

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Band: - (1992)
Heft: 1

Artikel: Monde pastoral et monde urbain : du Cyclope d'Euripide aux Boucoliastes de Théocrite
Autor: Voelke, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870423>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.10.2024

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

MONDE PASTORAL ET MONDE URBAIN:
DU *CYCLOPE* D'EURIPIDE
AUX *BOUCOLIASTES* DE THÉOCRITE

L'espace du drame satyrique classique a parfois été assimilé à un espace bucolique, ceci en raison de son caractère volontiers pastoral. Or, l'examen du *Cyclope* d'Euripide d'une part et de l'*Idylle* 6 de Théocrite d'autre part fait apparaître que, du drame satyrique classique à la poésie bucolique hellénistique, une modification profonde s'opère dans la position et dans la fonction du monde pastoral par rapport au monde urbain. Nous essayons dans un troisième temps de montrer de quelle manière un drame satyrique de l'époque hellénistique témoigne également de ces modifications.

Des rochers, des grottes, des pâturages verdoyants, une herbe fleurie, le souffle d'une brise légère, l'écoulement d'une eau tournoyante, la présence de rosée: il n'en fallait pas davantage pour que les commentateurs modernes, de la renaissance jusqu'à nos jours, définissent l'espace du drame satyrique classique comme un espace bucolique, voire comme un *locus amœnus*¹.

1. Rochers: v. 43, 62, 82, 197, 324, 448, 666, 680, 682; grottes: *passim*; végétation: v. 45, 61, 332-33, 447, 541; brise: v. 44-45; eau et rosée: v. 46, 50, 516. L'espace satyrique comme espace bucolique ou comme *locus amœnus*: Richard SEAFORD, *Euripides. Cyclops*, Oxford: Clarendon Press, 1984, p. 106-7 (*ad* v. 41-81), 109-10 (*ad* v. 44, 46), 136 (*ad* v. 171); Dana F. SUTTON, *The Greek Satyr Play*, Meisenheim: Anton Hain, 1980, p. 86, 153, 194-95; Luigi ROSSI, «Das attische Satyrspiel. Form, Erfolg und Funktion einer antiken literarischen Gattung», in *Das Satyrspiel*, éd. B. Seidensticker, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 222-51 (p. 225-26) (version italienne dans *Dialoghi di archeologia*, VI (1972), p. 248-301), tout en réservant le terme bucolique à la période hellénistique, voit toutefois dans la composante pastorale du drame satyrique classique une préfiguration de la poésie de Théocrite; de même Thomas G. ROSENMEYER, *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley / Los Angeles: Univ. of California Press, 1969, p. 37.

Déjà Vitruve, il est vrai, comparait l'espace satyrique aux paysages reproduits par les fresques des villas romaines ou recréés dans les jardins, lorsqu'il écrivait: «satyricæ [scaenæ] vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodi speciem deformati².» Si en effet le sens exact de *topeodi* reste incertain, le terme se réfère à coup sûr à l'*ars topiaria*, c'est-à-dire tout à la fois à l'art des jardins et à la peinture de paysages. Peut-être Vitruve pensait-il plus précisément dans ce passage aux jardins dionysiaques³; quoi qu'il en soit, la représentation de la nature et son intégration par le biais de jardins ou de fresques dans le monde des citadins vont de pair avec une idéalisation, et — sans qu'il soit possible d'être beaucoup plus précis — probablement l'espace du drame satyrique classique était-il vu par Vitruve comme un monde accompli, doté d'une valeur propre, à l'image de l'espace bucolique et notamment de l'espace pastoral bucolique⁴.

Or, notre projet est précisément de montrer ici que l'espace pastoral du drame satyrique classique, du *Cyclope* en particulier, ne peut être assimilé à l'espace pastoral de la poésie bucolique, mais qu'existe au contraire entre l'un et l'autre un écart de sens qu'il convient de reconnaître si l'on veut rendre justice à la spécificité des œuvres et des genres. Car, à moins de recourir à des catégories si larges qu'elles ne peuvent être opératoires en quelque manière, à moins de ne considérer les éléments constitutifs d'un paysage que pour eux-mêmes, sans s'interroger sur la façon dont ils s'insèrent dans le contexte de l'œuvre et sur la façon dont l'œuvre prend elle-même place dans un contexte historique, on ne peut de toute évidence procéder à la façon d'E. R. Curtius lorsqu'il met sans autre en relation l'île des chèvres au livre 9 de l'*Odyssée*, la pelouse fleurie de l'*Hymne à Déméter*, la pelouse

2. VITR. *De Arch.* 5, 6, 9.

3. Sur l'*ars topiaria*, le passage de Vitruve et les jardins dionysiaques, voir Pierre GRIMAL, *Les Jardins romains*, Paris: Fayard, 1984³, p. 90-100, 242, 319-32.

4. A la suite de David M. HALPERIN, *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven / London: Yale Univ. Press, 1983, p. 118-37 en particulier, il faut en effet noter ici que, pas plus que la poésie bucolique hellénistique ne peut être définie comme poésie pastorale, il n'est possible d'établir une équivalence entre espace pastoral et espace bucolique: le premier n'est qu'une forme, parmi d'autres, du second, et ce dernier peut aussi bien revêtir un caractère urbain, domestique, agricole ou arboricole.

où dialoguent Socrate et Phèdre et la campagne des bergers de Théocrite, comme autant d'exemples de la «nature aimable» dans la littérature grecque⁵. Nous aurons l'occasion de le voir, la signification d'un espace est indissociablement liée à l'interprétation globale que l'on propose de l'œuvre dans laquelle il s'inscrit.

Les *Idylles* 6 et 11 de Théocrite nous offrent, en regard du *Cyclope* d'Euripide, un terme de comparaison tout trouvé, puisque chacune met en scène le berger Polyphème. Nous ne retiendrons ici toutefois que le second de ces deux poèmes, *les Boucoliastes*, dans la mesure où il n'a été jusqu'à ce jour que relativement peu étudié, nettement moins dans tous les cas que le second et souvent d'ailleurs comme une sorte d'annexe à celui-ci.

L'*Idylle* 6 présente trois espaces correspondant à trois niveaux énonciatifs. Le premier équivaut au cadre de la relation narrative, à laquelle fait référence le vocatif *Ἄρατε* (v. 2), narrataire du poème renvoyant à un narrateur implicite auquel, en l'absence d'indications contraires, nous donnerons le nom de Théocrite⁶. Le poème ne donne aucune précision sur l'espace dans lequel s'inscrit cette relation. Le poète Théocrite, énonciateur du poème, est toutefois un citoyen et l'on est en droit, en l'absence toujours d'indications contraires, de reporter cette qualité sur le narrateur. Quant à Aratos, le texte ne nous dit rien de lui et, à moins qu'il ne s'agisse, comme le suggèrent avec peu de vraisemblance certaines scholies, de l'auteur des *Phenomena*, nous ne disposons pas d'informations permettant de l'identifier comme personnage historique. Dans tous les cas, ses rapports avec Théocrite nous autorisent à considérer qu'il s'agit également d'un citoyen⁷ et, dès lors, il faut admettre que la relation narrative s'inscrit dans un espace urbain.

5. Ernst Robert CURTIUS, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, tr. J. Bréjoux, Paris: PUF, 1956, p. 228-34; voir les remarques critiques de Winfried ELLIGER, *Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung*, Berlin / New York: de Gruyter, 1975, p. 445-46, ainsi que celles beaucoup plus générales de Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, tr. C. Maillard, Paris: Gallimard, 1978, p. 30, 104, 160-61.

6. Par relation narrative, nous entendons la relation énonciative telle qu'elle est énoncée par le texte, de même que narrateur et narrataire peuvent se définir respectivement comme l'énonciateur et l'énonciataire donnés comme tels par le texte.

7. Sur l'identité d'Aratos, voir Andrew S. F. Gow, *Theocritus*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1952², vol. 2, p. 118-19.

Deuxième espace: l'espace pastoral du récit mettant en scène Daphnis et Damoitas, auquel le poème renvoie dès le premier vers en le désignant simplement par le terme *χώρος*. La rencontre des deux bergers en ce lieu est en effet immédiatement mise en évidence comme la circonstance qui a permis la confrontation poétique. Si l'adverbe *ποκε* («un jour») et l'emploi de l'aoriste (*συνάγαγον*: «ils se rencontrèrent») nous placent dans le domaine du récit, il est toutefois possible de voir dans cet énoncé narratif un déplacement d'ordre métonymique résultant de la substitution du narratif au descriptif, du fait singulier à la qualité intrinsèque, et ainsi serions-nous tenté de dire que ce n'est pas tant la rencontre que l'espace de la rencontre lui-même qui est à l'origine du chant. Non pas qu'il faille pour autant nécessairement voir dans cet espace un principe générateur, doté de propriétés actives, mais peut-être s'agit-il d'abord d'un lieu de liberté dont les éléments — la source et l'herbe tendre (v. 3, 45), parce qu'ils ne sollicitent aucun labeur, offrent la possibilité au chant et à la danse de se réaliser sans entrave; liberté amplifiée par la détermination temporelle: la scène se déroule en été, au milieu de la journée (v. 5), lorsque la nature s'immobilise et le travail des hommes s'interrompt⁸.

L'espace de Daphnis et Damoitas n'est pas uniquement le lieu d'une harmonie musicale, mais il est également et corollairement le lieu d'une harmonie entre les individus qui se concrétise dans le baiser de Damoitas à Daphnis comme dans l'échange des instruments de musique (v. 42-3), et qui est annoncée dès les premiers vers, comme l'a bien mis en évidence U. Ott⁹, dans la très faible individualisation des deux protagonistes: leurs troupeaux sont désignés par un singulier (*τὰν ἀγέλαν*, v. 2); ils ont un âge très proche (v. 3); quoique distincts, leurs chants semblent se fondre en une voix unique (*ἄμφω τοιαῦδ' αἰδον*: «tous les deux chantaient ces chants», v. 3-4). Seul le verbe *ἐρίζω* (v. 3) témoigne d'une rivalité initiale, dont il ne restera toutefois plus trace au terme de l'échange poétique qui ne laisse ni vaincu ni vainqueur (v. 45).

Cet accord entre Daphnis et Damoitas constaté, reste à préciser sa nature; de ce point d'interprétation dépend en effet pour

8. Nous suivons ici les remarques de Th. G. Rosenmeyer, *The Green Cabinet*, p. 186-87, 76, 88-89.

9. Ulrich OTT, *Die Kunst des Gegensatzes in Theokrits Hirtengedichten*, Hildesheim / New York: Georg Olms Verlag, 1969, p. 67-69, 82-83.

une bonne part la compréhension globale de l'idylle. G. Lawall y voit une relation amoureuse: preuve en serait le baiser et la différence d'âge entre les deux bouviers¹⁰. Sans doute la relation homosexuelle légitime est-elle fondée pour les Grecs sur une différence d'âge, mais cette différence va de pair avec une inégalité de statut et une absence de réciprocité; au désir amoureux de l'adulte (l'*éraste*), l'adolescent (l'*éromène*) ne peut répondre que par un sentiment d'admiration ou d'attachement¹¹. Or, comme nous l'avons vu, toute la relation entre Daphnis et Damoitas est fondée sur l'équilibre, la réciprocité, l'absence d'individualisation. Quant au baiser, relevons qu'il est donné par Damoitas, le plus jeune des deux pâtres, alors que l'initiative devrait en revenir à l'aîné, Daphnis¹². Au demeurant, la différence d'âge entre les deux protagonistes ne constitue elle-même pas un indice probant, et il est tout à fait possible — le contexte y invite — de voir dans les adjectifs *πυρρός* et *ἡμιγένειος* une variation, plutôt qu'une opposition, qui vient souligner l'appartenance des deux bouviers à une même catégorie d'âge; *πυρρός* désigne en effet la couleur du premier duvet sur le visage de l'adolescent encore en âge d'être *éromène*, tandis qu'*ἡμιγένειος*, «à demi barbu», indique que Daphnis a certes dépassé ce stade, sans qu'il soit pour autant adulte et sans qu'il puisse donc jouer le rôle de l'*éraste*¹³.

Ceci encore, pour anticiper: la relation entre Polyphème et Galatée, qui, elle, appartient sans ambiguïté au domaine de l'amour, repose tout entière, conformément à la tradition grecque, sur la perception visuelle¹⁴. Or rien de tel en ce qui concerne Daphnis et Damoitas: la vue est remplacée par l'audition, signe que leur

10. Gilbert LAWALL, *Theocritus' Coan Pastorals. A Poetry Book*, Cambridge Mass.: Harvard Univ. Press, 1967, p. 69-70.

11. Kenneth J. DOVER, *Homosexualité grecque*, tr. S. Saïd, Grenoble: La Pensée sauvage, 1982, p. 31, 70-71, 107-9.

12. Francis CAIRNS, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1972, p. 195, «résout» la contradiction en faisant de Damoitas l'aîné, ce que dément le texte.

13. Sur l'adjectif *πυρρός*, voir A. S. F. Gow, *Theocritus*, vol. 2, p. 120-21 (*ad v. 3*), avec notamment le parallèle qu'offre l'*Idylle 15*, v. 130. Contre une opposition d'âge entre les deux protagonistes: U. Ott, *Die Kunst des Gegensatzes*, p. 68; voir également G. O. HUTCHINSON, *Hellenistic Poetry*, Oxford: Clarendon Press, 1988, p. 184.

14. La vue et le regard constituent sans doute l'isotopie dominante du poème: v. 8, 9, 11, 19, 21, 22, 25, 28, 31, 34, 35, 36, 37, 38; souligné par Charles P. SEGAL, «Landscape into Myth: Theocritus' Bucolic Poetry», *Ramus*, IV (1978), p. 115-39 (p. 129).

relation est d'un autre ordre. Plus largement enfin, réussite musicale et réussite amoureuse apparaissent dans les idylles pastorales de Théocrite comme incompatibles; ceci est vrai en premier lieu de Daphnis, connu à la fois comme inventeur de la poésie bucolique et pour ses échecs amoureux qui font de lui un pâtre *δύσερως*, «qui ne sait aimer¹⁵»; ceci est vrai également, comme nous le verrons, de Polyphème qui est qualifié par le même adjectif dans notre idylle (v. 7). Au total donc, l'harmonie qui sous-tend les rapports entre les deux chanteurs ne nous semble pas relever du domaine d'Eros, mais comparable à celle qui unit Thyrsis et le chevrier dans l'*Idylle* 1 ou Simichidas et Lykidas dans l'*Idylle* 7, elle doit être comprise comme le résultat spécifique et irréductible de la communication poétique.

Le chant des bouviers introduit un troisième espace: celui de Polyphème et Galatée. Les pâturages du Cyclope se situent en bordure de mer et cette position, de même que le caractère insulaire du lieu (v. 33), vont conduire tout naturellement à une thématization des rapports entre l'«ici» de la terre ferme et le «là-bas» (*αὐτόθε*, v. 15) de la mer à travers la mise en scène des rapports qu'entretiennent Polyphème et Galatée. Ainsi U. Ott a-t-il relevé le jeu de substitution qui s'opère entre l'environnement et les protagonistes: au chien qui aboie contre Galatée répondent les reflets et les clapotis de l'eau (v. 10-12); les moutons, le chien et la grotte de Polyphème sont en lieu et place de ce dernier la cible des pommes que jette la nymphe et l'objet de ses regards (v. 6, 9, 28)¹⁶. Mais il y a plus: au jeu de séduction de Galatée correspond une contamination du monde marin par le monde terrestre. Les pommes que lance la Néréide sont ainsi tout à la fois signe de l'amour qu'éprouve, ou feint d'éprouver, celle qui habite la mer pour celui qui habite la terre et signe de la présence de la terre dans la mer. De même, comparaisons et métaphores tendent-elles à manifester une assimilation partielle de Galatée, créature marine, au monde terrestre. Ainsi est-elle comparée par Daphnis aux aigrettes desséchées qui se détachent des chardons dans la chaleur brûlante de l'été (v. 15-16): l'humide et le froid sont comparés au sec et au chaud¹⁷. Même

15. *Id.* 1, 85; cf. *Id.* 7, 72-77 et 5, 20.

16. U. Ott, *Die Kunst des Gegensatzes*, p. 77 n. 227, p. 83-84; voir également Ch. P. Segal, «Landscape into Myth», p. 128-30.

17. Le caractère paradoxal de la comparaison est noté par Ch. P. Segal, «Landscape into Myth», p. 129.

paradoxe dans la métaphore, lexicalisée sans doute mais non moins intéressante dans ce contexte, qu'utilise Polyphème lorsqu'il dit de Galatée qu'elle fond ou se liquéfie (*τάκεται*, v. 27) sous l'effet de la jalousie, comme si la liquidité ne lui était pas naturellement associée. Autre effet de la jalousie: elle est furieuse telle un animal piqué par un taon; du moins est-ce le sens premier du verbe *οίστρέω* (v. 28), annoncé par le verbe *κνίζω* (v. 25). Or, le scholiaste vient nous rappeler que ce sont les bovins qui sont au premier chef pourchassés par ces insectes; le cas d'Iô métamorphosée en vache et poursuivie sans fin par un taon est de ce point de vue exemplaire¹⁸. La comparaison inhérente au sens du verbe *οίστρέω* tend par là même à relier Galatée au monde pastoral: rien d'étonnant dès lors à ce que l'état de fureur ainsi décrit pousse la nymphe hors de l'élément marin (*ἐκ θαλάσσης*, v. 27).

Si par le biais de l'amour et de la jalousie, Galatée, et avec elle le monde marin, semble recevoir un caractère terrestre, force est de constater qu'il n'y a pas réciprocité: Polyphème refuse tout contact avec la Néréide et c'est en vain que l'on cherchera des comparaisons ou des métaphores assimilant le Cyclope et son espace au monde de la mer. Pour qu'il modifie son comportement, il faudrait que celle qui le courtise jure de lui préparer une belle couche sur son île (v. 32-33). La position en fin de vers et de phrase du syntagme *τᾶσδ' ἐπὶ νᾶσω* ainsi que la première place à l'intérieur du syntagme du déictique mettent en évidence l'importance accordée à la terre ferme comme lieu de l'union. En d'autres termes, radicalisant ce qu'impliquaient déjà les comparaisons et les métaphores signalées plus haut, Polyphème, par le serment qu'il attend de Galatée, veut ancrer définitivement la nymphe dans l'espace terrestre, rejetant sa nature marine et refusant de l'intégrer comme telle. Et de fait, la mer vue de la terre n'est que le reflet de celle-ci et de ceux qui l'habitent: reflet du chien courant sur la grève (v. 11-12), reflet de Polyphème se contemplant (v. 35-38); l'autre ne peut être reconnu car il ne doit être que le reflet du même, et à l'amour de l'autre rendu ainsi impossible se substitue l'amour de soi. La mise en parallèle des vers 18-19 et 34-38 montre de façon tout à fait claire cette substitution et le caractère érotique du regard que Polyphème porte

18. *Schol. ad Id.* 6, 28 a Wendel; cf. AESCH. *Supp.* 306-9.

sur lui-même¹⁹; ainsi, de même que sous l'effet de l'amour qu'éprouve Galatée, ce qui n'est pas beau, à savoir le Cyclope, apparaît comme beau, de même apparaît comme belle à Polyphème l'image que lui renvoie la mer, alors qu'on le dit laid (v. 34). Cette autofascination ne pourra être rompue que grâce au savoir de la vieille Kottytaris (v. 40), qui s'oppose à la beauté, bien réelle celle-ci, de Galatée (v. 14), l'efficacité de la relation didactique soulignant l'échec de la relation amoureuse. Significatif est à cet égard le rapprochement qu'opèrent les scholiastes entre le nom propre Kottytaris et le substantif *κότος* qui désigne le ressentiment ou l'animosité²⁰.

«Je fermerai ma porte»: par ces mots (v. 32), le Cyclope résume la corrélation existant entre d'une part l'imperméabilité et la clôture de son espace et d'autre part l'impossibilité de l'amour. Face à cette impossibilité, demeure la possibilité de la musique: ainsi Polyphème joue-t-il sur sa syrinx de doux airs (v. 9). Que musique et amour doivent être mis en relation comme les termes d'une alternative, le vers 9 l'indique clairement dans la mesure où l'on ne peut manquer de rapprocher sur le plan phonique le syntagme *ἀδέα συρίσδων*, décrivant l'activité musicale, de la séquence *ἄδ' ἴδε* qui se réfère à l'attention que devrait prêter Polyphème à Galatée; toutefois, dans le même temps, sur le plan sémantique, la forme *ἴδε*, impératif d'un verbe de vue, s'oppose à *συρίσδων*, participe d'un verbe dont le sens implique la sonorité, l'amour étant du domaine du voir et s'opposant en ceci, comme nous l'avons indiqué plus haut, à la musique. L'alternative voir / entendre est d'ailleurs reprise à la fin du poème dans l'opposition entre l'image fascinante que renvoie à Polyphème la surface de la mer et la parole libératrice de Kottytaris; de même la parole divinatrice de Télémios annonce-t-elle au Cyclope la perte de son œil (v. 22-24). Le son, qu'il soit purement musical ou qu'il s'articule dans une parole, est donc associé à la disparition de la vue et, du même coup, à celle de l'amour.

Reste à analyser les rapports qu'entretiennent les trois espaces ainsi distingués, à commencer par ceux unissant l'espace des bouviers et celui construit par leur chant. Sur le plan énonciatif,

19. Rapprochement fait par U. Ott, *Die Kunst des Gegensatzes*, p. 81-82, et W. Elliger, *Die Darstellung der Landschaft*, p. 323-24.

20. *Schol. ad Id.* 6, 40 c, e, f Wendel.

observons en premier lieu que Daphnis interpelle, en tant que sujet de l'énonciation, Polyphème, sujet de l'action chantée; par là même, le monde du Cyclope semble surgir au cœur du monde des bouviers et l'un et l'autre apparaissent, du moins pour un temps, comme contigus²¹. Quant à Damoitas, il joue le rôle de Polyphème, d'où confusion momentanée, du point de vue des déictiques, entre sujet, temps et espace de l'énonciation d'une part et sujet, temps et espace de l'énoncé d'autre part, sans qu'il n'y ait ni masque, ni décor, ni scène pour garantir cette distance²². Ainsi, d'un chant à l'autre, passe-t-on d'une contiguïté à une confusion des mondes.

Cette assimilation s'opère naturellement également sur le plan sémantique. Dans les deux cas, l'espace est de nature pastorale, à cette différence près que Daphnis et Damoitas sont bouviers, tandis que Polyphème est berger. L'espace de ce dernier, comme l'espace des premiers, revêt un caractère musical; à cet égard l'adjectif substantivé *ἀδέα* (v. 9), qui désigne les doux airs que joue Polyphème sur sa syrinx, doit être rapproché phoniquement des formes du verbe *ἀείδειν* (v. 4, 20) qui se réfèrent au chant des bouviers. Quant à l'impossibilité de l'amour qui se manifeste dans le monde du Cyclope comme corollaire de l'activité musicale, elle trouve son pendant, au sein du monde de Daphnis et Damoitas, dans la possibilité qu'offre le chant d'une harmonie et d'un accord entre les individus se situant hors du domaine

21. Nous aurions donc affaire à un phénomène comparable à ce que Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, p. 243-46, appelle métaalépsie et qu'il définit comme «[...] intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans l'univers métadiégétique), ou inversement [...]» (p. 244). Comme le montre Genette, une telle intrusion revêt toujours un caractère transgressif et produit un effet de bizarrerie; d'où l'embarras des commentateurs, à commencer par les scholiastes qui tentent de rétablir la distance, que suppose la *mimésis*, entre monde de l'énonciation et monde du récit, en disant de Daphnis «qu'il joue le rôle (*μιμῆται*) de quelqu'un d'indéterminé (*τινα*) dialoguant avec Polyphème» (*schol. ad Id. 6, b Wendel*); formule reprise telle quelle par Philippe E. LEGRAND, *Bucoliques grecs*, Paris: Les Belles Lettres, 1925, vol. 1, p. 56; G. O. HUTCHINSON, *Hellenistic Poetry*, p. 185-87, met également en avant le statut incertain du premier chanteur.

22. Sur cette confusion et sur le masque comme façon de rétablir (partiellement) la distance entre le «je» du porteur du masque et le «je» du personnage joué, voir Claude CALAME, «Le Masque pour mettre en scène l'altérité», in *Le Récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris: Klincksieck, 1986, p. 85-100.

d'Eros. En définitive, l'espace du Cyclope et l'espace des bouviers s'avèrent constituer un même monde dédoublé ou, plus précisément, les deux faces complémentaires d'un même monde.

Reste la question des rapports entre ce monde et le monde urbain de Théocrite et Aratos. Un premier point doit être souligné: l'énonciation s'ouvre et se conclut sur le mode du récit²³, d'où opposition entre le «je / tu», l'«ici» et le «maintenant» de la relation narrative et le «ils», le «quelque part» (*εἰς ἕνα χώρον*, v. 1) et le «une fois» (*ποκε*, v. 2) du récit. Cette distance est accentuée par la mise en scène de Daphnis, qui inscrit l'histoire racontée dans le temps du mythe, et par l'absence de tout élément de réalisme, qui va de pair avec l'idéalisation des rapports qui unissent les deux pâtres²⁴. Parallèlement à cette mise à distance toutefois, le monde de la narration partage avec le monde du récit deux traits essentiels: au chant de Daphnis et Damoitas correspond le poème de Théocrite et, par le biais du discours direct qui occupe trente-cinq vers sur les quarante-six que compte l'idylle, le second tend à se confondre avec le premier; d'autre part, comme le chant des pâtres, le poème du citadin est porteur d'une relation, en l'occurrence avec Aratos. Dès lors, la parole poétique de Théocrite ne manifeste pas simplement le désir d'établir avec son destinataire une relation comparable à celle existant entre Daphnis et Damoitas, mais, dans la mesure où elle intègre le chant des bouviers, condition de la concorde qui règne entre eux, elle devient elle-même créatrice d'un accord analogue et se voit dotée ainsi d'une dimension performative; encore cette dimension ne doit-elle probablement pas être prise trop au sérieux et sans doute est-elle davantage simulée que réelle: il ne pourrait s'agir que de l'un de ces clins d'œil qu'affectionne la poésie alexandrine à la tradition poétique antérieure. Les rapports entre espace urbain et espace pastoral reposent ainsi tout à la fois sur la distance et sur une analogie conduisant à la fusion des discours, et c'est ce double aspect qui confère au monde pastoral une valeur paradigmatique susceptible de garantir l'efficacité de la parole du poète urbain. Il semble à cet égard que les pâtres musiciens remplissent une fonction comparable à

23. V. 1-5, 20, 42-46.

24. Sur ce point, voir U. Ott, *Die Kunst des Gegensatzes*, p. 69-71.

celle des Muses et que ce soit en définitive d'eux que le poète citadin reçoive — feigne de recevoir — sa compétence²⁵.

Remontons quelque cent-cinquante ans en arrière et considérons l'espace pastoral du *Cyclope* d'Euripide dans ses rapports au monde urbain. L'espace du Cyclope se situe au carrefour de deux trajets: celui des satyres et de Silène partis à la recherche de leur maître, Dionysos, enlevé par des pirates; celui d'Ulysse et de ses compagnons rentrant de Troie et se dirigeant vers leur patrie, Ithaque (v. 107, 277-78). Ce second trajet définit donc deux espaces urbains, par rapport auxquels la terre du Cyclope fait figure d'espace tiers, se situant en dehors ou, plus précisément, au-delà de la trajectoire normale et logique reliant les deux cités: comme Silène et les satyres, Ulysse et ses compagnons ne doivent en effet leur présence sur l'île de Polyphème qu'aux bourrasques tempétueuses et au destin²⁶. Cette disposition géographique recouvre une opposition explicite entre la terre du Cyclope et l'espace urbain, la première n'ayant ni les murs ni les fortifications propres au second (v. 115-16). Parallèlement à cette opposition, l'espace de Polyphème est présenté comme un monde inaccessible: c'est une terre inhospitalière (*ἄξενος γῆ*, v. 91²⁷), délimitée par des rives abruptes (*ἀκταί*, v. 85, 702).

Pourtant, en même temps que le texte souligne cette opposition et cette clôture, une série d'éléments viennent les mettre en question et «ouvrent» en quelque sorte l'île du Cyclope, en en faisant un lieu d'émergence de la culture. Le caractère pastoral de cet espace correspond en lui-même à un premier stade de civilisation et de ce point de vue il se distingue de l'espace de la chasse, comme le suggère le vers 130: c'est au loin (*φροῦδος*) que Polyphème chasse les bêtes sauvages, cerfs mais aussi lions (v. 248-49). Le Cyclope lui-même, tout monstrueux soit-il, n'en

25. Cf. à cet égard l'*Idylle* 9, attribuée à Théocrite, qui s'ouvre par un appel du narrateur aux bouviers Daphnis et Ménalcas, pour qu'ils lui chantent un chant bucolique: on ne peut manquer d'entendre ici en écho les invocations aux Muses des poètes épiques; voir à cet égard D. M. Halperin, *Before Pastoral*, p. 217-48, qui montre comment la poésie bucolique procède par décalages et inversions par rapport au genre épique auquel d'ailleurs elle-même appartient.

26. V. 19-20, 109-10, 278-79.

27. Selon une correction proposée par Jacobs et reprise par Seaford.

détient pas moins des savoirs émanant du monde civilisé, en plus des connaissances propres à l'activité pastorale. Plus précisément — et de façon plus retorse, Polyphème se sert de procédures et de savoirs civilisés pour commettre des actes barbares ou, si l'on veut inverser le rapport instrumental, recourt à des actes barbares pour dénaturer et pervertir des pratiques civilisées. Ainsi, en se livrant à l'anthropophagie, acte monstrueux s'il en est, Polyphème simule la manière civilisée de consommer de la viande en procédant à un simulacre de sacrifice²⁸. De même s'il possède des cratères, c'est pour y mettre du lait et, s'il envisage bien que de tels récipients puissent servir à un mélange, c'est à un mélange de lait de brebis et de lait de vache qu'il songe (v. 216-18, 388-89). S'il est par ailleurs vrai que la longue réponse de Polyphème à Ulysse, qui lui demande de l'épargner, reflète des thèses comparables à celles défendues par Calliclès dans le *Gorgias* de Platon, il en résulte qu'une fois encore le Cyclope s'appuie sur des thèses et des idées émanant du monde civilisé — de la bonne société athénienne, pour justifier son attitude monstrueuse²⁹. Ainsi assiste-t-on à une subversion des limites censées distinguer sauvagerie et culture.

Sur le plan narratif, le parcours d'Ulysse fait de la terre de Polyphème tout à la fois un point de passage vers la civilisation et le lieu d'un passage à la civilisation ou, tout au moins, un lieu au sein duquel se réalise un progrès vers celle-ci. Point de passage vers le monde de la culture, du simple fait, évident peut-être mais non sans signification, qu'Ulysse doit faire étape sur cette terre pour regagner l'espace civique d'Ithaque. Lieu d'un progrès dans la civilisation, dans la mesure où le passage d'Ulysse ne peut se réaliser que par le biais d'une victoire sur la monstruosité, sur le Cyclope qui, en perdant son œil, perd du même coup, partiellement du moins, son pouvoir de nuire.

La ruse et le vin seront de façon tout à fait significative les instruments de cette victoire. La ruse apparaît en effet dans les représentations culturelles grecques tout à la fois comme le mode d'action privilégié de l'éphèbe, c'est-à-dire de l'individu en

28. V. 241-49, 340-46, 356-74, 382-404; voir Werner BIEHL, «Die Funktion des Opfermotivs in Euripides' "Kyklops"», *Hermes*, CXV (1987), p. 283-99.

29. V. 316-46; voir Leonardo PAGANELLI, *Echi storico-politici nel «Ciclope» euripideo*, Padova: Antenore, 1979, p. 21-60 et R. Seaford, *Euripides: Cyclops*, p. 52-55; contra: D. F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, p. 121.

passé d'entrer de plain pied dans le domaine de la culture en accédant au statut de citoyen adulte, et comme l'instrument par lequel le civilisé vient à bout de la sauvagerie ou la maîtrise pour modeler à partir d'elle des objets de culture. Liée à la marginalité et à la médiation, la ruse s'oppose aux modes d'action reconnus dans le domaine civilisé proprement dit, et c'est ainsi que s'il admet utiliser des moyens biaisés pour venir à bout de Polyphème, Ulysse décrit en revanche son combat contre les Troyens comme une confrontation directe et régulière³⁰.

Il est non moins significatif qu'Ulysse recoure au vin pour parvenir à ses fins, tant il est vrai que le vin est par excellence un produit médiateur³¹. Comme la vigne qui, sauvage en son origine, demande à être cultivée, le vin, avant de pouvoir être consommé, du moins dans le cadre du banquet, demande à être apprivoisé et doit refaire à chaque fois le même parcours du sauvage au civilisé, ceci notamment par l'adjonction d'une dose bien précise d'eau. Comme l'indique Ulysse, la vigne et par là même le vin font l'objet d'un savoir qu'il se targue quant à lui de posséder (v. 567); d'où la conclusion de Polyphème: la vigne est un bois savant (*σοφὸν ξύλον*, v. 572).

Maîtrisé et bu selon certaines normes, le vin est alors porteur de multiples bienfaits et il se trouve du coup doté d'une position centrale au sein de la culture. C'est ainsi qu'à son arrivée sur l'île du Cyclope, Ulysse, soucieux de savoir s'il a échoué sur une terre civilisée, énumère les différents éléments dont la présence lui permettrait de répondre par l'affirmative: la cité, la politique, l'hospitalité et, pour ce qui est du régime alimentaire, le blé de Déméter et le vin de Dionysos³². Principal bienfait du vin: l'oubli des maux et des chagrins, à travers la danse, la joie et en fin de compte le sommeil³³. Dès lors, celui qui ne sait tirer profit d'une telle boisson est fou (*μαίνεται*, v. 168), et il est à ce titre

30. V. 315, 449, 476 vs v. 199-200. Sur les représentations de la ruse dans la culture grecque, voir en particulier Marcel DETIENNE & Jean-Pierre VERNANT, *Les Ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, Paris: Flammarion (Champs), 1974 et Pierre VIDAL-NAQUET, «Le Chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne», in *Le Chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris: Maspero, 1981, p. 151-75.

31. Sur l'expérience grecque du vin, voir par exemple Marcel DETIENNE, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris: Hachette, 1986, p. 45-65 et François LISSARRAGUE, *Un Flot d'images: une esthétique du banquet grec*, Paris: Adam Biro, 1987, p. 7-22.

32. V. 115-25; cf. EUR. *Bacch.* 274-83.

33. V. 171-72, 522-24, 573-74; cf. EUR. *Bacch.* 280-83, 381, 385.

comparable à celui qui le boit pur: tous deux sont comme frappés de folie (*μανία*) et comme rejetés hors du domaine de la culture.

Selon son usage, le rôle médiateur du vin peut donc s'accomplir en des directions opposées: il peut être facteur de civilisation ou facteur d'ensauvagement. Notre drame satyrique présente toutefois une situation plus complexe. Si Polyphème boit en effet son vin sans adjonction d'eau (v. 557-58), lui même étant un *ἄμεικτος ἀνήρ* (v. 429), un homme, littéralement, non-mélangé — entendons: sans rapport avec autrui ou asocial, cette consommation le conduit paradoxalement à souhaiter précisément rompre son isolement pour partager avec ses frères le breuvage dionysiaque et pour former avec eux un *kômos*³⁴; de façon analogue, sous l'effet du vin pur, terre et ciel semblent se mêler (v. 578-79). Autre paradoxe: c'est Ulysse qui inverse les normes civilisées en matière de consommation du vin, en persuadant le Cyclope qu'il doit être bu seul chez soi et non dans le cadre symposiaque (v. 451-53, 530-40). Dès lors, et bien que Silène tente de lui enseigner son bon usage (v. 557-64), la boisson de Dionysos, loin de civiliser Polyphème, causera sa perte en le plongeant dans un sommeil, comme elle, non mélangé (*ὑπνος ἄκρατος*, v. 601-2), c'est-à-dire funeste, après, il est vrai, lui avoir procuré un plaisir non moins pur (*ἄκρατος χάρις*, v. 577). C'est ici qu'intervient un dernier paradoxe: bien que — parce que — pur et bu en solitaire, le vin, dans la mesure où il permet de venir à bout d'un être monstrueux et de venger les compagnons d'Ulysse engloutis par lui, se fait l'instrument de la justice (*δίκη*, v. 422) et revêt donc encore une fonction civilisatrice.

En définitive, l'espace du Cyclope nous apparaît donc comme point de contact et comme zone frontière entre culture et sauvagerie, comme lieu marginal où la première naît de la maîtrise de la seconde. Ainsi l'espace pastoral porte-t-il en lui ce qui trouvera sa pleine réalisation au sein de l'espace urbain de la cité et, par là même, s'établit entre l'un et l'autre un rapport de conti-

34. V. 445-46, 507-9, 531-40. Comme le relève David KONSTAN, «An Anthropology of Euripides' Cyclops», *Ramus*, X (1981), p. 87-103 (p. 94), il s'agit peut-être davantage de liens naturels et familiaux que véritablement sociaux; à noter toutefois que Polyphème ne parle pas uniquement de frères (v. 445, 509, 531), mais également d'amis (v. 533). Sur l'initiation de Polyphème aux règles de consommation du vin, voir Luigi E. ROSSI, «Il Ciclope di Euripide come *κῶμος* "moncato"», *Maia*, XXIII (1971), p. 10-38 (p. 21-31).

nuité. Or, souvenons-nous, l'espace pastoral bucolique se présente au contraire comme un monde achevé et clos se suffisant à lui-même, comme un monde qui, loin de constituer le fondement et la limite d'une culture qui ne pourrait trouver son accomplissement qu'au sein de l'espace urbain, existe parallèlement à celui-ci, avec sa valeur propre, et peut lui servir, du moins est-ce le cas dans l'*Idylle* 6, de modèle. Par ailleurs, qu'il constitue une limite et un fondement ou un modèle, le monde pastoral se voit certes doté dans le drame satyrique comme dans l'idylle d'une fonction déterminante dans la définition des comportements citadins; ceux-ci ne sont cependant pas du même ordre dans l'un et l'autre cas: dans le monde pastoral du *Cyclope*, c'est l'institution de pratiques sanctionnées par une norme sociale qui est en jeu (lois de l'hospitalité, règles de consommation du vin, justice), tandis que le monde de Daphnis se présente comme un modèle susceptible d'établir une relation d'ordre purement individuel, résultant d'un choix de vie et non d'une règle culturelle.

Si donc l'espace pastoral revêt par rapport à l'espace urbain une signification tout autre dans un drame satyrique classique et dans un poème bucolique hellénistique, on est en droit de se demander ce qu'il advient de l'espace dans un drame satyrique contemporain de Théocrite. Si le drame satyrique tend après le V^e siècle à s'assimiler à la comédie, le III^e siècle semble connaître, parallèlement à cette évolution, un retour partiel au modèle classique dont devaient témoigner les pièces de Sosithéos³⁵. De cet auteur nous sont parvenus deux fragments d'un drame intitulé *Daphnis et Lityersès*, dont l'argument était le suivant: Daphnis, victorieux dans un concours de chant qui l'opposait à Ménalcas et qui avait pour juge Pan, reçoit en récompense la nymphe Thalie comme épouse; celle-ci est enlevée par des brigands et Daphnis, parti à sa recherche, la retrouve esclave chez le moissonneur Lityersès, roi de Kelaenes, en Phrygie, et fils de Midas. Les agissements de ce dernier sont décrits, sans doute par Daphnis, dans le plus long fragment conservé: faisant lui-même preuve de boulimie, Lityersès gave les étrangers qui ont le mal-

35. Sur l'évolution du drame satyrique après le V^e siècle, voir D. F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, p. 75-94 et R. Seaford, *Euripides: Cyclops*, p. 19-21; sur le théâtre de Sosithéos, voir Felicia NAPOLITANO, «Il Teatro di Sositeo», *Rendiconti della Academia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, LIV (1979), p. 65-92.

heur d'arriver chez lui; puis, les contraignant à moissonner avec lui ses champs, il finit par les décapiter au moyen d'une gerbe. Heureusement arrivera Héraclès qui imposera au fils de Midas le sort qu'il réservait à ses hôtes, et libérera ainsi Daphnis et Thalie³⁶.

Cette intrigue témoigne sans conteste d'un retour au modèle classique: la mise en scène d'un personnage aux traits monstrueux, qui bafoue les règles de l'hospitalité avant d'être mis hors d'état de nuire par un héros, est à cet égard caractéristique³⁷. Parallèlement toutefois, la présence de Daphnis comme celle de Lityersès, la rivalité sous-jacente entre bouviers et moissonneurs, le concours de chant initial sont autant d'éléments propres à la poésie bucolique³⁸.

Qu'en est-il de l'espace représenté? Un point paraît sûr: sauf à considérer qu'il y ait eu changement de décors et que la confrontation poétique entre Daphnis et Ménalcas ait été mise en scène, il ne s'agissait pas d'un espace pastoral, comme dans maints drames satyriques du V^e siècle, mais soit des champs de Lityersès soit de son palais³⁹, dans tous les cas d'un espace soumis à la mainmise humaine. La marginalité n'est donc plus liée au type d'activité pratiqué mais à la position géographique: en dehors du monde grec, en Phrygie. Sans doute toutefois ne faut-il pas voir là un trait véritablement nouveau et, si plusieurs drames satyriques classiques cumulent ces deux modes de marginalité, il est également possible que certains aient substitué le second au premier; tel devait notamment être le cas des *Moissonneurs* (*Θερισταί*) d'Euripide, dont on peut penser qu'il mettait déjà en scène Lityersès.

36 Fr. 99 F 1a-3 Snell.

37. Sur ce motif caractéristique du drame satyrique classique, voir D. F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, p. 145-49.

38. Sur le caractère hétérogène de ce drame, qui présente également des éléments typiques du roman, voir F. Napolitano, «Il Teatro di Sositeo», p. 86-92.

39. La seconde hypothèse semble plus probable: les vers 16-17 du fragment 2 Snell, que l'on retienne la conjecture de Nauck ou celle de Schramm (reprise par F. Napolitano «Il Teatro di Sositeo», p. 77), semblent indiquer que les champs n'appartiennent pas à l'espace du locuteur; dans le fragment 3 Snell d'autre part, un personnage racontait, semble-t-il, les circonstances de la mort de Lityersès: la scène n'était donc sans doute pas représentée, pas plus que les champs où elle se déroulait.

A l'espace du bourreau s'oppose l'espace des étrangers (*ξένοι*), demandeurs d'hospitalité. Or ceux-ci proviennent en principe d'un monde civilisé; pour des raisons structurelles d'abord: les victimes d'un être qui se situe du côté de la monstruosité appartiennent selon toute probabilité au domaine de la culture; pour des raisons liées au sens même de *ξένος* d'autre part: avant de désigner le simple étranger, ce terme se réfère en effet à l'hôte qui, en même temps qu'il reçoit l'hospitalité, s'engage à rendre la pareille le jour venu à celui qui la lui donne; parce qu'il respecte lui-même, virtuellement du moins, les règles de l'hospitalité, le *ξένος* se situe donc du côté de la civilisation⁴⁰. C'est ainsi que dans le *Cyclope* et sans doute plus largement dans le drame satyrique classique, les *ξένοι* appartiennent à l'espace politique d'une cité grecque. Or, qu'en est-il dans le drame de Sosithéos? Sans doute trouve-t-on Héraclès qui est bien lié à l'espace civique d'une cité. Souvenons-nous ici toutefois que le fils d'Alcmène, loin de réaliser l'idéal de l'homme civilisé, est un héros éminemment ambigu et qu'il n'est pas sans point commun avec Lityersès: sa gloutonnerie légendaire notamment répond à celle du fils de Midas⁴¹; de même la capacité du premier à mener à bien des tâches surhumaines peut être mise en parallèle avec la facilité et la rapidité avec lesquelles le second moissonne des champs qui ont la hauteur d'un homme⁴². A Héraclès comme à Lityersès manque un trait de civilisation essentiel: la juste mesure.

Reste Daphnis, indissociablement lié au monde pastoral. S'il est donc vrai que le *ξένος* appartient au domaine de la civilisation, il s'ensuit que dans le drame de Sosithéos ce domaine s'inscrit autant dans l'espace pastoral que dans l'espace civique. Ainsi le *Daphnis et Lityersès*, comme l'*Idylle* 6 de Théocrite, témoigne-t-il à nos yeux d'une modification profonde du statut du monde pastoral. Si dans le *Cyclope* d'Euripide l'espace pastoral comme lieu marginal et l'espace politique comme centre correspondaient à deux stades de civilisations distincts, chez Sosithéos en revanche, l'un et l'autre apparaissent d'une certaine

40. Voir par exemple Philippe GAUTHIER, *Symbola: les Etrangers et la Justice dans les cités grecques*, Nancy: Annales de l'Est (Université de Nancy II), 1972, p. 19-23 et Emile BENVENISTE, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris: Minuit, 1969, vol. 1, p. 94-96.

41. Voir F. Napolitano, «Il Teatro di Sositeo», p. 80-81.

42. Fr. 99 F 2, 9-11 Snell.

manière comme concurrents; comme le second, le premier peut s'opposer à la marginalité de l'espace barbare de Lityersès. Parallèlement, le monde pastoral n'est plus un lieu où s'élaborent des pratiques culturelles destinées à s'imposer dans le monde urbain, mais, comme dans l'*Idylle* 6 de Théocrite, il sert de cadre à une relation, sans doute idéalisée, entre deux individus, Daphnis et Thalie, dans laquelle il est possible de voir l'annonce de l'amour paradigmatique qui unira Daphnis et Chloé. Plus qu'il n'imité le drame satyrique classique, Sosithéos le réinterprète et de cette réinterprétation, Vitruve comme les commentateurs modernes seront tributaires lorsqu'il s'agira de définir l'espace pastoral du drame satyrique classique.

Pierre VOELKE

Je remercie ici Claude Calame de ses remarques et suggestions dans la mise au point de cet article.