptive), l'amour est montré comme une activité de vaine rivalité (v. 38) pour être abandonné au profit du travail artisanal de l'enfant, métaphore de l'activité poétique, sinon des pièges tendus par Aphrodite (v. 52-54); dans le récit des mésaventures de Daphnis (voix narrative), la mort se substitue à l'amour selon les modalités que l'on a mentionnées. Et cette substitution signifie l'effacement de l'activité musicale; entraîné par Eros dans l'Hadès, Daphnis consacre à Pan sa syrinx (v. 128-30) après avoir refusé tout dialogue et donc tout échange de type

bucolique[31]. En revanche, au terme du poème, quand la voix dialogale se fait à nouveau entendre, la poésie à nouveau fortement présente (dès le v. 144) s'érotise en quelque sorte; elle devient toute douceur et beauté (v. 145-48, voir déjà le v. 61)[32]. En même temps, l'activité poétique, signifiée par la libation de Thyrsis aux Muses et par la comparaison du chanteur à la bouche de miel avec une cigale, est insérée dans le cadre spatial proche tracé dès le v. 12 (*τεῖδε*; v. 149: *ἠνίδε*; *ὧδε* avec son sens spatial au v. 151). Mais de même que Daphnis par son amour malheureux est réduit au rang du chevrier (v. 86) condamné à être le voyeur des saillies de son bouc (v. 87-91), de même, au terme du poème, la satisfaction du désir érotique est laissée au bouc, que les chèvres sont invitées à esquiver (v. 151-52)![33]

D'autre part, dans le domaine même de la musique, des distinctions s'imposent. Au début du poème, l'échange bucolique met idéalement Thyrsis en contact avec les Muses, alors que le chevrier pourrait être le rival de Pan. Cette opposition est partiellement reprise à la fin de la pièce où Thyrsis salue effectivement les Muses alors que le chevrier ne s'occupe plus que de ses chèvres. De même Daphnis, le bouvier transformé en chevrier par les effets néfastes de l'amour et abandonné des Nymphes elles-mêmes (v. 66 et v. 141, en structure annulaire!), ne consacre-t-il sa syrinx qu'à Pan, le dieu du nomadisme

---

31. Notamment par le jeu d'assonance *ἀοιδάν Ἅιδαν*, relevé par F. Cairns, «Theocritus' First Idyll», p. 112-3, l'opposition entre trépas et chant est déjà marquée par le chevrier (voix dialogale) aux v. 62-3.

32. Avec un jeu de mot probable entre *ἀδεῖαν* et *ᾄδεις* au v. 148; cf. déjà *ἄδιον ᾄσω* au v. 145. La portée en réalité érotique d'autres *Idylles* qui tendent à opposer narrativement la poésie à l'amour (cf. *infra* n. 33) a été bien vue par S. GOLDHILL, *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge: University Press, 1991, p. 249-72. On relèvera avec Ch. Segal, «"Since Daphnis Dies"», p. 17, que l'occurrence des termes *Μοιρᾶν* et *Μοίσαις* en même position métrique dans les v. 140-1 souligne le contraste entre amour conduisant à la mort et poésie incarnée dans les Muses.

33. Sur l'opposition entre amour et musique dans la poésie alexandrine où la poésie est souvent présentée comme un remède à un désir qu'on ne saurait satisfaire, voir E. A. Schmidt, «Die Leiden des verliebten Daphnis», p. 548-50, et W. DEUSE, «Dichtung als Heilmittel gegen die Liebe. Zum 11. Idyll Theokrits», in *Beiträge zur hellenistischen Literatur und ihrer Rezeption in Rom*, éd. P. Steinmetz, Stuttgart: Steiner, 1990, p. 59-76. Les relations hiérarchiques que la poésie bucolique établit entre les statuts de bouvier, berger et chevrier sont discutées par E. A. SCHMIDT, «Hirtenhierarchie in der antiken Bukolik», *Philologus*, CXIII (1969), p. 183-200.

pastoral; ce n'est que son trépas qui le transforme en un «aimé des Muses» (v. 140-41).

Cette affirmation dans le déroulement sémantique du poème de la musique face à l'amour, la mort et l'activité du chevrier elle-même est soulignée par l'entrelacs final des voix narratives principales. En effet, de même qu'à la fin de la première partie de l'*Idylle*, la voix descriptive du chevrier vient coïncider avec la voix dialogale porteuse du poème dans la proposition d'échange du *κισσύβιον* (transition au v. 56), de même au terme de la seconde, la mention des Muses transforme la voix narrative de Thyrsis (v. 141) en voix poétique pour insérer celle-ci dans l'échange bucolique. Mieux, par la variation dans ce salut aux Muses sur la formule de conclusion des *Hymnes homériques*, (v. 144-45)[34], l'ensemble du chant de Thyrsis devient une consécration aux Muses (voix poétique) échangée contre les scènes représentées sur la coupe de lierre (voix dialogale). Il faut ajouter que cet adieu adressé aux Muses par Thyrsis fait écho à l'adieu lancé par Daphnis à l'adresse d'Aréthuse (v. 117); mais si ce dernier est un adieu définitif, le premier n'est, grâce à la reprise de la formule homérique, qu'un au revoir. Si l'amour précipite sa victime dans la mort, la poésie quant à elle conduit à la perpétuation. C'est aussi sur cette idée que se termine la longue intervention du chevrier: «ton chant, tu ne le garderas sans doute pas en pénétrant dans l'Hadès qui fait tout oublier» (v. 61-62). On est bien loin de la poétique et de l'éthique homériques... Ces glissements énonciatifs et sémantiques de la voix descriptive, de la voix narrative et de la voix poétique pour se confondre avec la voix dialogale porteuse du poème sont encore accentués par le passage (aux v. 144-45) de la description de l'action de libation aux Muses à leur invocation au vocatif, à la deuxième personne. Ce salut (*χαίρετε*) n'est que l'écho du refrain (*ἄρχετε, λήγετε*) qui a ponctué la narration de Daphnis tout en en constituant le proème (v. 64)[35]. Non seulement la voix narrative est ainsi, dans tout son déploiement, animée par la

---

34. Le sens et la fonction des formules de conclusion des *H. Hom.* sont étudiés par F. CASSOLA, *Inni omerici*, Milano: Mondadori, 1975, p. XVII-XXII. La rencontre au terme du poème de différentes voix narratives a été ressentie par S. Goldhill, *The Poet's Voice*, p. 245.

35. On remarquera encore que les deux variations que subit ce refrain au fil de ses répétitions sont en relation étroite avec la réalisation de la mort de Daphnis. La première intervient au v. 94, juste après l'annonce de l'achève-

voix poétique et par l'inspiration (fictive ou non, c'est une autre question) des Muses — des Muses bucoliques, cela s'entend (v. 20); mais la voix dialogale de Thyrsis en tant que participant à l'échange bucolique est elle-même marquée dans sa dépendance vis-à-vis des mêmes Muses. On tend donc à rejoindre la situation idéale, le monde possible de la relation étroite avec ces divinités telle qu'elle est envisagée au début de l'*Idylle* (v. 7-11).

Le privilège que ces coïncidences accordent à la voix dialogale trouve son écho dans l'espace qu'elle construit. Un espace saturé par la douceur gustative du chant (v. 146-48), un espace où prend place la beauté odorante de la coupe lavée à l'eau des Heures (v. 149-50)[36], un espace où les chèvres sont invitées à ne point se comporter comme des Bacchantes et à fuir les assauts du bouc (v. 151-52). Cet espace bucolique, le début du poème l'a non seulement distingué du monde idéal de la convivialité avec les dieux, il l'a aussi soustrait, par un second décalage, à l'influence de Pan. Parfaitement flou dans sa localisation géographique, comme les espaces dépeints sur la coupe de lierre, ce domaine de l'exercice du chant inspiré reçoit indirectement l'esquisse d'un ancrage géographiquement marqué. En écho avec la nomination de Daphnis par lui-même, déclinant son identité en se situant sous les murs de Syracuse par le salut adressé à Aréthuse (v. 117-21: *Δάφνις ἐγὼν ὅδε*), la sphragis de Thyrsis (v. 65: *Θύρσις ὅδ'*... reprise par *ἐγώ* au v. 145) pourrait situer cet espace en Sicile, peut-être sur les pentes de l'Etna.

Il s'agit là de l'unique indication quant à une attache de l'espace du poème à un extérieur (référentialisation externe). Les déictiques de la monstration (composés en *-δε*) utilisés au début et à la fin de l'*Idylle* sont paradoxalement auto-référentiels; ils ne font que renvoyer à l'espace que construit le poème lui-même (référentialisation interne). Dans la poésie mélique archaïque, Alcman ou Sappho n'hésitent pas à se mettre en scène nommément, dans les simulacres que construisent leurs poèmes. Jamais Théocrite ne consent à cette relation avec l'extérieur. L'*Idylle* I,

---

ment de la destinée arrêtée par les Moires et juste avant l'intervention déterminante d'Aphrodite; quant à la seconde (au v. 127), insérée dans l'invocation à Pan, elle souligne le fait que la consécration de la syrinx à Pan signifie bien l'abandon de l'activité poétique, et donc la mort.

36. Ch. Segal, «"Since Daphnis dies"», p. 13, a relevé que le bain de la coupe est à la fois l'homologue et le contraire de celui que doit subir Daphnis avec la mort (v. 140).

par les voix qu'elle enchevêtre, mais aussi par les déplacements qu'elle opère quant aux règles du genre amébée et quant aux espaces qui y sont emboités, est par excellence un poème mimétique[37]; elle constitue de bout en bout sa fiction, ou plutôt ses fictions, et l'assurance archaïque d'une vie au-delà de la mort grâce à la poésie s'en trouve bouleversée. Ni les espaces de la coupe qui ne constituent qu'un prélude métaphorique, ni surtout l'espace de Daphnis qui est si proche de la ville et qui, par l'amour et la mort, renverse les valeurs attribuées à la nature ne sauraient représenter le «manifeste poétique implicite» de Théocrite[38]. Ce manifeste, les voix du poème le situent au contraire dans l'univers de l'échange bucolique, mais un échange doublement déplacé, partagé entre le domaine idéal où l'on peut chanter avec les dieux et une Sicile elle-même largement idéalisée.

A travers ces différents déplacements et en raison du brouillage opéré par l'enchevêtrement des voix discursives, les déictiques se révèlent être de purs simulacres, échafaudant une fiction autour de l'univers fabriqué porté par la coupe de lierre, puis avec le domaine légendaire et finalement impossible où évolue Daphnis. Cet enfermement dans le domaine construit par la fiction poétique[39] se marque également dans l'absence de tout renvoi à un narrataire, et donc à un quelconque énonciataire ou destinataire extra-discursif. Ce que Théocrite propose à son in-

---

37. Un poème mimétique de second degré, simulation écrite d'une exécution orale, au sens où l'entend M. R. FAVILENE, « La mimesi di Callimaco: *Inni* II, IV, V et VI», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, LXV (1990), p. 103-128, critiquant ainsi avec raison la représentation que s'en fait W. ALBERT, *Das mimetische Gedicht in der Antike*, Frankfurt am Main: Athenäum, 1988, p. 9-26. En ce qui concerne les qualités mimétiques du paysage construit par le début et la fin de l'*Idylle* I, cf. W. Elliger, *Die Darstellung der Landschaft*, p. 324-8.

38. Selon l'expression et la thèse erronée de D. M. Halperin, *Before Pastoral*, p. 186-8 et 242-4, qui se fonde sur les travaux qu'il cite n. 104; cf. aussi Th. Reinhardt, *Die Darstellung*, p. 60-2.

39. A partir de la même impression, G. B. MILES, «Characterization and the Ideal of Innocence in Theocritus' Idylls», *Ramus*, VI (1977), p. 139-164 (repris dans *Theokrit*, éd. B. Effe, p. 138-167), parle plutôt d'«elusiveness». Dès lors, l'*Idylle* I s'inscrit dans la poétique alexandrine définie comme celle «die ihr als Kunst ohnehin eigene Künstlichkeit zu ihrem alleinigen Prinzip machte, zu absoluter Künstlichkeit steigerte», selon l'expression de E.-R. SCHWINGE, *Künstlichkeit von Kunst. Zur Geschichtlichkeit der alexandrinischen Poesie*, München: Beck, 1986, p. 47. On aura compris qu'en dehors de quelques rares jugements critiques, je me suis efforcé

saisissable lecteur c'est, à distance, d'écouter ce chant de berger qui «tombe goutte à goutte plus doucement que l'écho de cette cascade qui s'égrène dans les rochers[40]». La fonction même de la poésie consiste désormais à insérer en milieu urbain le domaine intermédiaire des pasteurs musiciens.

Claude CALAME

---

d'élaborer cette lecture de l'*Idylle* I à partir des études de mes prédecesseurs immédiats; cet abandon délibéré de la polémique m'a en général dispensé de la mention des textes de Théocrite et d'autres poètes grecs susceptibles de soutenir, en tant que parallèles, l'interprétation proposée.

40. V. 7-8, dans la traduction proposée par M. CHAPPAZ & E. GENEVAY, *Théocrite. Toute l'Idylle*, Paris: La Différence, 1991, p. 22, et reproduite ici avec quelques modifications. Puisse cette étude être un hommage rendu à leur remarquable recréation.