



**HAL**  
open science

## Théocrite, lecteur de Platon

Arnaud Testut-Prouha

► **To cite this version:**

Arnaud Testut-Prouha. Théocrite, lecteur de Platon. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2017. Français. NNT : 2017MON30103 . tel-02325505

**HAL Id: tel-02325505**

**<https://theses.hal.science/tel-02325505>**

Submitted on 22 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# THÈSE

Pour obtenir le grade de  
Docteur

Délivré par  
**L'UNIVERSITE PAUL VALERY, Montpellier 3**

Préparée au sein de l'école doctorale **58**  
Et de l'unité de recherche **CRISES**

Spécialité : Etudes grecques et latines

Présentée par **Arnaud Testut-Prouha**

**Théocrite, lecteur de Platon**

Soutenue le 25 novembre 2017 devant le jury composé de

**Mme Marie-Pierre NOËL, professeure UPV  
Montpellier**

**Directrice**

**Mme Anne BALANSARD, professeure  
Université Aix-Marseille**

**Président jury**

**Mme Hélène FRANGOULIS, Maître de  
Conférences habilité, Université  
Toulouse-Jean-Jaurès**

**Rapporteur**

**M. Christophe CUSSET, professeur, ENS Lyon**

**Codirecteur**

**Mr M. Jean-François PRADEAU, professeur  
Université Jean-Moulin-Lyon-III**

**Examineur**

Arnaud Testut-Prouha, Crises, Montpellier 3, (directeurs de thèse, Marie-Pierre Noël, UPV, et  
Christophe Cusset, ENS-Lyon)

## **THÉOCRITE, LECTEUR DE PLATON**

# INTRODUCTION

Depuis une trentaine d'années, on voit se dessiner un renouveau dans l'approche de la poésie hellénistique qui intéresse plusieurs domaines majeurs de la recherche comme l'histoire de la littérature, l'histoire des sciences, la sociologie historique, l'histoire des théories esthétiques et littéraires et enfin, les relations de la philosophie et de la littérature<sup>1</sup>. Notre travail profitera de la plupart des avancées dans ces domaines, et notamment de l'inscription du discours philosophique chez un poète, et tentera de répondre à une problématique d'ordre littéraire : comment un poète hellénistique lisait-il et réinvestissait-il un philosophe comme Platon qui est aussi un écrivain de premier plan, tant pour la composition des dialogues que pour l'invention ou la réécriture des mythes et des images poétiques ? Est-ce que Théocrite s'attachait dans sa lecture de Platon plutôt à ses innovations littéraires ou plutôt à ses théories philosophiques ? Les combinait-il dans une démarche qu'il jugeait fidèle à l'écriture et à la pensée de l'Athénien ou en extrayait-il seulement des éléments pouvant l'intéresser ? L'importance pour les poètes hellénistiques de rendre compte et de préciser les théories esthétiques (d'ordres générique, rhétorique, stylistique et philosophique) dans leurs propres œuvres a ouvert des perspectives nouvelles aux études littéraires de cette période et l'on ne saurait désormais négliger cette dimension théorique dans l'étude des poètes alexandrins. Si Théocrite, poète hellénistique du III<sup>e</sup> siècle, répond parfaitement à cette modernité, héritière du classicisme, Platon ne doit pas être oublié. En effet, le philosophe, par son intérêt pour toutes ces questions, représente un

---

1

BUGH 2007 (pour le monde hellénistique) ; CLAUSS & CUYBERS 2010 (pour la littérature hellénistique) ; SEDLEY 2003 (pour la philosophie hellénistique) ; DESTRIÉE & MURRAY 2015 (pour l'esthétique classique).

maillon de première importance dans l'histoire du développement de l'esthétique ancienne et également de la *philologie*<sup>2</sup>.

Théocrite, lecteur de Platon et connu comme tel depuis assez longtemps<sup>3</sup>, n'a pourtant pas bénéficié de beaucoup d'études à ce sujet alors que lui et le philosophe mettent tous les deux en jeu, comme on le verra, et cela de façon tout à fait analogue, ces questions pourtant hautement pertinentes. Ce déficit critique est toutefois compensé par des travaux récents très intéressants en cela qu'ils ouvrent et facilitent la voie à une recherche de cette nature, interrogeant les rapports, toujours complexes, qu'un poète du III<sup>e</sup> siècle peut entretenir avec un philosophe, et en particulier, avec Platon. Il s'agit pour nous de prendre en compte l'ensemble, ou du moins la plus grande partie des deux corpus, et de ne pas se cantonner à un ou deux dialogues et à quelques idylles. Dans la mesure où Théocrite demeure un poète et Platon un philosophe, ce type de recherches doit se contenter d'évaluer avec la plus grande précision le rapport qui se joue entre eux en privilégiant la perspective littéraire et l'étude d'un poète particulier. Or, à partir de la fin de l'époque classique et surtout dès le début de la période hellénistique, la différence entre poésie et philosophie, si elle existe bel et bien, peut apparaître souvent tout à fait secondaire tant les philosophes recourent à la poésie et les poètes aux acquis théoriques esthétiques et éthiques de la philosophie. C'est ainsi que Kathryn Gutzwiller a mis en lumière le même usage de l'analogie chez les uns et les autres et, en particulier, entre Théocrite et Platon<sup>4</sup>. Un ouvrage récent sur Timon de Phlionte, contemporain de Théocrite, a cherché à rapprocher « l'esthétique du scepticisme » et la « suspension du jugement » pyrrhonienne, l'*ἐποχή*, de la poésie hellénistique de Callimaque, Théocrite et Apollonios de Rhodes, tous contemporains<sup>5</sup>. Plus fécond pour notre recherche, le travail qu'ont entrepris Benjamin Acosta-Hughes et Suzan A. Stephens sur l'influence de Platon chez Callimaque, s'attache à mieux saisir la réception des réflexions

---

<sup>2</sup> Le mot n'a certes pas le même sens qu'aujourd'hui et peut toucher des questions proches de la linguistique, de la critique, de l'édition et même de l'éthique et de la philosophie. On va préciser plus loin son usage au temps de Théocrite en essayant de montrer comment Platon a pu jouer un rôle dans ce domaine.

<sup>3</sup> CHOLMELEY 1901 ; MURLEY 1940.

<sup>4</sup> GUTZWILLER 1991, p. 66-82.

<sup>5</sup> CLAYMAN 2009, p. 174-187.

de Platon sur la nature de la poésie à partir de la réception des poètes hellénistiques<sup>6</sup>.

Il n'y a pas cependant d'étude systématique des deux corpus qui évalue à ce jour la lecture que Théocrite fait de Platon en prenant en compte les éléments d'intertextualité déjà mis en lumière et d'autres qui restent à dégager. On verra que les relations intertextuelles entre un poète et un philosophe posent de nombreux problèmes mais qu'on peut les envisager dans un cadre assez cohérent où formes littéraires et spéculation philosophique semblent se renforcer autant chez l'un que chez l'autre. Les problèmes que le Syracusain pose à la critique répondent, au moins en partie, à ceux que Platon a pu développer dans sa propre démarche comme le mélange des genres, le pouvoir d'illusion de la poésie, l'inspiration et la technique des poètes et le rôle de ces derniers dans la cité. Il faudrait ajouter la question de la poésie bucolique ou pastorale à laquelle on a souvent associé le *Phèdre* mais sans jamais aller jusqu'au bout des enjeux que ce dialogue pouvait motiver dans certaines idylles<sup>7</sup>. Leur recours commun à la forme du dialogue, dans des stratégies différentes mais avec des points communs remarquables, constitue un élément de comparaison de premier plan qu'il faudra interroger plus avant. Enfin, des thèmes, universels sans doute, mais particulièrement saillants dans le *Phèdre*, le *Banquet* et nombre d'idylles, comme l'amour, le goût des discours de toute nature, l'âme, le plaisir, etc., devront de même faire l'objet de toute notre attention. Cependant, beaucoup de différences entre nos deux auteurs affleurent qui pourraient rendre notre travail aléatoire : l'influence d'autres courants philosophiques à l'époque de Théocrite (l'aristotélisme, le stoïcisme, l'épicurisme et le scepticisme<sup>8</sup>) ; le contexte politique et social de l'époque hellénistique par rapport à celle de Platon ; et enfin, la validité de certains échos intertextuels qui pourraient aussi bien, en raison des lacunes de la transmission des textes, être surévalués et partant, interprétés de manière erronée. Afin de limiter le plus possible ces écueils, il est donc nécessaire que nous présentions ces difficultés en tâchant de montrer qu'elles ne sont pas insurmontables et qu'elles peuvent

---

<sup>6</sup> ACOSTA 2002 et ACOSTA & STEPHENS 2006.

<sup>7</sup> C'est le cas de Clyde Murley, Alain Billault, Montes Cala et Kathryn Gutzwiller.

<sup>8</sup> A quoi l'on doit ajouter la réception de Platon à l'époque de notre poète. Le platonisme, après la mort de son fondateur, aurait eu tendance à s'infléchir du côté du scepticisme. Cf. DILLON 2003.

même dans certains cas justifier d'autant plus notre hypothèse.

### **Les éléments biographiques et littéraires : Théocrite et Platon**

Théocrite est né vers 310/300 av. J.-C., sans doute à Syracuse, et il est mort aux alentours de 250, selon les commentateurs anciens et ce que l'on peut déduire de ses poèmes<sup>9</sup>. Les idylles qui nous sont parvenues sous son nom ont donc été composées en grande partie sous le règne de Ptolémée Philadelphe (283-246), devenu roi de l'Égypte après la mort d'Alexandre le Grand en 323. Nous possédons de lui une trentaine d'idylles et quelques épigrammes qui manifestent une grande sensibilité poétique dans des registres éloignés comme la bucolique ou les mimes ruraux (*Idylles* I, III-VII, X-XI), les mimes urbains (*Idylles* II, XIV et XV), la poésie pédérastique lyrique (*Idylles* XII, XXIX et XXX) ou mythologique (*Idylle* XIII), la poésie encomiastique (*Idylles* XVI, XVII et XVIII), la poésie hymnique (*Idylles* XXII, XXIV, XXV et XXVI), un poème de circonstance (*Idylle* XXVIII). La prédilection de Théocrite pour une poésie amoureuse élégiaque, mélique, pédérastique et bucolique ne s'accorde guère avec la condamnation platonicienne de la poésie<sup>10</sup>. Vingt-deux épigrammes de types divers, toujours difficiles à authentifier<sup>11</sup>, terminent l'ensemble du corpus authentique du Syracusain. On compte chez Platon dix-huit épigrammes qui sont jugées apocryphes et rarement considérées<sup>12</sup>. Nous y renverrons nos observations très rarement et seulement quand elles en croisent d'autres faites sur l'ensemble des deux corpus authentifiés. Mais le développement du genre à l'époque hellénistique, lié en particulier à son rapport aux théories littéraires et esthétiques, invite à prendre en compte sérieusement les épigrammes de Théocrite. Toutefois la spécificité du

<sup>9</sup> Selon les Scholies, il serait l'exact contemporain de Callimaque, d'Aratos et de Nicandre. La Souda, *v.s.* Θεόκριτος, rapporte aussi la tradition concurrente selon laquelle il serait originaire de Cos. Voir aussi, HUNTER 1999, p. 1-5, pour mise au point.

<sup>10</sup> Dans le livre III de la *République* condamne toutes les formes d'imitation poétique qui rendent compte de sentiments ou de valeurs incompatibles avec la philosophie : rire ; ivresse ; débordement ; colère ; mensonge ; sensualité excessive. Nous traiterons de ces condamnations au début de notre troisième partie.

<sup>11</sup> En raison de classements anthologiques successifs qui ont dispersaient de véritables recueils ordonnés par l'auteur lui-même et construits avec un très grande rigueur. La découverte du Papyrus de Milan, daté du III<sup>e</sup> siècle et contenant un recueil entièrement constitué et attribué à Posidippe de Pella, a pu révéler la prépondérance de la théorie littéraire et esthétique dans le genre de l'épigramme. Cf. BERNSDORFF 2002, pour Posidippe ; GUTZWILLER 2005 et PRIOUX 2007.

<sup>12</sup> BRISSON 2011, p. 307, met sur le compte de Diogène Laërce la tradition selon laquelle Platon aurait été d'abord un « auteur littéraire ». Ce serait à partir de cette idée que l'on aurait attribué des épigrammes à Platon.

genre aurait nécessité un travail d'approche particulier, décentré par rapport à l'écriture des Idylles, auquel par conséquent nous avons renoncé pour l'instant. Quant au corpus des dialogues, on verra qu'il est assez important puisque sur les vingt-huit dialogues authentiques au moins huit nous semblent être connus de Théocrite de plus ou moins près<sup>13</sup>. Le *Phèdre* et le *Banquet* reçoivent de toute évidence la première place dans le corpus théocritéen mais le *Politique*, le *Cratyle* ainsi que l'*Alcibiade* n'en sont pas loin. On trouvera des échos, moins marqués, dans d'autres dialogues encore mais là aussi, la nécessité de prendre en considération l'unité littéraire et philosophique des dialogues pour les confronter aux Idylles, ne nous a pas permis de tous les solliciter. Nous avons tâché d'opérer le choix qui nous semblait le plus pertinent pour atteindre notre objectif en reconnaissant l'impossibilité de mobiliser la totalité des textes du philosophe.

#### La Poésie bucolique et le genre de l'idylle

Longtemps considéré comme le fondateur de la poésie bucolique, on sait aujourd'hui qu'il n'a fait que s'attribuer un genre indéterminé qu'il a illustré à sa manière<sup>14</sup>. Il n'est pas exclu qu'un recueil bucolique soit en notre possession sans que l'on puisse, malgré les tentatives récentes, être assurés ni des poèmes qui le composent ni de leur ordre exact<sup>15</sup>. Les scholies aux Idylles et les Idylles elles-mêmes nous fournissent un certain nombre d'explications sur l'origine de ce genre et sur des éléments génériques formels mais à la lecture du corpus *bucolique*, ce qui pouvait servir de critère définitoire s'avère inopérant<sup>16</sup>. Par exemple, le fameux *locus amœnus*, dans lequel se tiennent les échanges poétiques pastoraux, n'apparaît pas seulement dans les idylles dites bucoliques. Dans son édition critique de quelques-unes d'entre elles, Richard Hunter rappelle que l'évocation harmonieuse d'une nature pacifiée se trouve déjà chez Homère, Sappho ou Aristophane<sup>17</sup>. Le *Phèdre* de Platon, dont nous parlerons abondamment, n'ignore certainement pas ce *topos* qui, on le

<sup>13</sup> Le *Phèdre* ; le *Banquet* ; le *Cratyle* ; le *Politique* ; l'*Alcibiade* ; l'*Hippias mineur* ; le *Timée* et la *République*.

<sup>14</sup> GREG 1906 ; ROSENMEYER 1969 ; HALPERIN 1983<sup>1</sup> ; FANTUZZI/ HUNTER 2004 ;

<sup>15</sup> IRIGOIN, 1975 ; MEILLER, 1989 ; BLANCHARD, 2008 ; CUSSET, 2011, Introduction.

<sup>16</sup> FANTUZZI 2006, p. 235-262, analyse les Scholies pour montrer comment elles œuvrent pour expliquer *a posteriori* la création d'un genre que sans doute Théocrite ne considérait pas de la même manière.

<sup>17</sup> HUNTER 1999, p. 12-17.



voit, est loin de servir de cadre exclusif au genre bucolique. L'ironie avec laquelle Théocrite nous présente ses figures de bergers et de chevriers *bucolisant* comme dans l'*Idylle* VII, emblématique de sa poésie, laisse plutôt penser que l'usage d'un vocabulaire et d'un cadre bucoliques sert de prétexte à Théocrite pour créer des effets de décalage dans la mesure où beaucoup d'éléments non bucoliques traversent le poème<sup>18</sup>. Il peut être pratique d'identifier les idylles bucoliques grâce à des éléments référentiels communs et récurrents mais invariablement d'autres éléments non bucoliques et de genres différents d'une idylle à l'autre rendent *in fine* toute classification impossible. On trouve ainsi des traits lyriques mêlés à des éléments comiques dans l'*Idylle* III pourtant assez caractéristique de l'univers bucolique. Les idylles VI et XI ont un sujet mythologique commun, le cyclope Polyphème, alors que l'*Idylle* IV est essentiellement réaliste. Cette dernière pièce, de façon remarquable, ne présente aucun échange poétique tout en faisant une brève référence à l'univers bucolique. L'*Idylle* V campe un concours poétique caractéristique de la bucolique (I, V, VI, VII) mais la violence réaliste de l'échange, absente des autres, doit être opposée au ton irénique d'un genre résolument insaisissable. L'*Idylle* I, qui raconte pourtant la mort du héros légendaire de la poésie bucolique, Daphnis, laisse le lecteur dubitatif sur les raisons précises de sa mort alors qu'on attend dans ce poème, placé invariablement en tête des Idylles dans les manuscrits, un éclairage étiologique sur le genre dont le bouvier légendaire est clairement le représentant.

Le terme « idylle », comme le genre bucolique, nous livre des indices définitionnels apparemment fondés mais qui finissent eux aussi par rendre impossible toute tentative de détermination générique au sens formel du terme. Les Scholies nous présentent en effet tous les poèmes de Théocrite sous le nom lui aussi hautement problématique d'« idylles ». Il s'agit d'une appellation qui ne paraît pas avoir été utilisée avant lui sans que l'on puisse pour autant dire s'il en est l'auteur, puisqu'il ne l'emploie jamais lui-même. Ce terme demeure problématique pour de nombreuses raisons. Il est judicieux de rapprocher le couple *eidos-eydyllion* de *epos-eypyllion* mais on reste néanmoins

---

<sup>18</sup> EFFE 1989, p. 11-56.

incapables d'identifier un genre de l'*eidyllion* comme on le fait pour celui de l'*epyllion*<sup>19</sup>. Il y aurait dans ce terme nouveau l'idée d'un petit tableau qu'on déduit de la racine *eid-*, «vision», associée au suffixe diminutif *-ullion*. Les Idylles étant souvent, quoique pas toujours, des poèmes courts, on parle d'un genre mineur à la fois par ses dimensions et les personnages qui les habitent mais ces analyses ont du mal à résister à un examen approfondi. La longueur très relative des poèmes théocritéens rend en effet douteuse l'hypothèse d'un genre bref, ou du moins, pas assez déterminante. La simplicité, le prosaïsme, l'humilité du personnel des Idylles apparaissent de même aléatoires pour faire du mode mineur un critère définitoire dès que l'on considère les poèmes mythologiques parlant de Dionysos (XXVI), Héraclès (XIII, XXIV), Hélène et Ménélas (XVIII) ou les Dioscures (XXII). La même analyse est valable pour les poèmes encomiastiques (XVI et XVII), les poèmes pédérastiques (XII, XXIX et XXX) ainsi que la pièce de circonstance (XXVIII). Enfin et de façon paradoxale, le seul aspect des Idylles de Théocrite qui autorise une définition générique se trouve être son hétérogénéité essentielle. De fait, la multitude des genres convoqués (épopée, poème didactique, lyrisme, tragédie, comédie, épithalame, poème mythologique, etc.) est telle qu'il est tentant d'en faire le critère paradoxal du genre de l'idylle. Ce traitement des genres et des registres variés évoque la *πολυειδία* qu'on trouve affirmée chez Callimaque<sup>20</sup>, quoique il n'y ait pas chez notre poète de revendication claire de ce point de vue. Mais on doit noter la présence de la racine *eid-*, commune aux deux termes, et qu'on analysera à ce stade comme l'indice d'une volonté de représentation du travail poétique inhérent au genre. Une des tentatives les plus intéressantes de définition du genre de l'idylle nous semble être celle de Christophe Cusset, formulée dès 1998<sup>21</sup> et reprise dans une étude de l'*Idylle* VI en 2011 : il s'agirait d'« une forme absorbante et susceptible de s'adapter à toutes les règles de composition. Ainsi, lorsque Théocrite écrit un poème en suivant (apparemment) les règles de l'hymne, il n'écrit pas vraiment un hymne ; quand il écrit à la manière

---

<sup>19</sup> MONTEIL, 1968, p.7. Récemment CUSSET 2016, a montré que l'*epyllion* relevait d'une « forme poétique en quête d'elle-même ».

<sup>20</sup> ACOSTA-HUGHES 2002.

<sup>21</sup> CUSSET, 1998<sup>2</sup>, p. 13-24.

d'une épopée, il n'écrit pas véritablement une épopée. C'est toujours une idylle qu'il compose à partir des genres existants. On tiendrait bien là une sorte de définition du genre de l'idylle : l'idylle serait un " genre " dépendant des autres genres existants ; elle serait une sorte de genre-miroir reflétant, dans un espace plus ou moins restreint, les lois, les langues, les thèmes développés ou utilisés dans les autres genres<sup>22</sup>». Ces remarques qui montrent combien la poésie du Syracusain est de nature fluente pourraient rendre notre travail encore plus difficile mais les procédés qu'il met en œuvre pour mettre à l'épreuve l'unité et la cohérence de ses poèmes impliquent une réflexion complexe qui s'accordent assez bien avec l'idée d'un auteur confrontant ses textes à des jugements de nature différente de ceux des poètes eux-mêmes. On songe bien sûr à la philosophie.

#### La poésie savante, l'Académie et le Musée

Si l'on ignore la nature exacte des activités du poète à la cour de Philadelphie, il est évident qu'il fréquenta les cercles savants du Musée et de la Bibliothèque d'Alexandrie<sup>23</sup> ainsi que ceux de l'île de Cos. C'est du moins ce que révèlent les relations intertextuelles que les idylles entretiennent avec les œuvres de ses contemporains, Callimaque et Apollonios de Rhodes, qui occupaient, eux, des fonctions officielles au sein du Musée d'Alexandrie<sup>24</sup>. Auteur hellénistique, Théocrite vit en un temps où le modèle politique de la cité, surtout athénienne, a été supplanté par l'idéal de la monarchie au service de laquelle les hommes de lettres exercent leur compétences. Platon (427-347) est un philosophe athénien de l'époque classique dont la pensée anti-démocratique n'a pu s'épanouir, surtout à Athènes, que dans le cadre politique de la cité libre. Il a toutefois souhaité se mettre au service d'un tyran, Denys I, à Syracuse, dans l'espoir de modifier les mœurs de la cité selon ses principes politiques et philosophiques. Ce qui est plus intéressant pour nous relève de la littérature car il garda de ses séjours en Sicile le souvenir de Sophron<sup>25</sup>, Épicharme, Stésichore, Simonide et Pindare.

<sup>22</sup> CUSSET, 2011, p. 19.

<sup>23</sup> *L'Idylle XVI* qui s'adresse au tyran syracusain Hiéron II montre une connaissance de la Sicile et de la famille du tyran. Cf. HUNTER 1996.

<sup>24</sup> SIRINELLI 1995, p. 83, situe entre 270 et 243 la direction de la Bibliothèque par Apollonios de Rhodes. Cf. aussi, CUSSET 2011, p. 11.

<sup>25</sup> Auteur de mimes dont se serait inspiré Platon selon Diogène Laërce, III, 18 ; Aristote, *Poét.* 1447B, met côte à côte

qui occupent chez Théocrite une place de choix<sup>26</sup>.

Un dernier élément biographique relie les deux auteurs. Il s'agit plus exactement d'un même mode de vie consacré aux études dans le cadre de lieux de recherches institués par les nouveaux monarques hellénistiques et reposant sur la communauté et la collaboration. L'Académie que Platon crée vers 387 avait à sa tête le philosophe dont le but était de répandre et de préserver son enseignement. Son existence ininterrompue jusqu'au Ve siècle de notre ère montre assez la puissance de son rayonnement. Pourtant, les centres hellénistiques comme le Musée et la Bibliothèque d'Alexandrie attenante à ce dernier, ont privilégié l'héritage d'Aristote dont les élèves Démétrios de Phalère, Théophraste et Zénodote ont été les inspirateurs essentiels du projet, né sans doute sous le premier souverain égyptien lagide, Ptolémée Sôter I<sup>27</sup>. On peut toujours dire que l'universalisme du Lycée répond mieux aux méthodes expérimentales, au classement et au développement des sciences que l'Académie mais le souci méthodique, parfois très étayé dans les dialogues, et les nombreux centres d'intérêt scientifique font apparaître la permanence de la rationalité à tous les niveaux de la pensée platonicienne. En outre, la priorité donnée aux mathématiques et à la géométrie fait de l'Athénien un précurseur dans l'institutionnalisation du savoir scientifique qui s'épanouira à partir de l'époque de Théocrite. Il est encore un domaine dans lequel notre philosophe a eu une influence considérable sur les poètes hellénistiques. Il s'agit de la philologie telle qu'il l'a pratiquée et problématisée. Elle couvre en effet un grand nombre d'acceptions, comme encore de nos jours<sup>28</sup>, et elle se spécifie en fonction de son objet d'étude. Dans le *Cratyle*, la philologie prend la forme de l'étymologie, de l'évolution phonétique des mots, de l'étude et de l'intérêt pour les dialectes, mais elle intéresse aussi le rapport entre types de phonèmes et significations ontologiques et éthiques (mouvement/ repos

---

les « mimes de Sophron » et les « dialogues socratiques ». Les Scholies à Théocrite, *Prol. F* ; *Anec. Est.*, 7, 20, évoquent plusieurs fois l'imitation de Sophron, invérifiable, dans les *Idylles* II et XV.

<sup>26</sup> Sans entrer dans les détails, signalons que nos deux auteurs tirent de l'art du dialogue, du mélange de comique et de sérieux, de Sophron et Épicharme, des aspects majeurs de leur œuvre. Stésichore est cité et invoqué comme modèle pour Socrate lorsqu'il entreprend sa palinodie à Éros dans le *Phèdre* 243a-b ; Stésichore serait un des modèles de Théocrite dans l'*Idylle* XVIII, selon les Scholies, *Arg.* 18. Simonide fait l'objet d'une « explication de texte » de la part de Socrate et Protagoras dans le dialogue éponyme de Platon ; il est cité par Théocrite qui semble faire référence à son habileté technique en XVI et les Scholies le mentionnent à propos des *Idylles* I, XII, XIII, XV et XVI.

<sup>27</sup> SIRINELLI 1995, p. 83.

<sup>28</sup> SAUSSURE 1916.

et bon/ mauvais) et surtout, la nature du rapport entre les mots et les choses (conventionnalisme/ naturalisme<sup>29</sup>) ; dans le *Phèdre*, il est question de mythographie (collation et interprétation des mythes), d'étymologie, de la valeur morale des discours, de la question de l'inspiration et de la technique oratoire ou poétique et du problème de l'écrit et de l'oral ; dans le *Gorgias*, l'*Euthydème*, on traite de la rhétorique et de la sophistique ; dans le *Protagoras*, on étudie le sens exact des textes poétiques que l'on lit comme support d'une réflexion plus large ; dans la *République*, Socrate énonce la fameuse théorie de la *mimèsis* poétique et artistique et prononce l'exclusion des poètes qui ne seraient pas de bons éducateurs sans le rôle des gardiens ; dans les *Lois*, le *Philèbe*, le *Banquet*, la question des genres littéraires est traitée ou invoquée explicitement et, dans les *Lois*, les conditions de la création et de l'usage public de la poésie sont au cœur du dialogue.

On verra que chez Théocrite l'influence des sciences telles l'astronomie, les mathématiques, la médecine n'est pas anodine et traduit bien l'émulation scientifique chez les poètes alexandrins pour tous les domaines du savoir. Mais en ce qui concerne la philologie, les liens sont bien plus évidents comme on s'y attend de la part d'un poète. La nature de la *Παιδεία* et son histoire jusqu'à l'époque de Théocrite permet de cerner le champ de la philologie pour lui et ses contemporains mais aussi de mieux considérer la place de Platon dans cette histoire.

Luciano Canfora met bien en évidence cette continuation alexandrine de la culture classique (dont le centre était surtout Athènes) à travers les politiques culturelles hellénistiques, notamment celles des Ptolémées à Alexandrie, lorsqu'il rappelle les propos d'un historien du IIe siècle avant notre ère, Andrôn, cité lui-même par Athénée, disant que les Alexandrins auront été les éducateurs des Grecs et des Barbares à une époque où l'*ἐγκύκλιος παιδεία*, « culture littéraire et scientifique » s'éteignait<sup>30</sup>.

De fait, les bibliothèques des monarchies hellénistiques continuent et amplifient le mouvement de la grande *παιδεία*<sup>31</sup> classique en finançant de façon massive à la fois les centres de recherches comme

<sup>29</sup> GENETTE 1976, p. 11-40 notamment. Le sous-titre de l'essai de Gérard Genette est « Voyage en Cratylie ».

<sup>30</sup> CANFORA 2004, p. 29.

<sup>31</sup> Le terme grec renvoie originellement à l'éducation du corps et de l'esprit, des élites en particulier, puis s'élargit au sens de culture générale à l'époque classique avec Platon et Isocrate qui y apportent une dimension plus philosophique et universaliste que le développement des études scientifiques à l'ère hellénistique va amplifier, cf. JAEGER 1988 et MARROU 1948.

le Musée et la Bibliothèque, l'achat et l'acheminement des œuvres anciennes, leur reproduction, les éditions critiques et enfin les savants qui les étudient<sup>32</sup>. Dès le début de l'époque hellénistique, c'est-à-dire à la mort d'Alexandre le Grand en 323 av. J.-C., ceux que l'on appelle parfois les poètes « proto-hellénistiques »<sup>33</sup>, ont lié leur œuvre littéraire à des lectures savantes d'auteurs plus anciens. Ils se présentent donc comme des *φιλολόγοι* dont l'activité consistait plus généralement à classer, attribuer, interpréter et commenter des textes<sup>34</sup> de sorte qu'ils induisent naturellement dans leurs propres œuvres des réflexions qui touchent pour une part importante à l'étude du langage en un sens proche de l'acception moderne du terme. Philétas, par exemple, que Théocrite reconnaît comme un de ses modèles<sup>35</sup>, qualifié par Strabon de « poète et critique »<sup>36</sup>, composa un ouvrage intitulé *Ἀτακτοὶ γλῶσσαι*, sans doute sous la forme d'une « compilation d'expressions plus ou moins obscures dont les significations étaient un sujet de débat<sup>37</sup> ». Théocrite manifeste bien ce goût des termes rares, des dialectes, des expressions proverbiales ou autres formules magiques. Ici aussi, Théocrite ne peut être pris en défaut de négligence pour cet aspect du *λόγος* dans son travail poétique et plus précisément dans l'attention qu'il prête aux registres de vocabulaire les plus variés, aux jeux étymologiques qu'il augmente par l'inventivité des effets phoniques et rythmiques<sup>38</sup>. Cette maîtrise intellectuelle au cœur de l'écriture poétique hellénistique fonde sa modernité, de façon souvent mal comprise, sur son intérêt pour les innovations des poètes du passé qu'ils tentent d'explicitier et de réinvestir. Aussi, même si leurs œuvres prennent naissance et vivent, comme il a été dit, dans la bibliothèque<sup>39</sup>, ils ne cherchent pas à cacher leur admiration ou à faire de leur modernité une rupture prétentieuse avec les acquis de leurs prédécesseurs. Si Théocrite et ses contemporains peuvent allier lecture scientifique et création poétique, cela tient en partie à la fascination de Grecs

<sup>32</sup> CANFORA 2004, p. 30, montre bien que la vie communautaire des savants alexandrins, qui explique les problèmes de réception, s'inscrit dans les pratiques déjà mises en place par Platon et Aristote.

<sup>33</sup> LIGHTFOOT 2009, [Introduction], p. VII.

<sup>34</sup> CANFORA 2004, p. 32.

<sup>35</sup> *Idylle* VII, 39-41.

<sup>36</sup> Strabon, *Geog.*, 14.2.19.

<sup>37</sup> LIGHTFOOT, 2009, p 4.

<sup>38</sup> CUSSET 1998<sup>1</sup> et CUSSET 2001, s'intéresse aux anagrammes et allitérations ainsi qu'à l'usage à la fois poétique et spéculatif sur l'étymologie dans un premier article sur l'*Idylle* XXVI et ensuite, dans son édition commentée du texte.

<sup>39</sup> CUSSET 1999.

pour le *λόγος* sous toutes ses formes et, de façon complémentaire, au rôle de la poésie dans la *Παιδεία*. Dans cette histoire, Platon a assurément contribué, tant en ce qui concerne l'étude du *λόγος* que de son usage dans la cité et individuellement, à l'élargissement de la notion de *Παιδεία* telle qu'elle se redessine à l'époque de Théocrite.

### **Mise au point sur les études concernant les rapports entre Théocrite et Platon**

C'est bien sur la question du langage, littéraire et philosophique, que les quelques études et remarques sur la présence de Platon dans les Idylles se sont portées. Il y est traité du genre pastoral et bucolique, de certaines images touchant à la poésie et à l'amour, de l'énonciation au sens moderne dans ses rapports avec la théorie de la *μίμησις* chez le philosophe. Sur tous ces points, Platon, selon les auteurs de ces recherches, a pu guider ou inspirer le travail de notre poète. Leur faible nombre invite à les présenter brièvement, ce qui donnera lieu à de rapides remarques sur la spécificité de notre travail.

Clyde Murley, dès 1940, dans un article très précis, a rendu compte des analogies frappantes entre les Idylles et le *Phèdre*<sup>40</sup>. Son propos tendait essentiellement à faire la liste d'une communauté de thèmes et de *topoi* chez les deux auteurs afin de justifier l'hypothèse d'un genre pastoral archaïque mais il ne cherchait pas à mettre Théocrite au rang des lecteurs de Platon philosophe. De nos jours, hormis certains chercheurs qui minorent la portée philosophique des procédés littéraires de Platon, l'on sait que les images, les mythes et les éléments dramatiques ont une importance majeure chez le fondateur de l'Académie qui doivent appeler le lecteur de Théocrite à plus de sagacité. Murley, qui ne se proposait pas d'étudier comment ces mêmes procédés chez les deux auteurs pouvaient mettre en perspective la parenté des réflexions philosophiques qu'ils impliquent, ne doit pas être mis en cause pour cela. Son article fournit une base de travail essentielle par la précision et l'exhaustivité des relevés mais aussi parce qu'y sont étudiés des images poétiques qui ne font pas seulement écho au *Phèdre* et aux seules idylles pastorales contrairement à ce que laisse entendre le titre. Cela aussi

---

<sup>40</sup> MURLEY 1940.

est encourageant car nous ne sommes plus ici dans la perspective du genre pastoral mais d'un rapport privilégié avec Platon. Ce travail de précurseur, par la précision des relevés et la connaissance littéraire du corpus platonicien est un encouragement évident à approfondir, à nouveaux frais, les recherches en ce sens. Il inaugure par ailleurs une série de recherches qui elles aussi s'attachent à rapprocher les deux auteurs à partir du *Phèdre*. Ainsi Richard Hunter et Marco Fantuzzi relèvent dans un travail plus général sur la poésie bucolique de Théocrite l'analogie entre le mythe des cigales du *Phèdre* et le jeune garçon de la coupe dans l'*Idylle* I qui n'a que faire, comme les insectes chanteurs, de manger ou de boire<sup>41</sup>.

Christophe Cusset, dans une édition critique récente de l'*Idylle* VI<sup>42</sup>, propose lui un rapprochement du poète avec le *Phèdre* qui présente l'avantage de souligner une lecture plus philosophique de la part du poète. Il se fonde sur la description donnée par Platon du phénomène amoureux entre l'amant et l'aimé à travers l'image de l'éros-antéros qui fournit à Théocrite non seulement une image poétique mais encore un cadre spéculatif par lesquels notre poète se rattache clairement au philosophe. Polyphème, en contemplant la mer où habite Galatée (le regard vers l'aimée traduit son désir érotique) se voit lui-même plus beau, ce qui modifiera la vision que Galatée a de lui (le regard vers l'amant explique son désir à elle). Selon Cusset, " la difficulté du Cyclope est sans doute qu'il s'enferme dans ce miroitement, incapable de toute autre réflexion. Ce qu'aime le Cyclope, c'est l'image de lui-même que lui renvoie la mer<sup>43</sup>. » Polyphème ne serait qu'imparfaitement platonicien en raison de son enfermement narcissique. Si cette analyse a l'avantage très rare de souligner une lecture philosophique claire de la part de Théocrite, elle ne tient pas assez compte à notre avis de ce que représente l'expérience de la quête de soi platonicienne qui ne saurait faire l'impasse sur une nécessaire forme de narcissisme. S'il est vrai que le cyclope est enfermé dans l'amour de soi, il n'est pas sûr qu'il soit si impuissant à se dépasser, sans doute pas jusqu'à la sagesse mais au moins en partie. Le paradigme de la vision dans un autre dialogue, l'*Alcibiade*, qui est tout à fait lié au

---

<sup>41</sup> FANTUZZI & HUNTER 2005, p. 144.

<sup>42</sup> CUSSET 2011, p. 159-160.

<sup>43</sup> CUSSET 2011, p. 160.



passage du *Phèdre* qui nous intéresse à travers l'image analogue de la pupille peut nous conforter dans notre hypothèse d'une lecture philosophique de Théocrite. Il nous appartiendra de rapprocher de façon plus approfondie le thème de la vision liée à l'amour et à la sagesse chez les deux auteurs en reprenant les deux dialogues de Platon.

Christian Froidefond, dans un article de 1968, propose une lecture philosophique de l'*Idylle* XI à partir, lui aussi, du *Phèdre*<sup>44</sup>. Contre Gow qui critique le pouvoir curatif de la poésie à partir de sa lecture du vers 13 de cette idylle dans laquelle Polyphème « se consumait sur le rivage couvert d'algues » et donc ne se guérissant nullement, Froidefond défend l'idée d'une interprétation « homéopathique » qu'il tire de Platon. Les *ὀρθαῖς μανίαις* qui bouleversent le Cyclope ne doivent pas être considérées comme des symptômes d'un mal mais plutôt comme un début de guérison si l'on se fonde sur le vocabulaire platonicien qui fait de l'adjectif *ὀρθός* un terme qui désigne « une tendance orientée vers le Bien » selon le commentateur. Il y aurait chez Polyphème une « épuration des instincts grossiers ». Froidefond met en parallèle cette idylle à l'appui de sa thèse avec un passage de la *République* 345c, où le philosophe associe le pouvoir du pâtre et du médecin comme Théocrite s'adressant ici à son ami médecin Nicias sur le problème de l'amour à travers l'image d'un pâtre, du moins d'un Polyphème, « donnant pâture à son amour », *ἐποίμαινεν τὸν ἔρωτα/ μωσίσδων*, XI, 79-80. Cet article précurseur pour notre recherche en ce qu'il cherche à corriger une ambiguïté du texte théocritéen à partir de conceptions platoniciennes n'en reste pas moins limité à quelques vers. Il nous encourage cependant à approfondir la question de l'amour et du dépassement philosophique de l'expérience sensible si centrale chez le philosophe.

Une étude plus récente apporte à notre dossier une pièce importante sur la question de la *mimèsis* platonicienne et de son enjeu dans la lecture platonicienne des Idylles. En 2009, José Guillermo Montes Cala reprend à zéro les commentaires du scholiaste sur les modes d'énonciation platoniciens et leur traitement chez Théocrite<sup>45</sup>. Après avoir réaffirmé le bien-fondé de l'analyse du

---

<sup>44</sup> FROIDEFOND 1968, p. 279-284.

<sup>45</sup> MONTES CALA 2009, p. 151-162.

scholiaste disant que les trois modalités énonciatives fluctuaient chez Théocrite, le critique approfondit le problème de façon très intéressante en comparant non plus seulement la *mimèsis* du point de vue théorique mais en constatant que dans les œuvres des deux auteurs il y avait également un décalage généralisé de la doctrine par rapport à la pratique littéraire. En d'autres termes, chez le philosophe comme chez le poète, la théorie mimétique est rétive à tout classement, comme Plutarque, rappelle-t-il, s'en étonnait déjà dans ses *Quaestiones convivales*, 7, 8, 1 (*Mor.* 711 B-C). Selon le chercheur, Platon comme Théocrite useraient des modes énonciatifs de façon volontairement déstabilisante en encadrant de manière indifférenciée (dialogue ou récit) l'essentiel de leur pensée au centre de leurs œuvres. En effet, l'aspect inattendu des rencontres des interlocuteurs de certains dialogues et de l'*Idylle* VII qu'il étudie en particulier dans cet article, permet de mettre en avant le discours central des deux types d'œuvres. Le cadre de la rencontre entre Socrate et Phèdre dans le dialogue éponyme, celui du *Lysis* et de la *République* répond en beaucoup de points précis à celui de l'*Idylle* VII en ce qu'il met en relief le centre du texte. Il s'y produit une sorte d'intérim dramatique qui va donner lieu de façon artificiellement accidentelle à la formulation encadrée d'un message essentiel qui donne pourtant l'impression d'être casuel. L'échange poétique entre Lykidas et Simichidas dans l'*Idylle* VII qui apparaît aux yeux des lecteurs d'hier et d'aujourd'hui comme la partie principale du poème est ainsi pourtant présenté dans le cadre dramatique comme inopiné. Ces remarques qui montrent la profondeur de la lecture littéraire que Théocrite pourrait tirer des dialogues nous invitent à mieux comprendre ce jeu poétique du déséquilibre des modes de présentations énonciatifs dans lequel le principal devient secondaire à la lumière de considérations philosophiques. Si le commentateur n'envisage pas, eu égard à la description minutieuse qu'il en fait, cet aspect du problème, nous tâcherons pour notre part de réfléchir à cet effet de décalage qui fournit à nos deux auteurs non seulement une matière dramatique caractéristique mais encore un levier de signification plus spéculatif<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> FRAZIER 2009, qui s'intéresse elle aussi au problème philologique de la *mimèsis* qu'elle considère avec raison comme de plus en plus complexe à l'époque hellénistique, n'envisage pas la lecture théocritéenne de Platon dont les théories mimétiques sont selon elle essentiellement morales, préférant donner à Aristote le premier plan dans la

Alain Billault plus récemment s'est livré à des rapprochements entre le *Banquet* et l'*Idylle VII*<sup>47</sup>. Relevant lui aussi des échos dramatiques entre cette idylle et le *Lysis*, le *Phèdre* ou encore la *République*, le critique note plusieurs détails inaperçus jusqu'alors entre le fameux dialogue symposiaque et le poème de Théocrite : Simichidas comme Socrate sont très habillés et cela de façon très inhabituelle ; Simichidas comme Aristodème qui accompagne Socrate sont perçus comme des hôtes non officiellement invités ; Apollodore raconte le banquet à un ami qui le lui demande en chemin comme les protagonistes de l'idylle qui sont chacun en route également ; le banquet en l'honneur d'Agathon comme celui de l'idylle se caractérisent par un plaisir contrôlé de l'ivresse évoquant l'un comme l'autre d'autres banquets où le débordement fut de règle ; la plurivocité des genres de discours sur l'amour chez Platon (sept discours prononcés) répond à la multiplicité des voix poétiques chez Théocrite (six voix) ; à l'instar du seul discours non improvisé de Socrate répond les poèmes composés des protagonistes de l'idylle ; des amoureux légendaires sont également évoqués dans les deux œuvres ; la description de désordres érotiques sont aussi mis en scène chez les deux auteurs et l'on peut aisément mettre en parallèle les expériences malheureuses d'Alcibiade avec Socrate et celles d'Aratos avec Myrto ; Diotime se place en position magistrale face à Socrate comme Lykidas avec Simichidas ; enfin, la présence sous-jacente et néanmoins très forte d'Apollon chez Platon (le sanctuaire où se rend Socrate, le personnage de Diotime évoque un dieu proche d'Apollon capable de guérir la peste) et chez Théocrite (l'épiclèse *Lykeios* pour Lykidas, sa façon d'apparaître et de disparaître, la mention de Pyxa où se trouve un sanctuaire dédié au dieu). Si cet article est original en ce sens qu'il rapproche le *Banquet* bien plus que le *Phèdre* des Idylles à la différence de la plupart des chercheurs qui ont voulu éclairer les rapports entre le philosophe et le poète alexandrin, il fonde son intérêt sur une réécriture à la fois dramatique et littéraire qui n'envisage pas l'aspect doctrinal du philosophe et son écho chez le poète.

---

réflexion mimétique du point de vue philologique. Parlant pourtant de « bulles poétiques » chez notre poète qui met en abyme les procédés mimétiques, elle ne relève pas de liens ni esthétiques ni encore moins philosophiques entre nos deux auteurs.

<sup>47</sup> BILLAULT 2008, p. 496-513.

Il convient de mentionner encore un article de Christine Kossaifi qui a le mérite de mettre en regard les Idylles avec un dialogue particulièrement important dans notre recherche, le *Cratyle*<sup>48</sup>. Les noms propres utilisés par Théocrite obéiraient à une intention de déchiffrement des poèmes. Le nom est en effet défini par Platon comme un « instrument au pouvoir de différenciation qui nous renseigne sur le monde<sup>49</sup> ». Même si l’auteur rappelle que Théocrite s’inscrit dans une tradition de l’onomastique, comme Platon d’ailleurs, la visée de l’article reste limitée à une approche strictement littéraire qui ne prend pas en considération plus que cela les implications philosophiques platoniciennes pourtant hautement importantes du dialogue. Kossaifi note en outre l’hapax de Platon, *ὀνοματουργός*, *Cratyle* 389a, qui, selon elle « éclaire une facette de ses personnages [i.e. de Théocrite] par le nom qu’il choisit de leur donner ». Cet hapax met, semble-t-il, en relation le dialecticien qui déchiffre le monde en accomplissant avec le nom-instrument un double geste de division-unification du réel qui permet un dépassement du rapport sensible au monde. Les mots selon Platon ont ce caractère singulier de venir après le monde et d’en révéler pourtant la nature originelle. Nous pensons après d’autres commentateurs que l’investigation sur la « rectitude des noms » recouvre un exercice essentiel qui procède, à cause de notre nature sensible, d’une espèce de jeu. Si les noms propres utilisés ou créés par Théocrite désignent bien des traits psychologiques ou sociaux des personnages, les nombreux et évidents échos étymologiques que le poète tissent entre eux dans un même poème ou d’un poème à l’autre renvoient à des intentions qui dépassent la simple utilité descriptive, fût-elle puissamment poétique. Les liens entre le *Phèdre* et certaines idylles étant bien démontrés et le travail étymologique platonicien étant une des modalités de prédilection de la dialectique, il nous reviendra d’approfondir cet aspect du rapport entre les deux auteurs. Cusset souligne dans son édition critique de l’*Idylle* XXVI un lien évident de ce travail d’étymologie commun aux deux auteurs dans l’analyse qu’il donne du vers 10. Théocrite ne se contente pas d’être un habile poète (grâce à l’*anagrammatisation*), il mêle à ce jeu une intention évidente d’explication philolo-

---

<sup>48</sup> KOSSAIFI 2002, p. 349-361.

<sup>49</sup> *Cratyle* 388 b-c (Traduction personnelle désormais sauf mention contraire).

gique de l'étymologie de Penthée pour mettre en lumière le sens de l'épisode raconté<sup>50</sup>.

En quoi notre recherche peut-elle apporter quelque chose de décisif pour mieux comprendre la poétique du Syracusain à la lumière de sa lecture de Platon, auteur et philosophe ? Cette lecture doit-elle être plutôt recherchée dans la pratique du dialogue ? Beaucoup de motifs dramatiques du *Phèdre* se retrouvent dans l'*Idylle* I au point qu'on pourrait faire un étude sur cette seule relation intertextuelle. Mais au-delà des échos dramaturgiques, il y a aussi des questions de théories littéraires, des enjeux éthiques qui demandent des éclaircissements comme par exemple, les remarques de Christophe Cusset sur le jeu étymologique et l'image que le poète donne de son texte. Puisque Théocrite connaît bien le *Phèdre*, ne peut-on penser qu'il marche dans les pas du philosophe qui de façon plus ou moins ironique fondait la démarche dialectique sur ce type d'exercices étymologiques ? Notre poète ne pourrait-il pas faire référence ou prendre partie dans le débat plus spécifique du *Cratyle* qui interroge, dans les mots, l'absence et la présence des réalités qu'ils désignent ? Socrate allant au-delà des deux thèses conventionnaliste et naturaliste, les difficultés pour cerner la lecture exacte que Théocrite tire du *Phèdre* et du *Cratyle*, semblent se multiplier à chaque instant. Il faut donc tâcher de définir notre positionnement en dégagant une cohérence avant tout littéraire mais capable d'éclairer conjointement les domaines de la réflexion esthétique et du questionnement philosophique. Est-ce que la perspective intertextuelle peut répondre à notre problème sans en créer de nouveaux ?

### **De l'intertextualité et de la réécriture aux théories de l'« imitation », μίμησις**

Qu'entend-on par intertextualité et réécriture aujourd'hui ? Est-ce que ces concepts sont valables pour étudier les enjeux à la fois littéraires et philosophiques des dialogues à l'œuvre dans les Idylles ? Y a-t-il dans l'antiquité une notion approchante, et auquel cas, comment l'envisager dans notre travail ?

---

<sup>50</sup> CUSSET 2001, p. 76.

L'intertextualité désigne globalement le processus inhérent à la création littéraire selon lequel les œuvres se construisent toujours à partir d'autres œuvres dans une relation qui fonde leur singularité et leur autonomie<sup>51</sup>. La notion trop vaste pour être opératoire telle quelle nécessite un point de vue plus restrictif, soit celui de l'auteur, avec l'idée de « productivité du texte » selon Julia Kristeva<sup>52</sup>, soit celui du lecteur avec une « lecture littéraire » opposée à une « lecture linéaire » selon Mickaël Riffaterre<sup>53</sup>. La réécriture est directement liée à la notion d'intertextualité car elle désigne le mode spécifique de relation entre un texte antérieur et un texte nouveau qui s'oppose ou s'accorde avec son hypotexte<sup>54</sup>. Dans une étude sur la « réécriture et l'intertextualité dans la poésie alexandrine », Christophe Cusset insiste sur le danger qu'il y aurait à plaquer le sens moderne de ces notions pour comprendre « la pensée de la création littéraire de cette époque »<sup>55</sup>. Néanmoins, la poésie hellénistique dont les œuvres renvoient aux auteurs canoniques par la pratique philologique constitue un objet presque idéal pour l'étude des phénomènes intertextuels. En effet, les études, qui ne parlent pas toujours de la notion elle-même, s'intéressent en priorité aux relations qui unissent les œuvres des Alexandrins aux œuvres antérieures en suivant la piste des genres mobilisés, des récits mythiques, des passages *ecphrastiques*, et parfois, des réflexions de théorie littéraire dont les hypertextes sont porteurs. Ainsi se superpose à la notion d'intertextualité celle de *métapoésie* qui désigne à partir de cette relation poétique une réflexion sur le pouvoir de la poésie et sa valeur morale.

La description des modalités intertextuelles faites par Gérard Genette peuvent nous apporter des outils intéressants. Il y a deux types principaux de relations intertextuelles<sup>56</sup> :

1/ soit l'hypertexte est manipulé

- en vue d'un plaisir (la parodie),
- d'une critique (la satire), ou

---

<sup>51</sup> KRISTEVA 1969, est à l'origine du mot, à partir d'un travail sur le « dialogisme » des formalistes russes comme Mikhaïl Bakhtine.

<sup>52</sup> KRISTEVA 1969, p. 113.

<sup>53</sup> RIFFATERRE 1981, p. 5-6.

<sup>54</sup> GENETTE 1982 et KRISTEVA 1969, p. 10-11, qui parle d'« hypotexte » pour le texte « sur lequel il [l'« hypertexte »] se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. »

<sup>55</sup> CUSSET 1999, p. 11.

<sup>56</sup> GENETTE 1982, p. 45.

- d'une modification occasionnée pour une raison intellectuelle précise ;

2/ l'hypertexte est imité

- dans le mode du pastiche,
- de l'attaque, ou
- en vue de lui donner une suite, un développement.

Si ces deux notions peuvent être parfois utiles à l'analyse des procédés poétiques des Alexandrins en général face aux poètes plus anciens<sup>57</sup>, les superpositions de réécritures rendent leur interprétation incertaine, et en particulier, lorsque la prose participe au procédé. Dans le cas d'un poète hellénistique lecteur d'un philosophe de l'époque classique, les hypertextes concentrent ainsi plusieurs références, plusieurs hypotextes, qui sont elles-mêmes des hypertextes. Ainsi, les références poétiques propres à l'univers pastoral qui jouent chez Théocrite un rôle si important font l'objet dans la poésie grecque de réécritures nombreuses et chez Platon, d'une appropriation à visée critique. Doit-on privilégier une réécriture platonicienne de la part de notre poète qui se rangerait alors du côté de la parodie opérée par l'Athénien (le bouvier, le cyclope, les cigales...) ? Ou faut-il y voir une parodie de l'hypertexte platonicien en vue de réhabiliter ces images ? En outre, cette amplification des rapports intertextuels, au-delà de la critique que chaque auteur y met ou non, reflète l'histoire de la littérature dont s'emparent la prose philosophique autant que la poésie.

Mais un problème demeure : celui de la *μίμησις*. Si la notion recouvre bien certains aspects de l'intertextualité et de la réécriture, elle recèle encore d'autres significations qui ne sont pas moins importantes. Il est toutefois légitime de les prendre en compte pour justifier notre recherche et préciser ses contours. Pour les Anciens, le terme le plus proche de ces deux notions modernes est la *μίμησις*, « imitation », au sens d'abord d'une émulation créatrice<sup>58</sup>. Eric Bordas fait remarquer en effet que dans l'antiquité l'imitation des auteurs répond à « un processus canonique et préconisé comme

<sup>57</sup> FRAZIER 2009, p. 31-32, dénonce les « notions envahissantes d'intertextualité ou de métalittérature » dans l'étude de la poésie grecque tout en leur reconnaissant une certaine réalité.

<sup>58</sup> Denys d'Halicarnasse, *De l'Imitation*, texte établi et traduit par Germaine Aujac, Les Belles Lettres, Paris, 1992.

tel »<sup>59</sup>. Les travaux touchant à l'intertextualité et la réécriture dans la poésie alexandrine ont effectivement permis de mesurer l'érudition de ces auteurs pour qui les anciens demeurent des modèles en termes de genres, d'inventivité stylistique et de sagesse poétique. Il faut se rappeler que dans l'antiquité la poésie forme, depuis l'époque archaïque jusqu'à la fin du monde antique, la base et le sommet de l'éducation, la *Παιδεία*, si bien que l'imitation des anciens recouvre le domaine de la création poétique autant que celui du savoir moral, scientifique et technique de tout individu y ayant normalement accès<sup>60</sup>. C'est ce qui explique le recours à la poésie de la part des présocratiques et de Platon en particulier, et parallèlement, la récurrence dans la poésie de figures allégoriques et analogiques chargées de significations spéculatives. Kathryn Gutzwiller a tenté de décrire le phénomène d'interpénétration des œuvres poétiques et platoniciennes à partir de la question des analogies qu'elle met au cœur de la constitution du genre pastoral théocritéen<sup>61</sup>. Ce travail montre bien l'importance du problème intertextuel mais aussi sa complexité. Toutefois, il n'envisage pas les autres aspects, essentiels, de la réécriture de notre poète, comme la forme dialoguée ou les éléments formels car il ne sont pas directement rattachés au domaine de la pastorale. En effet, le dialogue fait partie des questionnements majeurs autour de la *μίμησις* et nos deux auteurs partagent à l'évidence une prédilection pour cette forme mimétique.

Quand Platon combat la poésie, il révèle en même temps son pouvoir de représentation et d'action sur les hommes. A ce pouvoir, il oppose la philosophie dont le but est supérieur au profit égoïste des poètes, des démagogues et des sophistes. En résumé, c'est pour démonter la vacuité des procédés rhétoriques que Platon interroge la *μίμησις* comme mode de représentation. L'introduction et la maîtrise des procédés poétiques dans la prose rhétorique de Gorgias ont favorisé l'émergence de concepts de plus en plus techniques de la représentation verbale. A l'époque hellénistique, et chez Théocrite en particulier, on ne peut que constater la prédilection pour la représentation artistique des

---

<sup>59</sup> *Dictionnaire du littéraire*, Éric Bordas, (dir. Aron P., Saint-Jacques D. et Viala A.), article : « Réécriture, Réécriture », p. 649.

<sup>60</sup> La *Παιδεία* peut ainsi être conçue comme l'éducation et la culture propre à l'aristocratie et aux élites en général. Cf. JAEGER 1988 et MARROU 1948.

<sup>61</sup> GUTZWILLER 1991.



poètes, des peintres et des sculpteurs. Ces tendances interrogent le réalisme et donc le réel, et Théocrite manifeste de façon frappante son intérêt pour la question. Les deux *ecphraseis* des *Idylles* I et XV témoignent bien de cela. Mais d'autres procédés liés au réalisme dans les *Idylles* ne manquent pas non plus de pertinence pour notre propos. L'*ἀκρίβεια*, « précision » ; la *ποικιλία*, « la bigarrure » ; l'*ἐνάργεια*, « l'évidence » ; l'*ἐνέργεια*, « vivacité d'action » ou la *λεπτότης*, « la finesse, la minceur » convoquent des concepts mimétiques que Platon semble connaître et sur lesquels il porte son regard de philosophe<sup>62</sup>. Par ailleurs, ces questions à la fois esthétiques et philosophiques trouvent des réponses poétiques dans l'ensemble du corpus théocritéen.

Notre poète s'intéresse donc à la *μίμησις* esthétique en un sens positif et large tel qu'il demeurera dans l'histoire des idées esthétiques mais qui pourrait l'éloigner du philosophe<sup>63</sup>. Pour l'heure, nous nous contenterons de dire que Platon comme Théocrite, qu'elles qu'en soient les raisons, manipulent avec art les procédés poétiques de la représentation, dramatique, mythique, paradigmatique ou analogique et plus simplement métaphorique, et que ces procédés répondent à des questions d'ordre littéraire et sans doute philosophique. Les critiques modernes tâchent de saisir chez le poète et les poètes alexandrins le sens littéraire de ces questions poétiques mais celles-ci relèvent tout autant de visées *métalittéraires*<sup>64</sup>.

### Approches modernes de la *μίμησις* dans la poésie hellénistique

<sup>62</sup> Dans le *Critias* 107c-d, il parle de l'*ἀκρίβεια*, « précision », préférant son usage pour les paysages pour que pour les hommes, cf. SASSI 2015 in DESTRÉE & MURRAY 2015, p. 271 ; pour la *ποικιλία*, cf. WALLACE 2009, p. 209-213 et la *République* 568d, où la notion est opposée à la simplicité comme « ce qui n'est jamais le même » à ce qui le reste ; l'*ἐνάργεια*, « l'évidence » est nécessaire dans le *Politique* 277c, sous forme de couleurs pour donner plus de vie aux peintures ; l'*ἐνέργεια*, « vivacité d'action », est rendue implicitement dans l'*Ion* 535c par la restitution ironique mais habile des scènes émotives que raconte Ion pour savoir si lui aussi, quand il récite, se trouve autant subjugué que les auditeurs.

<sup>63</sup> HALLIWEL 1990, p. 494, affirme que la distinction platonicienne entre « représentation » et « présence » sert à dénoncer la *μίμησις* alors qu'Aristote, qui ne la critique pas, ne l'envisage jamais. Les jeux de réel chez notre poète invitent à penser qu'il cherche à nier leur relation et à mettre en avant le plaisir de confondre les deux. Mais cela n'est pas sûr du tout. En outre, Platon, par sa pratique du dialogue et de l'emboîtement des voix énonciatives, entre autres procédés, manifeste une réelle maîtrise technique de ce point de vue qui devrait induire à la prudence sur sa différence avec Aristote.

<sup>64</sup> Longin, *Du Sublime*, XIII, 2, évoque « l'imitation des anciens » ; en XV, 12, elle désigne cette fois les procédés d'apparitions vives et en XXII, 1, elle sert à décrire l'hyperbate, figure de construction traduisant le trouble des pensées et la vérité psychologique au risque de brouiller parfois le texte.

Les poètes alexandrins qui sont des savants, grammairiens et philologues en particulier, connaissent l'œuvre d'Aristote et de Platon et fondent leur activité poétique et scientifique sur une conception plurielle de la *μίμησις*. Benjamin Acosta-Hughes et Susan Stephens, qui étudient l'influence philosophique de Platon chez Callimaque, dégagent trois niveaux de sens donnés à la *μίμησις* : d'abord, c'est un plaisir naturel, ensuite un processus d'apprentissage<sup>65</sup>, et enfin, un phénomène d'émulation pour les auteurs. A l'époque hellénistique, ces trois niveaux d'acception ont donné lieu, selon eux, à trois grandes lignes de théorisation qui se traduisent chez les auteurs par des tendances à la fois esthétiques et éthiques : d'abord, la *μίμησις* viserait un pur plaisir des sens, notamment auditif et sans visée éthique (Cratès de Mallos) ; ensuite, elle permettrait à la fois plaisir et apprentissage (Lucrece et Horace) ; enfin, elle aurait pour tâche d'atteindre une connaissance supérieure (Platon)<sup>66</sup>. Les deux chercheurs introduisent ces distinctions théoriques à l'orée d'un ouvrage dans lequel ils analysent précisément les relations à la fois poétiques et philosophiques qui unissent le contemporain et proche de Théocrite, Callimaque, au philosophe Platon, auteur de l'*Ion* et du *Phédon*<sup>67</sup>. Ils signalent en outre l'existence de traités sur la poétique et les poètes au IIIe siècle qui montrent que la prise en compte des théories littéraires de Platon et d'Aristote ont nourri les débats et précisé les concepts liés à la *μίμησις*.

Pour Platon, même en reconnaissant une critique sévère de l'imitation poétique, il n'en reste pas moins vrai que le terme dépasse le domaine de l'art et possède alors un sens beaucoup plus nuancé que celui qu'il lui donne dans la *République*. Selon Jean-François Pradeau, le domaine de la *μίμησις* permet de comprendre les théories platoniciennes des idées et de la participation, de la connaissance, de l'éthique et de la politique<sup>68</sup>. Dans un dialogue tardif comme le *Timée*, la *μίμησις* répond au processus de création du monde par le démiurge, à celui de la constitution des êtres vivants mortels par les enfants du démiurge et au mode d'existence des êtres vivants mortels et immortels qui a

---

<sup>65</sup> Aristote, *Poétique*, 1458b 6-9, rappelle ces deux premiers aspects de la *μίμησις*.

<sup>66</sup> ACOSTA-HUGHES & STEPHENS 2012, p. 27.

<sup>67</sup> ACOSTA-HUGHES & STEPHENS 2012.

<sup>68</sup> PRADEAU 2009, Introduction, p. 9-15.

pour fin l'« assimilation au dieu », *ὁμοίωσις θεῶν*<sup>69</sup>. Cet horizon téléologique de la *μίμησις* montre bien comment un philosophe, qui l'aura tant pourfendue, ne saurait s'en défaire au point de la faire évoluer en conception téléologique. Dans le *Cratyle* 423d-e, la *μίμησις* désigne les diverses parties du *λόγος* lui-même, considéré comme syllabe, mot, noms propres ou communs (relevant alors de diverses formes d'imitations) mais le mot sert tout autant à parler de la musique et de la peinture et même de l'imitation humaine des sons animaux. Le philosophe semble ainsi donner déjà à la *μίμησις* les principales acceptions hellénistiques dont parlent Benjamin Acosta-Hughes et Susan Stephens : plaisir naturel<sup>70</sup>, mode privilégié de connaissance et d'accès à la sagesse philosophique. Par ailleurs, le travail proprement littéraire à l'œuvre dans ses dialogues démontrent clairement que le plaisir de l'imitation, qu'il soit lié à l'invention dramatique, à la fabrication des mythes, à la figure de Socrate, n'est pas condamné fermement mais plutôt soumis à la vision correctrice de la philosophie. Dans ces conditions, la *μίμησις*, qui implique des enjeux, souvent entremêlés, d'ordres esthétique, anthropologique et philosophique, pourrait répondre à la conception que s'en fait notre poète.

Théocrite prend en compte avec une grande attention plusieurs aspects de la *μίμησις*. D'abord, il manifeste une prédilection pour le plaisir de l'imitation sensuelle, qu'elle soit sonore, visuelle, olfactive, tactile ou gustative et par conséquent, il pourrait ne pas se soucier *a priori* d'une quelconque visée didactique. Pourtant, les *poetae docti*, dont il fait pleinement partie, partagent un même idéal de connaissance universaliste. Plus précisément, son expertise philologique des poètes archaïques et classiques empêche de voir en lui un contempteur de l'imitation des anciens<sup>71</sup>. Il revendique même plusieurs fois son admiration pour Homère, Simonide et plus près de lui, Philétas. Ce dernier est cité comme modèle de Simichidas dans l'*Idylle* VII, 39-41, et aux vers 45-48, Lykidas, le chevrier poète, explique qu'il déteste les imitateurs d'Homère qui croient rivaliser avec lui

<sup>69</sup> *Théétète* 176b.

<sup>70</sup> En *Timée* 37c-d, le démiurge se réjouit d'avoir créé le monde si ressemblant au modèle parfait des idées.

<sup>71</sup> HUNTER 1996, a bien montré la précision des réécritures du poète à partir d'Hésiode, Homère, Simonide, Alcée, Sappho et Théognis entre autres.

en faisant des œuvres démesurées. L'imitation des anciens implique apparemment chez notre poète un choix et une posture occasionnant un jugement positif ou négatif sur les modèles et sur les pratiques d'imitation poétique qui relèvent autant d'une attitude culturelle établie que d'une démarche plus originale. Il est clair en outre, en raison de sa prédilection pour les poèmes dramatiques, qu'il apprécie la forme mimique. Les scholies le rapprochent plusieurs fois de Sophron, auteur sicilien de mimes, dont se serait inspiré Platon. En outre, le traitement des voix énonciatives et de leurs emboîtements dans les Idylles évoque indirectement les théories de la *μίμησις* comme *λέξις* au point que les scholies, *Prolégomènes* D, rappellent la description des genres énonciatifs donnée par Platon dans la *République* 392c-d<sup>72</sup>.

Dans l'histoire littéraire et philosophique de la *μίμησις*, Platon et Théocrite ne diffèrent pas en tous points parce qu'ils recourent également à un même champ sémantique allant de l'anthropologie à l'esthétique. Mais quels aspects de la *μίμησις* devons-nous privilégier pour étudier la réécriture théocritéenne des dialogues ? Notre poète a lu les dialogues et son œuvre entretient avec eux des rapports intertextuels indéniables comme l'ont montré les travaux de Clyde Murley, de Kathryn Gutzwiller et d'Alain Billault. Sans chercher à révéler la dimension philosophique dans la lecture du poète, ils ont néanmoins fait chaque fois, les uns et les autres, le lien entre la dramaturgie, le lexique, les images et les mythes, d'un côté et les thèmes communs aux deux auteurs de l'autre. Ce sont précisément ces thèmes qui donnent sens à la réécriture poétique qu'entreprend Théocrite mais leur universalité dans la littérature grecque a condamné jusque-là l'analyse méthodique de cette relation. De ce point de vue, l'intertextualité, entendue dans un sens très large qu'il faudra préciser, apportera des éléments de réponses à certaines questions formelles (reprises, citations, détournements, parodie) à condition qu'on puisse la resituer dans la perspective de la *μίμησις* au sens d' « assimilation au dieu » ou « au meilleur » telle que Platon la conçoit en dernier lieu.

Ces principes appellent une progression spiralaire à trois niveaux : une description et un classement

---

<sup>72</sup> Sur ces questions chez Théocrite, voir CALAME 2005, p. 299-326 et surtout MONTES CALA 2009, p. 151-162, qui étudie spécifiquement la conception et l'application platoniciennes des modes énonciatifs à l'œuvre dans les Idylles.

littéraires des éléments formels d'intertextualité ; une analyse comparée du genre du dialogue chez les deux auteurs ; un examen des enjeux philosophiques dans la réécriture de Théocrite et notamment dans les analogies que sa poésie pourrait souligner avec le travail opéré par la dialectique.

Dans un premier temps, nous commencerons par faire l'étude des relations intertextuelles entre le *Phèdre* et le *Banquet* d'un côté et l'*Idylle* I et VII de l'autre. Les figures d'Éros et de Pan ainsi que le mythe des cigales forment un champ d'investigation idéal dans la mesure où ils intéressent à la fois la spécificité de la réécriture d'éléments poétiques et spéculatifs antérieurs à la fois au philosophe et au poète. Théocrite, en réinvestissant le texte de Platon, réécrit donc à sa façon ces hyper-textes communs. En d'autres termes, il produit un pastiche de pastiche, une réécriture inflationniste par laquelle il définit sa réelle singularité. Notre seconde partie s'attachera à analyser, en nous appuyant sur les résultats précédents, les aspects les plus visiblement partagés dans le traitement du genre du dialogue. Nous étudierons donc le dialogue pastoral à la lumière du dialogue socratique platonicien. On verra que cette forme littéraire conjoint chez nos deux auteurs des enjeux mimétiques poétiques et philosophiques qui répondent aux remarques que nous aurons pu faire dans l'étape précédente. Pour finir, nous essaierons de mettre en lumière un aspect plus technique de la lecture philosophique du Syracusain en comparant le traitement platonicien de l'écriture des mythes, notamment de l'âge d'or et du bouvier divin ainsi que les images poétiques de l'âme du monde et de l'âme humaine avec ce qui a lieu dans les Idylles. Le recours aux images ou aux mythes chez Platon et leur critique dialectique feront l'objet d'une comparaison approfondie avec ce qui se produit dans l'élaboration et la conception poétique du Syracusain.



# **PREMIÈRE PARTIE**

## **LA RÉÉCRITURE THÉOCRITENNE DES DIALOGUES : MOTIFS, THÈMES ET MYTHES**

## I/ LE *PHÈDRE* DE PLATON ET LES *IDYLLES* I ET VII DE THÉOCRITE

Les *Idylles* I et VII de Théocrite reprennent le *Phèdre* de façon très intrigante : deux personnages ayant une estime réciproque et aimant également les discours se rencontrent et parlent du charme des écrits, érotiques en particulier. Après les avoir entendus, ils jugent ensemble de leur qualité. La scène se déroule à midi et en plein été, à l'écart de la ville, plus exactement dans une nature accueillante emplie de dieux où affleurent à chaque pas les mythes qu'on raconte sur eux. Alain Billault a dégagé de l'*Idylle* VII les nombreux et très précis éléments de réécriture du *Banquet* et il a bien montré que le Syracusain tout en exploitant de nombreux niveaux structurels du dialogue en faisait un poème bien à lui<sup>73</sup>. Il est évident que cette idylle partage avec cet autre dialogue de Platon des liens thématiques et dramatiques qui nécessitent de notre part un examen approfondi. Mais pour ce faire, il est besoin d'évaluer au préalable la non moins essentielle réécriture du *Phèdre* que, selon nous, l'*Idylle* VII constitue également. Les historiens de la philosophie reconnaissent des liens très importants entre les deux dialogues qui correspondent en grande partie à ceux qui unissent ces deux idylles entre elles et avec le *Phèdre*<sup>74</sup>. L'importance des reprises dramatiques et thématiques que partagent avec le *Phèdre* les *Idylles* I et VII justifie que nous commençons avec elles l'examen intertextuel qui nous occupe. Cette première étape est rendue nécessaire aussi par les échos poétiques et théoriques que d'autres idylles entretiennent avec notre dialogue d'une part et d'autre part, avec les *Idylles* I et VII.

---

73

BILLAULT 2008, montre que cette idylle est une réécriture du *Banquet* mais elle en est aussi une du *Phèdre*.  
<sup>74</sup> BRISSON 1989 (rev. 2000), p. 33 [Introduction], fait du *Banquet* un dialogue postérieur au *Phèdre* pour justifier la constatation de *Phèdre*, dans le *Banquet* 177a-e, selon lequel le dieu Éros n'est pas assez l'objet de réflexion chez les auteurs.



Outre ces dernières, on verra en effet que le cadre dramatique du *Phèdre*, quoique nettement modifié en certains aspects, sert de *topos* à deux autres idylles bucoliques, V et VI, qui évoquent des images, des mythes, des thèmes, voire des assertions du dialogue. D'autres encore, comme les *Idylles* bucoliques III, IV et les *Idylles* XI et X, laquelle n'est pas une *mera rustica*, font référence, avec des stratégies intertextuelles différentes, à des aspects aussi bien formels que thématiques du dialogue. Nous les relirons donc à l'aune de nos analyses des *Idylles* I et VII.

On trouvera enfin dans les *Idylles* non bucoliques II, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVIII, XXVIII et XXX, des indices plus ou moins convaincants d'une lecture du dialogue que nous examinerons à la lumière de nos précédentes analyses.

En commençant par étudier de près les éléments intertextuels déterminants du dialogue dans les *Idylles* I et VII, nous pourrons ensuite mieux les identifier et cerner certains de leurs enjeux dans les autres poèmes concernés. Ces enjeux sont à l'évidence décisifs pour Théocrite, au moins en ce qui concerne les questions littéraires, et l'on verra qu'il manifeste en maints endroits non seulement son intérêt à leur égard mais encore une certaine admiration pour l'écriture du philosophe.

## **1. Thèmes et structures du *Phèdre* et des *Idylles* I et VII**

Si le dialogue a longtemps posé des problèmes aux interprètes qui ne voyaient pas l'unité thématique dans la structure générale du dialogue, un consensus relatif permet aujourd'hui de dégager une cohérence interne du *Phèdre*. Les sous-titres par lesquels les éditeurs anciens indiquaient le sujet de chaque dialogue nous révèlent, en ce qui concerne le *Phèdre*, que le problème existait déjà dans l'antiquité. Ainsi, Hermias au Ve siècle de notre ère, nous fournit une liste de cinq sous-titres différents : *Περὶ ἔρωτος*, « sur l'amour » ; *Περὶ ῥητορικῆς*, « sur la rhétorique » ; *Περὶ ψυχῆς*, « sur l'âme » ; *Περὶ τάγαθοῦ*, « sur le bien » ; *Περὶ τοῦ πρώτου καλοῦ*, « sur le beau premier » ou *Περὶ τοῦ παντοδαποῦ καλοῦ*, « sur le beau en général »<sup>75</sup>. Dans la mesure

<sup>75</sup> Hermias Alexandrinus, *In Platonis Phaedrum Scholia*, 1, 10-14.

où l'objet de l'entretien entre Phèdre et Socrate est le discours du rhéteur Lysias avec qui le premier a conversé depuis l'aurore, 227a, on pourrait donner la préférence à la rhétorique. Les commentaires très importants de Socrate quant à l'art de bien écrire, les précisions techniques qu'il donne alors qu'il est censé se tenir éloigné de ces « savants », son empressement à connaître le discours qui le fait même sortir de la ville de façon exceptionnelle, 230c-d, invitent à penser que la rhétorique est bien le sujet majeur du dialogue. En raison de la diversité et de la quantité d'autres types de discours qui y sont invoqués, il est possible de dire que ce sont les discours en général qui occupent le thème central. L'âme, la beauté et l'amour ne sauraient cependant être relégués au second rang. Le mythe central de l'attelage ailé, en ce qui concerne l'âme, et son corollaire érotique, à savoir l'image du contre-amour, ne peuvent être dévalués sans perdre aussitôt de vue la cohérence de l'ensemble. A la suite de Léon Robin qui invitait à fondre en un seul les thèmes érotique et discursif du *Phèdre*<sup>76</sup>, Létitia Mouze, considère qu'il faut chercher le sujet central du dialogue dans la philosophie elle-même conçue comme une forme supérieure de l'amour et de l'amour des discours<sup>77</sup>. Il convient cependant de préciser que pour appréhender la philosophie de la sorte, Socrate, *le philosophe*, aura besoin de rendre compte non seulement de toutes les formes d'amour mais encore de toutes les formes d'amour du discours, lesquelles ne manquent pas, ni les unes ni les autres, d'illustrations dans ce dialogue si puissamment littéraire. Or, si cela est possible, c'est grâce à la conception platonicienne de l'âme qui, soumise à l'incarnation, ne peut percevoir et concevoir sans le corps, plus précisément, sans l'ordre du sensible et du « vraisemblable », *εἰκὼς*<sup>78</sup>. C'est pourquoi le plaisir, qui règne en maître dans cet ordre, peut devenir un thème lui aussi essentiel du dialogue. Souvent, il confond l'âme quand il l'entraîne vers des désirs bas mais l'âme confond en retour le corps quand elle parvient à le remettre sous son autorité.

---

<sup>76</sup> BRISSON 1989 (révisée en 2000), p. 33-34, montre les liens unissant le *Banquet* et le *Phèdre*, mais il pense que c'est avec le *Timée* que le *Phèdre* doit être compris. De fait, la création de l'âme du monde et de l'homme humaine racontée dans ce dialogue plus tardif permet de comprendre la cohérence philosophique de celui qui nous occupe.

<sup>77</sup> ROBIN 1933, p. XLIII {notice} ; BABUT & MOUZE 2007, p. 58, relève, de façon éclairante, que même constat est fait dans le *Banquet* 210a.

<sup>78</sup> L'exposé cosmologique et psychologique de *Timée* précise bien que ce type de discours ne saurait avoir lieu sans recourir à des images qui cherchent à rendre le plus possible l'idée du vrai.

Le plaisir des discours et des réalités amoureuses, et donc du corps, s'impose alors comme un sujet de premier plan, traversant tous les autres qui ne peuvent pas s'en départir, ni quand il est sensuel ni non plus quand il est philosophique. La nature dans laquelle les personnages se trouvent éclaire assez bien cette conception du plaisir, ce qui pousse Socrate à accentuer l'expression de son enchantement devant elle, tout en affirmant en contrepoint, n'avoir rien à attendre de la campagne<sup>79</sup>. Ainsi, Socrate et Phèdre, dans une nature ambiguë, plaisante et tout à fait secondaire, comme tous les autres envoûtements des sens, vont éprouver au cours de leur entretien toutes les sensations liées à l'amour des beaux garçons et des beaux discours au point même d'érotiser de façon tout à fait remarquable des points de haute philosophie<sup>80</sup>.

Le sujet principal du *Phèdre* est donc bien la philosophie entendue dans l'horizon téléologique de l'amour des beaux discours autant que des beaux garçons. Toutefois, le thème du plaisir<sup>81</sup> sera notre fil conducteur parce qu'il incite Platon à rivaliser avec les poètes et à fournir des précisions d'ordre littéraire, assez rares à l'époque, que précisément les poètes hellénistiques, grammairiens et critiques<sup>82</sup>, réinvestiront plus tard à l'instar de Théocrite. Les plaisirs du corps et de l'esprit rapprochent les Idylles de Platon, dans le *Phèdre* et dans le *Banquet* en particulier, mais ils font l'objet d'une réflexion approfondie dans le *Philèbe* qui touche au domaine littéraire<sup>83</sup> et, d'une manière générale, ils habitent toujours la pensée du philosophe. A l'époque hellénistique, la question du plaisir intéressent les poètes philologues qui s'emploient à revisiter les œuvres du passé en réactivant le thème et en cherchant à l'illustrer au moins aussi bien dans leurs propres créations.

La perspective privilégiée part de l'opposition que le *Phèdre* trace entre le pouvoir rhétorique

---

<sup>79</sup> En règle générale, Socrate ne va pas dans la campagne mais en 230b, il fait le célèbre éloge du lieu où l'a conduit Phèdre et, juste après, en 230d, il affirme ne rien attendre de la nature. Dans le *Banquet*, il est dans une posture analogue : il ne devrait pas aller boire ni risquer des reproches de la part d'Alcibiade mais il entre quand même, après un long temps figé devant la porte, car la philosophie doit triompher de tous les charmes.

<sup>80</sup> Socrate se dit prêt à suivre Phèdre jusqu'à Mégare pour entendre ses discours, 227d, et surtout ce dernier, laissant entendre à son ami que s'ils le souhaitent ils pourront, une fois sous le platane, « s'asseoir... ou s'allonger », 229b.

<sup>81</sup> Nous reviendrons dans la dernière partie de notre travail sur la notion de plaisir chez Platon et l'influence qu'il a pu avoir sur Théocrite du point de vue plus spécifiquement philosophique.

<sup>82</sup> Strabon, *Géog.* XIV, 2, 19, dit de Philétas, dont Théocrite se réclame dans l'*Idylle* VII, 39-41, qu'il était « poète et critique », ποιητής ἕμα καὶ κριτικός.

<sup>83</sup> Il y a une réflexion assez développée des genres mimétiques dramatiques, 48a-50b, tragédie et comédie, que le philosophe étudie dans la perspective des plaisirs mélangés pouvant en même temps apporter plaisir et souffrance.

d'emporter l'âme et celui de la philosophie d'inciter à la connaissance de cette même âme que Platon estime donc méconnue et mal identifiée. Le plaisir provoqué par la rhétorique peut ainsi emporter l'âme de l'auditeur si bien que ce pouvoir, Socrate l'appelle *ψυχαγωγία*, « *psychagogie* », 261a, doit être réévalué par la philosophie qui va faire de la connaissance de l'âme un préalable essentiel pour opérer ce renversement, 271c-272a<sup>84</sup>. Ainsi, les beaux discours et toutes les belles choses ne cesseront pas de procurer du plaisir, même avec une intensité remarquable, à condition que la philosophie fasse accepter et sentir la supériorité de l'âme sur le corps<sup>85</sup>. Comment notre poète se situe dans ce débat qui est assez délicat à cerner dans ses enjeux à son époque ?

Théocrite, de toute évidence, place le plaisir au cœur de sa poésie de telle sorte que l'on a pu le rapprocher de l'épicurisme<sup>86</sup>. A l'époque hellénistique, la visée didactique (ou philosophique) de la poésie semble avoir été dévaluée (étrangement, puisqu'elle se veut savante<sup>87</sup>) au profit de la recherche du plaisir esthétique, auditif en particulier. Contemporain de Théocrite, Ératosthène, et plus tard, Cratès de Mallos, voyaient dans la beauté musicale de la poésie son essence même au point de lui proscrire toute visée didactique<sup>88</sup>. Le Syracusain, en effet, souligne avec force, surtout dans l'*Idylle* I, l'attrait euphonique de la musique, de la poésie et même de la nature, et l'*Idylle* VII n'est pas en reste de ce point de vue avec ses multiples oiseaux et insectes chanteurs. Les sons, les

---

<sup>84</sup> La *ψυχαγωγία* voulue par Socrate diffère de celle des rhéteurs par la connaissance préalable de l'âme, savoir qui va guider son propre art, *τέχνη*, alors la pratique de Lysias en est dépourvue puisqu'elle n'a pas cette connaissance.

<sup>85</sup> Notre lecture des Dialogues repose de ce point de vue sur les idées de Pierre Hadot qui fait des dialogues réels et écrits entre maître et élèves un « exercice spirituel » car « tout exercice spirituel est dialogique, dans la mesure où il est exercice de présence authentique, à soi et aux autres », HADOT 2002, p. 44.

<sup>86</sup> ROSENMEYER 1969.

<sup>87</sup> Dans une communication consacrée à Ératosthène, Christophe Cusset a donné quelques précisions au sujet de ce paradoxe, vif chez le poète géographe contemporain de Théocrite, qui refusait à la poésie le domaine du discours scientifique, selon Strabon, 1.2.3-5 : *οὐδὲ γὰρ ἀληθὲς ἐστίν, ὃ φησιν Ἐρατοσθένης, ὅτι ποιητῆς πᾶς στοχάζεται ψυχαγωγίας, οὐ διδασκαλίας· τάναντία γὰρ οἱ φρονιμώτατοι τῶν περὶ ποιητικῆς τι φθεγξαμένων πρώτην τινὰ λέγουσι φιλοσοφίαν τὴν ποιητικὴν*, « ce que dit Eratosthène n'est pas vrai non plus, à savoir que chaque poète vise la psychagogie et non la connaissance. En effet, les plus avancés parmi ceux qui ont fait entendre quelque chose au sujet de l'art poétique, disent au contraire que la philosophie est une espèce de poésie première ». Cf. CUSSET & FRANGOULIS 2008, p. 123-124. L'interprétation de la « *psychagogie* » étant complexe dans le *Phèdre*, les poètes hellénistiques l'entendaient parfois selon des points de vue différents. Et en effet, Ératosthène sait utiliser les moyens poétiques pour assurer son discours scientifique, contredisant au moins en partie son opinion. HALLIWELL 2002, p. 269-270, précise que le propos de Strabon peut être mis en question car ce dernier est un détracteur d'Ératosthène.

<sup>88</sup> HUNTER 1999, p. 70, pour qui Ératosthène fait du plaisir le critère essentiel de la bonne poésie et ACOSTA-HUGHES & STEPHENS 2012, p. 30, ajoutent Cratès de Mallos pour qui les sons et l'euphonie étaient le critère unique de la bonne poésie.

rythmes, la musique que peut produire le langage, semblent consubstantiels à l'écriture du Syracusain qui cherche ouvertement à en intensifier les effets. La poésie grecque a toujours insisté depuis les origines sur la douceur sonore, la fluidité, le rythme et les résonances harmonieuses qu'elle produisait à l'unisson de la nature et des Muses. Cependant, à cet aspect musical, très soigné chez le Syracusain, se mêlent des sensations de tous ordres, visuel, tactile, gustatif et olfactif, qui ne sont pas moins mobilisées dans son écriture. De toute évidence, tous ces effets sensitifs visent, dans l'enchevêtrement que Théocrite en fait, à produire un trouble qui n'est pas sans rappeler la *ψυχαγωγία* (rhétorique ou philosophique?) du *Phèdre* : il aime, en effet, à confondre les sensations de natures différentes comme s'il voulait provoquer un « dérèglement des sens<sup>89</sup> », un plaisir poétique total capable de rendre compte de tous les types d'effets sensibles et, peut-être au-delà, d'une sorte d'intelligence, de mise à distance critique, de la perception sensitive. Il faut évoquer alors certains procédés littéraires, connus au moins depuis l'époque classique et fortement réinvestis à l'époque hellénistique, comme l'*ἐνέργεια*, « réalisme de l'action vive<sup>90</sup> », l'*ἐνάργεια*, « réalisme visuel »<sup>91</sup>, la *ποικιλία*, « bigarrure » ou *πολυειδία*, « variété, variation »<sup>92</sup>, dont le point commun semble être la recherche d'un trouble des sens de l'auditeur et du lecteur. Ce travail qui vise à atteindre l'âme par des sensations vives et frappantes que l'on peut aisément rapprocher de la *psychagogie*, ne saurait cependant être efficace sans une réflexion sur les sensations. En d'autres termes, il ne faudrait pas faire du poète un adorateur du sensualisme sans prendre en compte l'approche critique, ou au moins, intellectualiste, qui, si elle accentue la maîtrise technique des effets, peut également contribuer à les mettre à distance. La technique de représentation de l'activité poétique dans les Idylles est perçue comme un acquiescement absolu de la visée *psychagogique* mais peut très bien faire l'objet d'un traitement plus critique. Ainsi, Théocrite s'inscrit bien dans ces questions contemporaines mais sa réécriture du *Phèdre* et du *Banquet* engage à interroger son usage

<sup>89</sup> Arthur Rimbaud, *Lettre à Georges Izambard*, 13 mai 1871.

<sup>90</sup> CALBOLI MONTEFUSCO 2005, montre, références à l'appui, la différence et la complémentarité de l'*ἐνέργεια* et de l'*ἐνάργεια*.

<sup>91</sup> ZANKER 1981 et 2003.

<sup>92</sup> ACOSTA-HUGHES 2002, [Introduction], p. 9, étend l'acception non seulement à un ensemble de variations d'ordres métrique et générique, dialectal, traditionnel et innovant, élevé et bas.

de tels procédés à la lumière de ce qu'en dit et de ce qu'en fait Platon dans ces dialogues. Un autre aspect non négligeable, qui fait de sa poésie un art de l'enchantement des sens et une franche invitation à la joie sensuelle, recouvre l'expérience éthique et existentielle des personnages et du monde qu'ils habitent. La nature, et pas seulement dans les poèmes bucoliques, fait fonction de décor heureux et figure en même temps l'univers des êtres divins ou mythiques qui y vivent, un « espace littéraire<sup>93</sup> » dans lequel la souffrance semble n'être là que pour être vaincue par le charme poétique. Pourtant, si Théocrite évoque presque toujours dans le décor des idylles bucoliques le mythe de l'âge d'or, il le fait chaque fois en y mêlant, avec une grâce bien à lui, un humour et une ironie qui s'emparent des personnages, des dieux, des hommes, parfois des animaux, voire des végétaux, et insensiblement, le texte paraît dénoncer ce qu'il ne cesse pas pour autant de célébrer : le réalisme sensuel d'un monde poétique. D'une certaine façon, la poésie a toujours chez lui le premier rôle et tout à la fois, elle laisse apparaître sa duplicité comme si elle faisait de son artificialité le gage de sa sincérité. Il faut sans doute voir là les influences de la comédie sicilienne et athénienne, de la poésie iambique, entre autres, mais l'inscription platonicienne chez lui peut aussi nous diriger vers le recours à l'ironie socratique. Dans les idylles bucoliques, on dirait que la vie se passe en une forme de délassement, de loisir heureux, où se rejouent sans cesse les moments de grâce dans une joie poétique faite de jouissance douce et intense à la fois de sorte que la tradition a fait de ces aspects topiques l'identité même du genre bucolique, une poésie de l'*ἀσυχία*, « tranquillité du corps et de l'esprit », de l'*otium*, « loisir intellectuel » et de l'hédonisme<sup>94</sup>. On comprend dès lors que le rapprochement de Théocrite avec une philosophie autre que l'épicurisme n'ait pas eu beaucoup de succès<sup>95</sup>. En élargissant la comparaison avec les dialogues, on saisira mieux le sens de ces paradoxes.

Pour mieux percevoir les enjeux aussi bien littéraires que philosophiques dans la réécriture

---

<sup>93</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955.

<sup>94</sup> ROSENMEYER 1969. SHARPLES 2006 in BUGH 2006, p. 223-225, valide l'idée d'un changement de mentalité dans la philosophie qui devient une activité centrée sur l'individu après la fin du temps des cités mais il la modère.

<sup>95</sup> Récemment, un ouvrage sur Timon de Phlionte, peut-être contemporain de notre poète, a cherché à démontrer l'influence du pyrrhonisme sur les poètes hellénistes tels que Callimaque, Apollonios de Rhodes et Théocrite, cf. CLAYMAN 2009, p. 145-187.

platonicienne de Théocrite, il convient au préalable de marquer les étapes de nos deux idylles en les confrontant à celles qui jalonnent le dialogue. Nous pourrions relever ainsi certains points communs, dramatiques et/ ou thématiques, qui prennent chez les deux auteurs un sens allant selon nous bien au-delà d'une simple réécriture superficielle.

## 2. Tableau comparatif du prologue du *Phèdre*, du prélude de l'*Idylle I* et de l'introduction de l'*Idylle VII*

*NOTE : Les points communs dramatiques sont soulignés, les points communs thématiques sont mis en gras. Mais ils entrecroisent tellement leurs enjeux propres qu'il est souvent difficile de favoriser un aspect plutôt que l'autre. Ces distinctions visent à repérer plus facilement les échos et leur fréquence dans les Idylles I et VII.*

PHÈDRE 227a-279c	IDYLLE I, 1-152	IDYLLE VII, 1-157
<b>PROLOGUE, 227a-230e :</b>	<b>INTRODUCTION, 1-18 ou 1-64 :</b>	<b>INTRODUCTION, 1-51 :</b>
DIALOGUE DIRECT	DIALOGUE DIRECT	RÉCIT
<p>S. <u>rencontre</u> P. venant de la maison de Morychos où loge Lysias ; P. a parlé depuis l'aurore avec lui ; S. veut savoir de quoi.</p> <p><b>S. rit de son amour des discours</b> ; P. le presse de le suivre (227a-227c) ;</p> <p>P. fait <b>l'éloge du discours érotique</b> de Lysias ; P. l'apprend par cœur et il voulait le <u>réciter</u> en s'aidant furtivement du texte ; S. le confond et le <b>raille</b> ; P. lira donc le texte ; ils longent l'Ilissos (227c-229b) ;</p> <p>évocation du <b>mythe de Borée et Orithye</b><sup>96</sup> et critiques de S. sur les <u>interprètes savants des mythes</u> ; S. se compare à Typhon (229b-230a) ;</p> <p><b>description par S. du locus amoenus</b> où P. va lire et mention de <b>l'été</b> ;</p>	<p>Thyrsis, berger, <u>rencontre</u> et interpelle un chevrier anonyme ; <b>éloges</b> réciproques du talent musical/ poétique ; <b>locus amoenus</b> ; <b>l'été à midi</b> (1-18) ;</p> <p>le C. ne peut jouer à cause de Pan et demande à T. de chanter dans un nouveau <b>locus amoenus</b> le fameux hymne « les souffrances de Daphnis », avec lequel T. a obtenu une victoire dans une <u>joute</u> contre Chromis (19-24) ;</p> <p>le C. offre une chèvre à traire et <u>description du kissybion</u>, « vase », pour qu'il chante ;</p> <p>ecphrasis du vase par le C. (25-60) ;</p> <p>le C. assure, avec <b>ironie</b>, qu'il est sérieux et enjoint T. de ne pas laisser tomber dans <b>l'oubli</b> son</p>	<p>Le narrateur Simichidas, <b>citadin</b> et bouvier, se rend à la <b>campagne</b> avec deux amis, Eucritos et Amyntas, chez Phrasidamos et Antigénès, afin de célébrer les Thalysies en l'honneur de Déo-Déméter (1-3) ;</p> <p><b>éloge</b> de la famille des hôtes, <u>source Bourina</u> et description d'un <b>locus amoenus</b>,<sup>97</sup> (3-9) ;</p> <p>pas encore à mi-chemin, S. <u>rencontre</u> un chevrier du nom de Lykidas ; portrait du chevrier (10-20) ;</p> <p>dialogue engagé par L., il <u>raille</u> S. en donnant quelques détails sur le <u>lieu</u> et l'heure : route dallée et <b>l'été à midi</b> (21-26) ;</p> <p>S. fait <b>l'éloge</b> de L. et de lui-même mais plus modestement et avec <b>humour</b> afin d'engager discrètement une <u>joute amicale</u> avec L. (27-41) ;</p>

<sup>96</sup> Ce mythe évoque celui de Pan et d'Écho ou de Borée et d'Écho qui sont, selon nous, évoqués en I, 7.

<sup>97</sup> PEARCE 1988, p. 276-304.

<p><i>S. n'aime pas sortir de la <u>ville</u> (230b-230e).</i></p>	<p><i>chant (60-63)</i></p>	<p><i>L. offre une houlette pour la sincérité de S. ; <u>critiques de L. sur les poètes épiques d'aujourd'hui, prétentieux ridicules car faibles imitateurs d'Homère</u> ; L. enjoint S. à s'échanger des poèmes en vue d'un <u>profit commun</u> ; il commence une « petite chanson » (42-51).</i></p>
--	-----------------------------	---

Si le prologue du *Phèdre* occupe peu de lignes dans l'économie générale du texte par rapport aux Idylles, il pose cependant, dans son déploiement dramatique, une série de questions qui seront développées dans l'échange central au bord de l'Ilissos. On voit bien chez Platon et Théocrite que ce moment préliminaire de l'échange problématise le thème du plaisir littéraire décliné dans les trois textes à partir de plusieurs alternatives : l'écrit et l'oral, la ville et la campagne, l'amour et l'amitié, la gravité et la légèreté, la dissimulation et la franchise. Pour Platon, ces antinomies donnent lieu à des considérations tantôt laudatives tantôt critiques qui ne visent pas tant à opposer les contraires qu'à souligner la nécessité de trouver un point d'équilibre entre elles. Il s'agit entre autres pour Platon de la dialectique<sup>98</sup>. Par exemple, Socrate se moque avec beaucoup d'humour de son « amour des discours » qui lui ferait suivre Phèdre jusqu'à Mégare, comme une bête affamée à qui on présente de la nourriture, 227a-c, et pourtant, c'est lui qui enseignera à son ami que le vrai plaisir des discours se trouve dans la philosophie et l'étude de l'âme. Il décrit même cet amour comme celui « des divisions et des synthèses », qui le rend à même de « parler et de penser », 266b. La parole et la pensée sont ainsi clairement indissociables et distinguées en même temps. Chez Théocrite, où la parole poétique pourrait se prévaloir d'une priorité sur la pensée, le dialogue, pourtant invisible entre les deux, se manifeste nettement et, en particulier en reprenant les mêmes éléments dramaturgiques présents dans le *Phèdre*.

Le lieu de la rencontre entre Phèdre et Socrate se situe entre la maison où se tient Lysias et l'arbre

<sup>98</sup> La dialectique est définie précisément dans le *Phèdre*, 265c-266b, comme une activité combinant un geste de discrimination et de confusion, si bien que Socrate peut dire que ce dont il est amoureux, ce sont « les divisions et les rassemblements », 266b. La dramaturgie aussi bien que la scénographie du prologue accomplissent selon nous sous le mode littéraire la dialectique dont parle Socrate.



sous lequel les deux amis vont s'entretenir. D'une part, le domaine du désir sensible, d'autre part, celui du désir de sagesse. Marie-Christine Leclerc avait déjà repéré dans le prologue du *Phèdre* la structure circulaire, « bien connue des vieux poètes », créée par la duplication inversée du couple repos/mouvement<sup>99</sup>. En effet, avant de sortir et de rencontrer Socrate, Phèdre est resté assis avec Lysias dans la maison de Morychos depuis l'aurore jusqu'à maintenant (un peu avant midi) ; il croise alors Socrate, échange avec lui quelques mots puis, d'un commun accord, ils se rendent au bord de l'Ilissos pour s'y asseoir à nouveau et lire le texte du rhéteur. Le plaisir procuré par les discours fige donc Phèdre deux fois consécutives, d'abord avec Lysias et ensuite avec Socrate. Aussi la symétrie esquissée par l'action des personnages doit être perçue en termes de différences complémentaires : d'un côté la stagnation de l'écriture qui, à l'instar du corps, empêche l'âme d'« écrire en elle-même », d'un autre la « halte » au bord de l'eau du fleuve qui va donner l'occasion à Socrate de décrire la montée des âmes jusqu'aux idées dans le mythe de l'attelage ailé, 246a-257c. Dans le dialogue, la rencontre se fait donc au point de jonction symétrique entre la maison du jouisseur Morychos, montrée du doigt par Phèdre, et le platane désigné quelques pas seulement après leur rencontre. En somme, Platon fixe dans la centralité géométrique de la rencontre le point métaphorique à partir duquel la question du *Phèdre* va être posée et peut-être résolue : un lieu réaliste de passage qui enferme l'âme dans le corps, quand on regarde du côté de la maison de Morychos, de la ville, et un lieu philosophique qui va rendre possible en même temps sa libération, quand on se tourne vers le platane et du côté de la nature. En ce sens, le parcours de l'âme humaine se réalise dans l'opposition des deux lieux de plaisirs, urbains d'un côté (rhétorique, nourriture amour sensibles) et naturels de l'autre (rhétorique, nourriture et amour philosophiques). D'abord le plaisir physique sans souci de l'âme, puis le plaisir physique vécu dans le souci de l'âme. On notera que le point d'équilibre entre ces deux extrêmes, tant pour Phèdre et Socrate que pour nous, se trouve être la poésie qui va habiter Socrate sous toutes ses formes.

---

<sup>99</sup> LECLERC 1983, p. 362.

L'*Idylle* VII nous place, comme le *Phèdre*, entre ces deux extrêmes que sont la ville<sup>100</sup> d'où l'on vient et la campagne où l'on va. On notera d'abord que le mouvement général de l'idylle se dédouble car les deux personnages font route séparément au début, marchent ensemble en échangeant leurs poèmes, et reprennent ensuite leur propre chemin vers des lieux différents. Lykidas peut être perçu comme une apparition pastorale<sup>101</sup> transmettant au poète de la ville l'inspiration bucolique<sup>102</sup>. On notera que le narrateur interne venu à la campagne depuis la ville recourt à l'image du pacage dans la montagne pour ancrer l'origine de sa création poétique, *ἀν' ὄρεα βουκολέοντα*, 92, comme le chevrier, *ἐν ὄρει*, 51, alors que le narrateur lui-même, le chevrier et son poème le désignent comme citadin, *ἐκ πόλιος*, « depuis la ville » vers 2, *ἀρβυλίδεσσιν*, « chaussures de voyage », vers 26. Et, comme pour mieux attirer l'attention sur cette anomalie, il insiste de façon inversement proportionnée sur les caractéristiques proprement pastorales de Lykidas :

*ἦς δ' αἰπόλος, οὐδέ κέ τις νιν  
ἠγνοίησεν ἰδὼν, ἐπεὶ αἰπόλῳ ἔζοχ' ἐφάκει,*

*« c'était un chevrier, et personne ne pouvait ne pas s'en rendre compte  
en le voyant puisqu'il avait l'apparence d'un parfait chevrier. »*

VII, 14-15<sup>103</sup>.

En somme, ni l'un ni l'autre n'est tout à fait lui-même ni tout à fait un autre, comme le moment, midi, et le lieu intermédiaire de leur rencontre et de leur partage. La situation des personnages, tant le lieu que le moment, reçoit de la part des deux protagonistes la même caractérisation : Simichidas d'abord raconte que *κοῦπω τὰν μεσάταν ὁδὸν ἄνυμες*, « nous n'étions pas encore à la moitié du chemin », 10, et Lykidas ensuite demande *πᾶ δὴ τὸ μεσαμέριον πόδας ἔλκεις*, « où portes-tu si vite tes pieds à cette heure de midi ? », 21. En outre, à cette intermédialité spatio-temporelle répond le

<sup>100</sup> Simichidas dit lui-même dès le vers 2 qu'ils viennent de la ville, lui et ses deux compagnons.

<sup>101</sup> Le portrait ironique que fait de lui le narrateur, 12-20, est marqué par une surcharge de signes bucoliques tandis que les chaussures de Simichidas, de voyage, indiquent son urbanité.

<sup>102</sup> Le poème du chevrier est surchargé de références bucoliques (*locus amœnus*, Tityre, des bergers, Daphnis, Comatas) alors que celui de Simichidas relève plutôt d'une inspiration urbaine, *ἐκ πόλιος*, VII, 2, et fait songer par les références savantes, géographiques entre autres, le nom d'Aratos, destinataire de l'*Idylle* XIII, peut-être le poète Aratos de Soles, au milieu culturels des grands centres urbains de l'époque hellénistique.

<sup>103</sup> On peut songer au propos ironique de Socrate à l'égard de Phèdre : *εἰ ἐγὼ Φαῖδρον ἀγνοῶ, καὶ ἐμαντοῦ ἐπιλέλησμαι*, « si je ne connais pas Phèdre, j'ai oublié ce que moi-même je suis », 228a-c.

mode même de l'échange poétique : en effet, on y trouve le vocabulaire de l'hospitalité et du partage communautaire, *ξυνὰ γὰρ ὁδός, ξυνὰ δὲ καὶ ἄως*, « car le chemin nous rapproche et le jour aussi nous rapproche<sup>104</sup> », 35, *τὸ λαγωβόλον, ἀδὸν γελάσσης/ ὡς πάρος, ἐκ Μοισᾶν ξεινήιον*, « souriant comme auparavant, il me remet un attrape-lièvre en signe d'hospitalité de la part des Muses », 128-129. Le milieu géométrique se complète donc par le milieu temporel et l'égalité poétique des deux personnages au point que l'on ne peut douter d'une intention de la part de Théocrite d'organiser sur les plans à la fois syntagmatique et paradigmatic un cadre de lecture littéraire et spéculatif, ou du moins, mimétique et analogique<sup>105</sup>. Veut-il symboliser la rencontre entre poésie archaïque et poésie moderne<sup>106</sup> ? Cette hypothèse corroborerait la double réécriture hésiodique dont on reparlera. Veut-il induire une différence entre un chevrier, souvent donné pour un dieu, et un homme en la personne de Simichidas ?<sup>107</sup> Entre un poète de l'élégie comme Philétas<sup>108</sup> et un poète plus urbain ? Veut-il installer sa poésie dans un espace de l'intermédialité du plaisir poétique et du plaisir philosophique<sup>109</sup> ? On peut voir aussi dans ce clair-obscur d'indices contradictoires une ironie poétique faisant des deux personnages les deux faces d'un même poète à l'instar de Socrate, poète de l'amour et poète de la sagesse. Ici, le poète s'évertuerait à distinguer deux personnages, chargés tous deux de mystères et d'éléments permettant de les identifier, afin de donner à voir une identité poétique unique, la sienne, tout en montrant qu'elle n'est elle-même que

<sup>104</sup> On doit sans doute voir dans la répétition une reprise d'Hésiode, *Catalogue des femmes*, Papyrus d'Oxyrrhynchos 2354, 6-7, *ξυναὶ γὰρ τότε δαιῖτες ἔσαν, ξυνοὶ δὲ θόωκοι/ ἀθανάτοις τε θεοῖσι καταθητοῖς τ' ἀνθρώποις*, qui associent les femmes d'autrefois au festin des dieux. On songe au même festin auquel Lykidas fait référence au début, à celui qu'il racontera dans son poème et bien sûr au banquet auquel assiste Simichidas et qui fait l'objet principal de l'*Idylle* VII.

<sup>105</sup> GÜTZWILLER 1991, qui montre que le genre pastoral s'est constitué en réinvestissant le procédé traditionnel et trans-générique de lecture à partir de niveaux « mimétique et analogique ».

<sup>106</sup> HALPERIN 1983, p. 120. HUNTER 1999, p. 147, notant l'absence de troupeau auprès du chevrier, dit « il est clairement pas simplement ce qu'il semble être ». Simichidas lui aussi participe à cette « mascarade » si bien que la critique hésite entre l'identifier à Théocrite ou non. Cf. GOW 1952, p. 128, qui pense qu'il ne faut pas douter du fait que Simichidas soit Théocrite.

<sup>107</sup> HALPERIN 1983, p. 120 ; SEGAL 1981, p. 123 ; GIANGRANDE 1968, p. 515 en font un vrai chevrier, et même un modèle du chevrier réel. PLAZENET 1994, p. 80, relève que le *péplos* dont il est vêtu n'est pas réaliste sans prendre partie sur l'identité du chevrier. Beaucoup de critiques en ont fait un poète réel déguisé : Aratos, Callimaque, Léonidas..., cf. GOW 1952, p. 130.

<sup>108</sup> BOWIE 1985, p. 74 fait de Lykidas, un représentant de la *bucolique* de Philétas.

<sup>109</sup> OTT 1972, rapproche incidemment Lykidas de Socrate. HUNTER 1999, p. 145-146, qui rapproche clairement le *Phèdre* et l'*Idylle* VII, souligne que les deux textes s'opposent cependant quant à leur visée propre. Ainsi, l'*idylle* aurait surtout l'ambition de célébrer les émotions esthétiques.

le résultat d'influences diverses.

Si l'on retient l'hypothèse de la distinction poésie archaïque/ poésie moderne, la figure d'Hésiode est incontournable. Le don de la houlette par Lykidas, avant l'échange poétique, installe leur rencontre dans la référence de l'investiture des Muses au début de la *Théogonie*, 22-34, mais la réécriture replace alors la relation entre les Muses et le poète dans un cadre nouveau où l'inspiration relève d'un échange réciproque, chacun pouvant profiter du talent de l'autre pour se nourrir d'influences différentes que l'idylle va chercher précisément à synthétiser<sup>110</sup>. Il y a dans la fausse opposition des personnages et les modalités de leur échange (dramatique et poétique) une réponse possible fondée sur l'inauguration du réel littéraire, entre idéalisme et réalisme, inspiration divine et humaine, ville et campagne..., qui pourrait expliquer la volonté de Théocrite de figer l'idylle dans le mouvement infini de l'apparence ou, au contraire, de mettre en mouvement ce que tout texte ne peut que figer : la vérité. Si l'on s'en tient à la vérité poétique, il faut admettre que le réalisme qui caractérise les deux poètes de l'*Idylle* VII, sert à les confronter tout autant qu'à les confondre. Simichidas associe en effet à l'idée de route et d'heure communes, l'idée d'un profit commun : *τάχ' ὅτερος ἄλλον ὀνασεῖ*, « chacun, assurément, tirera avantage de l'autre », 36. Il est vrai que l'échange n'a pas la forme d'un duel, un *agôn*, et que chacun adopte vis-à-vis de l'autre une posture clairement amicale. Chacun se rend en outre non pas tant vers un lieu différent que vers le lieu métaphorique d'une prédilection poétique sous la figure d'une divinité différente : Simichidas se rend vers l'Halès (Déméter) et Lykidas, « à gauche du côté de Pyxa », 130, où était un temple d'Apollon<sup>111</sup> ou de Pan<sup>112</sup>. On retrouvera dans ces références divines les deux aspects de la vraie poésie selon Socrate, à savoir, d'un côté, celle figurée par l'image de l'agriculture sérieuse (Déméter) par rapport à celle d'Adonis qui n'est qu'un divertissement sans profondeur, 276b-c, et, d'un autre côté, la figure de Pan à qui Socrate fera une prière finale reprenant à l'occasion, en le

---

<sup>110</sup> PLAZENET 1994, p. 85.

<sup>111</sup> Quant à Apollon, Socrate en parle dans le *Phèdre*, 253b, au sujet des amoureux ayant contemplé leur divinité au sommet du ciel : ils doivent ensuite faire en sorte d'imiter avec leur bien-aimé le même dieu qu'ils honorent. En 265b, première forme de délire divin, la *mantique*, la divination, relève d'Apollon.

<sup>112</sup> Il s'agirait d'un dème de l'île de Cos où se trouvait un sanctuaire d'Apollon, selon HUNTER 1999, p. 190-191.

résumant, l'essentiel de son enseignement<sup>113</sup>. Théocrite cherche peut-être à montrer que sa poésie se situe comme *celle* de Socrate entre l'« écriture dans l'âme », propre à Déméter, et la sensualité panique, puisque comme le dieu aux pieds de chèvres, Socrate est capable, en particulier dans le *Phèdre*, de s'élever à partir d'un univers où les sens sont également subjugués par le sensible et l'expérience intérieure de la contemplation céleste. On verra que les deux poèmes et le banquet final raconté par Simichidas dans l'*Idylle* VII répondent à ce mouvement, confondu dans la scénographique et distingué par le discours philosophique, un mouvement d'élévation à partir du plaisir. Ce transfert symbolique de la jouissance sensible en jouissance philosophique trouve dans l'*Idylle* VII de nombreux exemples qui constituent selon nous des échos évidents au *Phèdre*.

Certains motifs présents dans le préambule du *Phèdre* réapparaîtront dans la suite du dialogue en esquissant un système complexe d'oppositions. En l'occurrence, aux effets de symétrie géométrique se juxtapose une symétrie éthique entre plaisir sensible et plaisir philosophique. Le dialogue vise bien sûr à l'élévation de l'âme mais Platon veut signifier aussi que la philosophie doit accomplir un parcours intérieur sous la conduite de celle-ci afin d'entraîner le corps, qui la contient, du côté de la vérité. C'est pourquoi le texte platonicien prend autant de soin à inscrire dans sa composition une double symétrie liée à l'espace dramatique et à l'espace parcouru par les âmes. On serait tenté de dire que l'image du discours comme un « être vivant avec une tête, un milieu et des extrémités », 264c, est également illustrée par l'écrivain Platon qui signale ainsi la conformité du texte dramatique et des propos qui y sont tenus.

Dans le prologue du *Phèdre*, il est question de la maison de Morychos, voisine de celle où loge Lysias, où s'est tenu un festin de discours, τῶν λόγων ... εἰστία, 227b, et, dans la description du bord de la voûte céleste où arrivent les chars ailés, les âmes tiennent leur « festin et banquet », πρὸς δαῖτα<sup>114</sup> καὶ ἐπὶ θοίνην, 247a, dans « la contemplation et la délectation des réalités qui sont réellement », τὰ ὄντα ὄντως θεασαμένη καὶ ἐστιαθεῖσα, 247e. Ce parcours à la fois dramatique et

<sup>113</sup> 279b-c, il s'agit pour Socrate de jouir de la beauté en maintenant un juste milieu grâce à la préférence accordée à la beauté du dedans par rapport, et non contre, celle du dehors.

<sup>114</sup> C'est le même mot qu'utilise Lykidas demandant à Simichidas s'il s'enquiert d'un « repas », VII, 24.

philosophique des plaisirs se traduit par une double progression, horizontale d'abord, depuis la ville jusqu'à la *καταγωγή*, « lieu de halte », et ensuite depuis celle-ci, par une progression verticale cette fois, de la *καταγωγή* au festin céleste des âmes. Ce qui est extraordinaire, c'est que la géométrie poétique de ces espaces concrets et abstraits qui créent une tension dramatique et thématique, est elle-même conçue comme un reflet d'une conception géométrique du corps et de l'âme du monde<sup>115</sup>. En effet, si l'on convient que chaque lieu de pause (la rencontre et la *καταγωγή*) constitue un milieu symétrique, rhétorique et philosophique, il faut se souvenir que l'acmé de la vision des vérités célestes par les âmes situe ce lieu à la frontière entre ciel intérieur, le nôtre, et ciel extérieur, inaccessible. Il y a donc deux parcours ayant chacun un point d'équilibre entre deux opposés : le lieu de la rencontre conjoint dramatiquement la rhétorique et la philosophie et le lieu de la *καταγωγή* les confond dans la perspective philosophique.

Dans l'*Idylle* VII, la symétrie géographique entre la ville et le domaine de Phrasidamos (lieu du banquet final) est mise à mal par la remarque de Simichidas au moment précis de la rencontre : *κοῦπω τὰν μεσάταν ὁδὸν ἄννυμες*, « nous n'étions pas encore à mi-chemin », 10. On doit, selon nous, considérer que l'échange entre Simichidas et Lykidas se fait en cheminant<sup>116</sup> mais peu d'indices sont là pour nous aider. On ne sait pas si Lykidas arrive par la droite, par la gauche, face à eux ou par derrière. On sait seulement qu'il chemine, *τὸν ὁδίταν*, « un voyageur », 11, et que Simichidas progresse à grands pas, *πόδας ἔλκεις (...) ἐπέγειαι... θρώσκεις*, 21-23. L'expression du narrateur, *ζυνὰ γὰρ ὁδός*, 35, semble en effet signifier qu'ils progressent dans la même direction. On pourrait alors faire l'hypothèse que l'échange se réalise au rythme du cheminement et que le terme de l'échange a lieu au moment exact où ils doivent chacun partir de leur côté. Dans ces conditions, il n'est pas interdit de penser que le lieu de leur séparation coïncide avec la moitié du chemin où Simichidas et ses deux amis n'étaient pas encore arrivés quand ils ont croisé Lykidas. Si tel est le cas, ce milieu entre ville et campagne serait l'espace où se réalisent l'introduction et l'échange dans

<sup>115</sup> Selon BRISSON 1989 (rev. 2000), le *Phèdre* doit être lu en regard avec le *Timée* qui décrit mathématiquement et philosophiquement le corps et l'âme du monde.

<sup>116</sup> HUNTER 1999, p. 155-156, admet que Simichidas semble le dire.

son intégralité. En outre, il y a jusque-là deux parcours : de la ville à la rencontre et de la rencontre à la séparation. Un troisième parcours s'effectuera entre ce dernier lieu et la maison de Phrasidamos. Si l'on prend en considération le soin avec lequel Platon divise géométriquement le premier parcours et oppose grâce au mythe le deuxième, marquant ainsi le point métaphorique où se rencontrent le plaisir sans souci de l'âme et le plaisir dépendant de la connaissance de l'âme, il devient possible de repérer dans l'*Idylle* VII un même réseau à la fois narratif et poétique entre les différents parcours des personnages.

1. Ville - rencontre avant la moitié du chemin, 1-10 ;
2. Rencontre – séparation, 10-129 ;
3. séparation – Thalysies, 130-157.

Dans le premier parcours, Simichidas se rend chez Phrasidamos en vue d'un récital poétique en l'honneur de sa famille, si l'on doit en croire les vers 4-9 qui esquissent un éloge poétique de la famille de ses hôtes. Il faut sans doute supposer un salaire en échange de cela et le banquet raconté par le poète constitue à lui seul un genre de paiement. On aurait ici un poète professionnel assumant, comme dans l'*Idylle* XVI<sup>117</sup>, que l'art puisse être un moyen de subsistance. Dans le second, l'échange, qui est donc aussi l'effectuation du trajet en commun, relève d'un avantage réciproque et s'oppose ainsi à la première partie que Lykidas ne manque pas de signaler avec l'image du parasite courant après un banquet. Le chevrier évoque lui aussi un banquet dans son poème, mais il paraît plutôt frugal. Le troisième parcours donne lieu à la description du banquet des Thalysies qui associe le nectar des dieux au vin servi à cette occasion<sup>118</sup>. En transcrivant sur le mode narratif la totalité de ce parcours, Simichidas manifeste sa prédilection pour une poésie écrite capable d'intégrer le charme des dialogues bucoliques mais inversement, en plaçant au cœur et dans la partie la plus courte du trajet réel l'échange entre lui et Lykidas, il signifie aussi que les

---

<sup>117</sup> XVI, 23-24 : οὐχ ἄδε πλούτου φρονέουσιν ὄνασις, / ἀλλὰ τὸ μὲν ψυχῆ, τὸ δὲ καὶ τινὶ δοῦναι ἀοιδῶν, «Ce n'est pas cela qui constitue un profit aux yeux des hommes réfléchis, mais le fait de donner tantôt à son plaisir, tantôt aussi à quelque poète ». On remarque que le terme « profit » qui fonde l'échange entre Simichidas et Lykidas est ici inversé et rejoint l'*Idylle* VII.

<sup>118</sup> Ce banquet est marqué à la fois par l'abondance et par la mesure.

caractéristiques de l'oralité demeurent prédominantes puisque cette section est la plus copieuse en termes de vers. De façon complémentaire à cette analyse, Simichidas exploite, dans le déroulement spatial et thématique, les diverses modalités que peut prendre sa poésie : narrative, dialogique et le mélange des deux<sup>119</sup>. Le dialogue occupe dans l'espace du poème des dimensions inversement proportionnelles à l'espace traversé par le narrateur, et *a contrario*, la narration qui raconte un long trajet à pieds, n'intervient que dans des proportions limitées. Pourquoi dès lors prend-il le soin de mesurer géométriquement les différents moments du parcours ? Théocrite veut montrer sans doute un au-delà poétique aux oppositions diégétique/ mimétique et oral/ écrit, du moins, si l'on se fonde sur sa volonté de brouiller et de confondre ces critères que pourtant il souligne textuellement et géographiquement. Comme, d'une façon éblouissante dans le *Phèdre*, le plaisir sensuel des discours mène au goût de tous les discours et que celui-ci mène à la poésie et à la philosophie, de même dans l'*Idylle VII*, le salaire et l'appétit du poète le mènent ou le ramènent au contact d'une poésie gratuite et instructive qui va lui permettre de rendre compte des Thalysies à la fois comme poète salarié et poète de la réciprocité. Dans nombre d'idylles, et dans l'*Idylle XVI* où le thème est largement développé, le sens de cette réciprocité, la dimension culturelle du don et contre-don poétique est fortement mise en valeur par plusieurs procédés parfois complémentaires. Ce va-et-vient s'incarne en effet dans beaucoup de modalités précises : chant alterné, échange symétrique des dialogues, complémentarité énonciative, etc. Mais il faut considérer de façon complémentaire la dimension rhétorique de l'éloge et du blâme dans l'*Idylle VII* en dégagant des effets d'inversion et d'équilibre tout à fait remarquables. On trouvera dans le *Phèdre* la description de procédés rhétoriques qui apparaissent nettement dans notre idylle. Juste après l'éloge de la famille de Phrasidamos qui annonce indirectement sa fonction professionnelle, le narrateur fait le portrait du chevrier. Il commence avec le ton du respect quasi religieux et se poursuit avec un ton trop réaliste pour être celui de l'éloge. Mais rien ne semble clair :

---

<sup>119</sup> C'est précisément ce que disent les scholies au sujet de la poésie bucolique, *Scholia in Theocritum, Prolog. D.*, Wendel 1967, p. 4.



τιν' ὀδίταν  
 ἐσθλὸν σὺν Μοῖσαισι Κυδωνικὸν εὖρομες ἄνδρα,  
 οὖνομα μὲν Λυκίδα, ἧς δ' αἰπόλος, οὐδέ κέ τις νιν  
 ἠγνοίησεν ἰδὼν, ἐπεὶ αἰπόλῳ ἔζοχ' ἐφάκει.  
 ἐκ μὲν γὰρ λασίῳ δασύτριχος εἶχε τράγοιο  
 κνακὸν δέρμ' ὄμοισι νέας ταμίσοιο ποτόσδον,  
 ἀμφὶ δέ οἱ στήθεσσι γέρων ἐσφίγγετο πέπλος  
 ζωστήρι πλακερῶ, ῥοικὰν δ' ἔχεν ἀγριελαίῳ  
 δεξιτερᾷ κορόναν.

*« Nous rencontrâmes grâce aux Muses un voyageur, homme de mérite de Kydonia, son nom était Lykidas, c'était un chevrier, et personne en le voyant n'aurait pu le méconnaître puisqu'il ressemblait à un chevrier à la perfection. Il avait en effet sur les épaules une peau de bouc sombre, velue et épaisse, sentant la présure fraîche. Autour de la poitrine un vieux manteau était ceint par une corde tressée, et il avait en main une houlette biscornue en bois d'olivier sauvage. »*

VII, 12-19

Les premiers mots semblent foncièrement favorables à Lykidas : sa célébrité repose sans doute sur sa maîtrise poétique comme les Muses l'insinuent. Mais on ne sait pas si cette mention de Kydonia n'est pas ironique : il y est fameux comme un pauvre bougre de village l'est au yeux des habitants. Le commentaire hyperbolique, ἔζοχα, concernant l'aspect du chevrier, mis en rapport avec ce qui précède, évolue facilement en un bon mot dans la bouche d'un citadin. Cette description a donné lieu à plusieurs hypothèses sur l'identité humaine ou divine de Lykidas dont nous avons parlé : Théocrite lui donne, selon nous, les deux à la fois car il est indistinctement un vrai poète, un faux chevrier et un vrai chevrier. La seule chose qu'il est certainement pour Théocrite, c'est un vrai poète<sup>120</sup>. En ce sens, il est lui aussi, et pas seulement Simichidas parlant à la première personne, une part de Théocrite lui-même. D'ailleurs, comme ce dernier le fait avec nous, Lykidas le fait avec lui :

καί μ' ἀτρέμας εἶπε σεσαρώς  
 ὄμματι μειδιόωντι, γέλως δέ οἱ εἶχετο χεῖλες·

*« Et il me dit sans gêne, l'œil brillant de malice et le sourire aux lèvres »*

VII, 19-20

Non seulement l'ironie se retourne contre lui mais Simichidas, le narrateur, restitue sans

<sup>120</sup> PLAZENET 1994, p. 83, faisait déjà cette analyse concernant le chevrier mais aussi Simichidas : « ils sont avant tout des poètes ».

ressentiment la scène comme s'il s'associait à la part de vérité contenue dans les paroles de Lykidas. Plus loin, les propos du narrateur se décrivant en tant que poète, entremêleront l'éloge et le blâme de façon à nouveau tout à fait remarquable :

*Λυκίδα φίλε, φαντί τῷ πάντες  
ἤμεν συρικτὰν μέγ' ὑπείροχον ἔν τε νομεῦσιν  
ἐν τ' ἀμαθήρεσσι. τὸ δὴ μάλα θυμὸν ἰαίνει  
ἀμέτερον· καίτοι κατ' ἐμὸν νόον ἰσοφαρίζειν  
ἔλπομαι. ἃ δ' ὁδὸς ἄδε θαλυσιάς· ἧ γὰρ ἑταῖροι  
ἀνέρες εὐπέπλω Δαμάτερι δαῖτα τελεῦντι  
ὄλβω ἀπαρχόμενοι· μάλα γάρ σφισι πίονι μέτρῳ  
ἃ δαίμων εὐκριθὸν ἀνεπλήρωσεν ἁλωάν.*

*« Cher Lykidas, tout le monde dit que tu es, au milieu des pâtres et des moissonneurs, un joueur de syrinx incomparable, et c'est pour moi un bien grand plaisir ! Pourtant, j'ose espérer, si je m'écoute, en dire autant de moi. Nous voilà sur la route des Thalysies. Ce sont des hommes, mes amis, qui tiennent un banquet à l'occasion des premières récoltes. La déesse, il est vrai, les a comblés en emplissant leur sol d'une production abondante. »*

VII, 27-34

L'éloge de Lykidas, avec lequel finalement il adhère, va donc se retourner en éloge de lui-même, 37-41, avant de se déplacer vers celui qui affleure dans la description de la récolte et des bienfaits de Déméter. Cela produit alors une critique en creux car il souligne la différence sociale entre lui et le chevrier. En réalité, la différence doit être faite entre une poésie de l'abondance et une poésie de la simplicité que le chemin des Thalysies et la restitution écrite, que constitue l'idylle, vont dialectiquement rendre compte. En effet, en insistant sur le profit qu'ils pourront tirer de leur échange, tout cela en marchant, Simichidas manifeste un intérêt pour une richesse autre que celle de l'argent et des biens matériels. Là aussi, l'éloge et le blâme, ne se confondent pas innocemment mais plutôt dans la perspective d'un équilibre entre la vérité élogieuse et la vérité critique qui est aussi un juste milieu entre la vérité dramatique et la vérité poétique. L'autoportrait du narrateur va apparemment dans le même sens :

*καὶ γὰρ ἐγὼ Μοισᾶν καπυρὸν στόμα, κῆμὲ λέγοντι  
πάντες ἀοιδὸν ἄριστον· ἐγὼ δέ τις οὐ ταχυπειθής,  
οὐ Δᾶν· οὐ γὰρ πῶ κατ' ἐμὸν νόον οὔτε τὸν ἐσθλόν  
Σικελίδαν νίκημι τὸν ἐκ Σάμῳ οὔτε Φιλίταν  
ἀείδων, βάτραχος δὲ ποτ' ἀκρίδας ὥς τις ἐρίσσω.*

« Quant à moi, je suis une bouche qui fait résonner la parole des Muses, et tout le monde me dit un chanteur excellent. Mais je ne suis pas du genre à m'en laisser conter, par Zeus ! Car, si je m'écoute, je ne pourrais venir à bout encore de Sikéidas de Samos, si célèbre, ni de Philéas, en chantant, et c'est à la manière de quelque grenouille contre la sauterelle que je mènerais la lutte. »

VII, 37-41

Il fait son éloge sans le faire et se critique sans se critiquer, car si tous le disent excellent, lui demeure circonspect, et s'il se dévalue face aux autres poètes, l'humour de la comparaison avec la grenouille, dont le coassement paraît en effet peu harmonieux, infléchit le ton de fausse modestie en franche autodérision. Il faut voir là pourtant un *chleuasme*, parole auto-dépréciative en vue d'un éloge ou s'inscrivant dans une stratégie de provocation amicale au duel poétique. Les deux effets se produiront bien en définitive dans la réplique de Lykidas qui acceptera l'échange et louera le ton de vérité de Simichidas<sup>121</sup>. Dans sa narration du dialogue, il précise lui-même qu'il a parlé « à dessein », ὧς ἐφάρμαον ἐπίταδες, 42, afin de créer un nouvel écart entre lecture et oralité, mais cela, à la façon des linguistiques modernes, distinguant des « actes de langage » derrière les paroles, et rejoignant ainsi la distinction de Benveniste entre « discours et récit »<sup>122</sup>. Poétiquement, Théocrite en réalité les rassemble tout autant qu'il les distingue, manifestant encore, en mêlant immédiateté du dialogue et distance de l'écriture et de la lecture, l'ambition littéraire, et plus seulement génériquement poétique, de son écriture.

Ces va-et-vient si plaisants entre l'éloge et le blâme sont nombreux dans le prologue du *Phèdre* et, au-delà de leur effet comique et dramatique, ils invitent à préciser la perspective de lecture des jugements à la fois favorables et défavorables que Socrate tient sur la rhétorique. Mais, mieux encore, dans les inventions de cet art dont parle Socrate, il en est une qui, tout en étant présentée sous le mode de l'ironie, relève exactement des procédés utilisés dans le dialogue mais aussi dans

<sup>121</sup> Ces vers, οὔνεκεν ἐσσί / πᾶν ἐπ' ἀλαθείᾳ πεπλασμένον ἐκ Διὸς ἔρνος, « car tu es en tout point un rejeton de Zeus façonné à la mesure de la vérité », 43-44, peuvent se lire de plusieurs façons, allant de l'éloge réel à la moquerie. Cf., FRAZIER 2009, p. 156, note 10, signalant l'ambiguïté de tous les mots. Ici, l'ironie est un juste milieu parfait entre l'éloge et le blâme. Il faut sans doute voir là une nouvelle référence à la parole hésiodique des Muses à la fois vraies et fausses selon leur bon plaisir, *Théogonie*, 26-27.

<sup>122</sup> BENVENISTE 1966-1974.

l'Idylle VII, ainsi qu'on vient juste de le voir. Socrate évoque dans ce passage Événos de Paros :

τὸν δὲ κάλλιστον Πάριον Εὐηνὸν ἐς μέσον οὐκ ἄγομεν, ὃς ὑποδήλωσιν  
τε πρῶτος ἠῦρεν καὶ παρεπαίνους—οἱ δ' αὐτὸν καὶ παραμύθους φασὶν ἐν  
μέτρῳ λέγειν μνήμης χάριν—σοφὸς γὰρ ἀνὴρ.

« Et le sublime Événos de Paros, nous ne le mettons pas au cœur du  
problème, lui qui découvrit le premier la critique sous-jacente et le  
contre-éloge (on dit de lui qu'il composa en vers des contre-blâmes  
pour les retenir aisément, quel sage individu !) »

Phèdre, 267a.

Socrate feint d'admirer Événos alors qu'il lui reproche indirectement de ne pas connaître l'âme et de pratiquer une rhétorique du paradoxe à la différence du philosophe qui définit au préalable le vrai et le faux. C'est en mêlant de façon irréductible les deux facettes de la rhétorique, usant de procédés contre ou en faveur de l'autre et dans la conscience de chercher le vrai, que Socrate, Simichidas, Lykidas, Platon et Théocrite, montrent comment on doit recourir à ces procédés afin d'inciter et de persévérer dans cette recherche. L'Idylle VII nous met en effet sur la piste d'un au-delà poétique, poésie de circonstance et *agôn* bucolique, tradition et modernité, élogieux et critique, comique et tragique, sérieuse et léger ou élevé et bas... Ce balancement inextinguible entre l'inspiration et l'ouvrage médité, entre l'urbanité et la simplicité, peut aisément apparaître dans nombre d'autres idylles, pas nécessairement bucoliques. On voit bien dans tous les cas comment ces effets d'écarts se rejoignent chez les deux auteurs en général et en particulier dans les trois œuvres qui nous intéressent pour l'instant.

L'Idylle I est le seul dialogue qui ne présente pas les personnages en mouvement, ni séparément ni ensemble, à la différence de l'Idylle VII. L'Idylle I, purement dramatique, dénonce l'écriture dans son économie générale et dans ses diverses parties, ou plutôt une parole poétique concertée qui voudrait se faire passer pour spontanée. En effet, Thyrsis a composé et déjà produit en public son chant alors que le chevrier énonce son *ecphrasis* comme une réplique réaliste du dialogue<sup>123</sup>. La

<sup>123</sup> Il y a une incertitude fondamentale dans le statut énonciatif de l'*ecphrasis* : il s'agit à la fois d'un poème auquel doit répondre le berger, d'une description d'œuvre d'art à visée argumentative (faire chanter le berger), et de l'œuvre d'art elle-même créée par la parole remplaçant la sculpture.

confrontation de l'introduction de l'*Idylle* I avec le préambule du *Phèdre* est instructive à deux niveaux. On peut en effet intégrer dans l'introduction la longue réplique du chevrier, 18-64, et faire du chant de Thyrsis la simple composante de la première partie du poème, 65-145, ou, aussi bien, faire de cette réplique le premier volet d'un véritable échange poétique en forme d'*agôn* implicite. Les deux sont possibles car Théocrite confond de fait non seulement le chant de Thyrsis déjà écrit et la tirade du chevrier, c'est-à-dire l'oral et l'écrit, mais encore et surtout, il éclaire la nature polymorphe de la parole et son pouvoir de confondre poétiquement les types de discours. De fait, le lecteur ne peut être dupe du soin apporté à la composition des paroles du chevrier et inversement, il suppose avec un certain humour que le chant de Thyrsis est produit pour la première fois. L'important, c'est que les deux parties, *agonales* ou non, forment l'unité scripturale de l'*Idylle* I. Par conséquent, la question sera ici d'ordre éthique : quelle ambition donner au charme poétique ? Relève-t-il du poème déjà composé (Thyrsis) ou d'une parole inspirée et impossible à caractériser qui serait incarnée par le chevrier et son vase ? Un pur plaisir des sens répétitif ou un accès à la sagesse de la création ? On pensera à la lecture de *Phèdre* et à l'improvisation de Socrate qui, tout en manifestant le talent littéraire de Platon dans son effacement, visent dans la différence de leur statut à souligner la spontanéité philosophique. Voyons donc comment la puissance polymorphe et imitative de la parole est déployée dans l'*Idylle* I et si ce déploiement recouvre au moins en partie celui du dialogue.

La parole vive, celle du chevrier, paraît en fait au moins aussi artificielle que le chant fameux du berger, visiblement moins modeste qu'il ne le dit. Pourquoi créer ce trouble sinon pour dénoncer la distance entre la réalité dramatique et le travail de l'écriture ? On pensera au discours de Lysias, écrit composé à la fois par le rhéteur et par Platon comme si le philosophe se plaisait à amplifier la duplicité fondamentale d'un discours censé être pourtant un énoncé oral dans la bouche d'un homme non amoureux à l'attention d'un garçon. Ce serait un peu comme si les personnages de Théocrite disaient eux-mêmes qu'ils sont en réalité, malgré leurs différences et leur caractérisation

réaliste, toujours et encore l'auteur lui-même<sup>124</sup>. Il y a ce type de jeu chez Platon chaque fois que l'auteur imite d'autres auteurs connus en les pastichant ou quand Socrate est « possédé » : il l'est, en effet, mais autant par le dieu que par Platon lui-même qui le fut jadis, et le reste encore, par la commémoration de Socrate à l'œuvre dans l'écriture, au sens fort, des dialogues<sup>125</sup>. On pourrait rapprocher le « poème » du chevrier, tenant le vase qu'il observe en même temps, du discours de Lysias que Phèdre va devoir lire. Théocrite reprendrait alors la situation dramatique, en forme de mascarade, que Platon d'ailleurs exploite plusieurs dans le *Phèdre*<sup>126</sup>. Dans les deux cas, il y a une volonté de créer une suspicion critique quant à la nature écrite ou orale du discours de Lysias et partant, quant à la légitimité de ce type de discours<sup>127</sup>. Plus précisément, dans nos deux préambules, le doute qui découle de ce *sfumato* contagieux, est justement à l'origine de ce charme et de cet envoûtement qui n'est qu'un jeu au regard de ce qu'est un vrai discours, écrit ou oral, d'après la leçon socratique finale<sup>128</sup>. Chez Théocrite, le chevrier qui semble être lié à la nature du lieu comme les divinités qui y demeurent, ne peut être perçu comme un être de la sophistication et de l'écriture, maquillée en parole vive, mais plutôt comme un représentant de l'oralité face à un berger sans troupeau, poète du raffinement musical, dont le chant constitue un objet déjà élaboré et identifié comme tel. Pourtant, Théocrite infuse le doute sur la vérité dramatique du chevrier et la nature spontanée de l'*ecphrasis* : en use-t-il comme Phèdre avec son papyrus qu'il tient caché dans son vêtement ? Ou au contraire, faut-il voir dans ce passage le signe d'une maîtrise que le chevrier

<sup>124</sup> Dans le chant de Thyrsis, initié par une *sphragis*, Daphnis dramatisé, énonce lui aussi une *sphragis*, 120-121. La *sphragis* est une « signature » qui ici devient un code artificiel. Ce procédé a à voir avec le statut *auctorial* de la parole poétique qui est conçue par Théocrite et ses contemporains comme le fruit de lectures assidues des autres poètes et d'un travail personnel faisant apparaître une identité d'auteur.

<sup>125</sup> Je pense qu'il y a un véritable jeu, fondamental, chez Platon avec cette idée de « l'enthousiasme » de Socrate, qui est aussi bien celui de l'auteur mais parfois aussi celui qui lui fait écrire des paroles faussement prononcées par Lysias, ici, Protagoras, dans le mythe de l'âge d'or qu'il formule dans le dialogue éponyme, 320c-322d, Aristophane dans le *Banquet*, 189c-193d, ou, dans le même dialogue, Diotime, qui est à la fois le fruit de l'imagination de Socrate et de Platon, 202c-204b.

<sup>126</sup> On songe en particulier à Socrate se cachant la tête pour improvisé un discours *agonal* contre celui de Lysias en se mettant en outre à la place d'un vrai amoureux se faisant passer pour un non amoureux !

<sup>127</sup> Dans le mythe de Theuth, 274c-275b, le roi dit à l'inventeur de l'écriture que ce qu'il appelle le « remède » de l'oubli est en réalité une invention qui favorisera la faiblesse de la mémoire que les hommes n'auront plus besoin d'exercer. C'est précisément ce que Phèdre voulait faire et que pourtant Socrate lui-même lui a demandé de ne pas faire, 228d-e.

<sup>128</sup> Ce n'est pas l'écriture de discours, de toute nature, qui est mise en cause par Socrate, mais l'objet supérieur, le vrai, que l'on poursuit en écrivant, 278b-d.

déléguerait trop volontiers, donc ironiquement, au berger ? Le poète semble pourtant dire que le chevrier se tient déjà là et que c'est Thyrsis qui vient à sa rencontre, ce qui mettrait la parole orale et naturelle de son côté. Inversement, le berger apparaissant à midi là où les troupeaux se reposent implique, du fait que manifestement il n'en ait pas, une étrangeté, une *atopie*<sup>129</sup> qui doit être comprise par la nature urbaine de Thyrsis, le berger de comédie, par l'artificialité de sa poésie et, par voie de conséquence, par l'idée que se fait l'auteur de la poésie bucolique. En disant à Thyrsis qu'il a atteint le sommet de la maîtrise bucolique, I, 20, le chevrier dénoncerait la duplicité de celle-ci, mais surtout, ceux qui n'y verraient que le vernis agréable au lieu d'y déceler la dénonciation des apparences et la célébration d'un art capable de tout représenter parce qu'il garde conscience de sa nature mimétique. D'un autre côté, la musicalité de la poésie du faux berger prônée comme un programme esthétique juste après son salut initial aux Muses, *Θύρσις ὄδ' ὡς Αἴτνας, καὶ Θύρσιδος ἀδέα φωνά*, « Voici Thyrsis d'Etna, et les mots de Thyrsis sont doux à l'oreille », 65, (et la lecture en attestera largement), plaide pour une poésie de l'oralité ou plutôt de l'oralisation. Il a en effet une vraie compétence dans l'énonciation de son chant, comme Ion le rhapsode du dialogue éponyme qui voit le public être saisi des émotions des héros qu'il imite dans ses performances et que lui-même avoue ressentir<sup>130</sup>. De sorte que la question, bien réelle chez les deux auteurs, de l'écriture et de l'oralité se déplacerait vers celle du charme poétique en général, et non plus par la seule prédilection *psychagogique* des sonorités. On verra que chez nos deux auteurs la question du charme sonore se déploie à travers des images communes (Écho, Syrinx, Pitys, cigales, Muses *Ligures*, murmure, silence...) qui intéressent aussi bien le plaisir sensuel que l'émotion philosophique<sup>131</sup>. Confronté à ces paradoxes successifs, le lecteur est invité à pénétrer l'âme du poème en distinguant les membres qui le composent et en refaçonant comme il peut l'unité de

<sup>129</sup> Dans le *Phèdre*, Socrate est qualifié par *ἀποπώτατος*, « tout à fait étranger », dans le pré où ils s'assoient.

<sup>130</sup> *Ion* 335c, où précisément le rhapsode remercie Socrate de sa question qui lui permet de dire cela. Il utilise à cette occasion, pour qualifier la vision exacte créée par Socrate, le terme *ἐναργής* et renvoie, peut-être avec un peu d'ironie, à l'insistance de son interlocuteur à visualiser un ensemble d'éléments disparates : *τοὺς θεωμένους* « spectateurs » alors qu'ils écoutent un récit, éléments visuels et relevant de l'*ἐνέργεια* des scènes données en exemples.

<sup>131</sup> Dans le *Timée*, le philosophe explique le phénomène du son, de l'écho et de l'harmonie entre aigu et grave par la figure du cercle en mouvement.

l'ensemble. On verra que le chant de Thyrsis met en place une dialectique entre le mouvement lié au plaisir sensitif et le mouvement de l'âme lié à un but supérieur de sorte que le point d'équilibre entre eux constitue, comme dans le *Phèdre* et l'*Idylle* VII, le sens même de l'idylle, c'est-à-dire à la fois un modèle poétique et la représentation théorique (et critique) qui le fonde. Le *Phèdre* ne se contente pas d'impliquer les procédés *psychagogiques* de la rhétorique, qui demeurent intéressants même dans le discours de Lysias, pour les infléchir vers la philosophie. Mais pourquoi joue-t-il autant des potentialités mythiques et poétiques dans le cadre du dialogue et dans son contenu ainsi que de la figure poétique de Socrate, ici comme rarement ailleurs, en vue de dénoncer l'écriture ou la parole autre que philosophique ? Pour l'infléchir réellement, il faut sans doute l'expérimenter jusqu'au bout ou presque et ensuite, il est possible de trouver un équilibre et de le maintenir. Il nous semble que nos textes inscrivent dans l'analogie des processus émotionnels et physiques d'un côté et des processus d'accès à une émotion supérieure d'un autre, le chiffre même qui marque la conscience d'une composition réfléchie et engagent la conception même de la philosophie et de la poésie. Il est clair que Théocrite admire l'art de la composition de Platon et qu'il répond à certaines exigences que Socrate dans la dernière partie du dialogue livrera à Phèdre. L'idée fameuse selon laquelle un texte doit être comme un « être vivant », 264c, plaît assurément beaucoup au Syracusain. Continuons à scruter comme le plaisir sensuel des discours nous porte à un plaisir supérieur par le biais de procédés troublants mais agréables auxquels nous cédon toujours.

L'ironie des personnages des trois textes offre de ce point de vue un exemple parfaitement représentatif ainsi qu'on l'a déjà noté au sujet de l'*Idylle* VII. La façon avec laquelle les six personnages des trois œuvres exagèrent volontairement leur modestie et en même temps leur prétention démontrent que tous ont une nature philosophe, capable de demeurer dans un équilibre entre désirs sensibles et désirs de beauté supérieure. De façon analogue à ce qui se passe pour l'âme capable de contempler les vérités célestes, Phèdre, comme les autres, manifeste bien ce double mouvement intérieur d'élévation vers la philosophie et de régression dans les plaisirs sensibles, et



s'il le fait avec un certain humour, il est moins puissant sans doute que les autres<sup>132</sup>. Thyrsis, quant à lui, veut garder le troupeau du chevrier pendant que celui-ci jouerait de la syrinx, or, ce geste de modestie chez un berger sans troupeau, peut-il être pris pour le signe d'une réelle humilité, d'un sincère désistement ? Il serait plus juste de dire qu'il y a là l'indice d'une condescendance ironique à l'égard du chevrier, simple joueur de flûte, alors que lui est un poète fameux. C'est dans tous les cas, ce que le poète anonyme semble clairement signifier en mettant l'art de Thyrsis au-dessus des sonorités de la nature alors que celui-ci mettait au même niveau les deux sources sonores, du chevrier et du pin près des sources, I, 1-3. De même, en rappelant sa victoire contre Chromis, l'étrange personnage ne se joue-t-il pas du célèbre poète ? Il semble du moins, comme Simichidas et sa fausse modestie, provoquer Thyrsis et l'inciter à produire son récitation à force de propos laudatifs que le berger lui-même reprendra à son compte dans la *sphragis* initiale de son chant en qualifiant ses vers d'harmonieux :

*Θύρσις ὄδ' ὡς Αἴτνας, καὶ Θύρσιδος ἀδέα φωνά.*

« C'est ici Thyrsis d'Etna, et de Thyrsis les vers sonnent avec douceur ».

I, 64.

Le chevrier flatte avec beaucoup d'urbanité Thyrsis de sorte que l'ironie peut être le signe d'une complicité avec le lecteur, conscient du caractère artificiel de ses personnages bucoliques, ou le signe d'une duplicité du joueur de syrinx surveillant son troupeau et parlant comme un citadin assumé. Son ironie se situerait du côté de l'*ἀλαζονεία*, « vantardise », caractère du cheval noir de l'attelage, 253e, puisque les éloges qu'il fait au berger peuvent, du fait de leur exagération évidente, paraître suspects :

*τᾶς βουκολικᾶς ἐπὶ τὸ πλεόν ἵκεο μοίσας.*

« tu es parvenu au sommet de l'art bucolique. »

I, 20

<sup>132</sup> On verra que chez Platon, il y a une protreptique de la philosophie dans le déploiement dramatique du dialogue auquel Phèdre participe en se laissant entraîner par la leçon socratique.

τὸν ἐφίμερον ὕμνον

« ton hymne délicieux »

I, 6

πλήρες τοι μέλιτος τὸ καλὸν στόμα, Θύρσι, γένοιτο,  
πλήρες δὲ σχαδόνων, καὶ ἀπ' Αἰγίλω ἰσχάδα τρώγοις  
ἀδεῖαν, τέττιγος ἐπεὶ τόγα φέρτερον ᾄδεις.

« Puisse ta bouche mélodieuse, Thyrsis, être emplie de miel et de ses  
rayons ! Et puisses-tu manger la douce figue d'Aigilos, puisque tu  
chantes bien mieux que la cigale ! »

I, 146-148

A part Thyrsis, peu convaincant dans sa volonté de garder les chèvres de son compagnon et n'hésitant pas dans son chant à inscrire la marque de son talent, les autres font montre d'une ironie cordiale notamment vis-à-vis de leur compétence ou de la qualité de leur création<sup>133</sup>. Ils se rient de tout ce qui est pris avec trop de sérieux, même leur art. Ainsi, Socrate va apprendre à Phèdre comment accéder à la vraie rhétorique par la connaissance de l'âme en se moquant de sa faiblesse à l'égard des discours ; le chevrier va produire une *ecphrasis* poétique en forme d'échange réaliste comme si sa maîtrise poétique n'était pas réelle ; Simichidas va faire du chant des grenouilles un élément du *locus amœnus* final alors qu'il s'identifiait à elle de façon humoristique ; Lykidas va investir, comme les Muses ou un dieu musicien, Simichidas, en prenant soin de décaler la scène de façon comique et *virtuellement* réaliste. Inversement, en disant à Thyrsis qu'il ne se « joue pas de lui », *κοῦτι το κερτομέω*, 62, le chevrier crée un doute auquel Thyrsis ne répond pas, corroborant ainsi sa difficulté à saisir la finesse d'esprit. Il faut lire les deux vers qui terminent la longue réplique du chevrier pour cerner le caractère insaisissable de ce personnage dont l'anonymat semble répondre, sur le plan de l'analyse psychologique, au commentaire d'Aristote au sujet du juste milieu entre le « vantard » et l'« ironiste »<sup>134</sup> :

<sup>133</sup> Simichidas se compare à une grenouille, VII, 41 ; Lykidas parle d'une « petite chanson », « chansonnette », VII, 51 ; Phèdre rit de s'être fait prendre au piège par Socrate avec qui il voulait se mesurer sans risque ; Socrate s'amuse de son incompétence en fait de mythes, de rhétorique, etc.

<sup>134</sup> Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1223a 13 : *Περὶ τὰ αὐτὰ δὲ σχεδὸν ἐστὶ καὶ ἡ τῆς ἀλαζονείας <καὶ εἰρωνείας> μεσότης· ἀνόνομος δὲ καὶ αὐτή*, « Il en est de même à peu près dans le milieu qui se tient entre la vantardise et l'ironie, et ce juste milieu n'a pas de nom ». Le chevrier pourrait être *anonyme* car il peint une caractéristique réelle mais restait innommée.

κοῦτι το κερτομέω. πόταγ', ὠγαθέ· τὰν γὰρ ἀοιδᾶν  
οὐ τί πα εἰς Αἴδαν γε τὸν ἐκλελάθοντα φυλαξεῖς.

« Et je ne me joue pas de toi ! Allons, mon brave, ton chant, il n'est pas  
dit que tu le garderas quelque part chez Hadès où tout est oublié. »

I, 62-63

L'idée de ne pas laisser le chant se perdre dans les mémoires, exprimée en vue d'inciter le berger à l'action, traduit de toute évidence pour le chevrier une critique, difficile à cerner. En prenant en charge lui-même, même incidemment, cette formule de commémoration religieuse propre aux hymnes, il semble activer lui-même le processus de la performance poétique dans son rapport aux Muses, filles de Mnémosyne (Mémoire), comme si l'on devait désormais le tenir, lui autant que l'autre, pour l'instance créatrice du poème de Thyrsis. Il participe en quelque sorte à la célébration du chant lui-même dans son énonciation pragmatique et non plus seulement en tant qu'auditeur du contenu du chant. D'ailleurs Thyrsis s'adresse à lui avant de conclure sur une formule hymnique adressée aux Muses : a-t-il saisi l'implication religieuse du chevrier dans son récital ? Ou Théocrite, veut-il dénoncer sa précipitation parce qu'il a soif ou qu'il est déçu d'avoir chanté plutôt que d'écouter la syrinx ? Comme on a vu que le chevrier était sensible ainsi que Thyrsis au traitement musical du poème, on aurait donc un personnage à la croisée de plusieurs instances normalement inassimilables : un auditeur amateur de poésie euphonique, un auditeur aimant les récits mythiques, un être indiscernable du fait de son anonymat, un dieu ou un homme musicien, un homme ou un dieu poète, tout cela à la fois. Comme pour les protagonistes de l'*Idylle* VII, il serait peut-être judicieux d'en faire, dans sa complémentarité avec le berger, la figure au moins parcellaire de l'auteur. Comme lui d'ailleurs, ce dernier est caché derrière l'énonciation mimétique<sup>135</sup> mais ne cesse d'apparaître dans les anfractuosités qu'il ménage lui-même à l'intérieur de son propre texte. C'est aussi une manière pour la bucolique de fondre, ainsi que le disait la scholie, la *λέξις* dramatique et la *λέξις* mimétique en vue de penser et de façonner un au-delà de l'expression poétique, une poésie où l'entre-deux serait toujours plus riche. Ainsi, le chevrier anonyme

<sup>135</sup> DAMON 1995, p. 101-102, souligne cette tendance théocritéenne et rappelle les antécédents théoriques de Platon, *République* 392d-394d et d'Aristote, *Poétique* 1460a 5-7.

s'approprié de façon troublante le rôle du récitant, conserve le sien propre et acquiert au moins partiellement celui du véritable auteur, Théocrite. Il est vrai que, pour le lecteur de l'idylle, c'est grâce à lui que le chant de Thyrsis nous est connu.

Le plaisir des discours se présente dans les trois textes comme une réalité protéiforme à la mesure de l'autoportrait ironique que Socrate, parlant de l'interprétation des mythes, formule dans le prologue, en route vers le bord idyllique et artificiel de l'Ilissos :

*οὐ δύναμαί πω κατὰ τὸ Δελφικὸν γράμμα γινῶναι ἑμαυτόν: γελοῖον δὴ μοι φαίνεται [230α] τοῦτο ἔτι ἀγνοοῦντα τὰ ἀλλότρια σκοπεῖν. ὅθεν δὴ χαίρειν ἔασας ταῦτα, πειθόμενος δὲ τῷ νομιζομένῳ περὶ αὐτῶν, ὃ νυνδὴ ἔλεγον, σκοπῶ οὐ ταῦτα ἀλλ' ἑμαυτόν, εἴτε τι θηρίον ὃν τυγχάνω Τυφῶνος πολυπλοκότερον καὶ μᾶλλον ἐπιτεθυμμένον, εἴτε ἡμερώτερόν τε καὶ ἀπλούστερον ζῷον, θείας τινὸς καὶ ἀτύφου μοίρας φύσει μετέχον.*

*« Je ne suis pas encore capable de me connaître moi-même comme le dit l'oracle de Delphes. Il me paraît bien ridicule alors que j'ignore encore cela de me mettre en quête d'autres questions. Voilà ce qui fait que je prends congé de ces problèmes, m'en remettant à ceux qui réfléchissent sur ces choses, ce qu'ils disaient à l'instant, je ne m'enquiers pas de cela mais de moi-même : ou je suis une bête féroce plus complexe que Typhon et plus enfumée de colère, ou sinon, un être plus placide et plus simple, participant naturellement au destin des dieux hors de tout enfumage ?*

*Phèdre 229e-230a*

Tout en rejetant les interprétations rationalistes des mythes, Socrate les adapte à sa recherche pour en éprouver l'utilité. C'est ainsi qu'il distingue deux natures opposées en lui : la complexité violente et la douceur simple. Mais Socrate sait qu'il n'est ni l'un ni l'autre même si l'on peut douter qu'il rejette entièrement la deuxième alternative. Dans ce dialogue en tout cas, le philosophe aux pieds nus, peut apparaître comme tel mais loin s'en faut que Socrate soit aussi transparent qu'on pourrait le croire. D'ailleurs, il se cherche encore, montrant par-là qu'il ne s'est pas trouvé et qu'il n'est pas cet être idyllique. Inversement, la ventriloquie dont il fait preuve dans son premier discours et dans la suite du texte, le rapprocherait du premier modèle. Les personnages des *Idylles* I et VII, mais aussi des autres, sont également ambivalents.

Cette indistinction structurelle qui contamine la scénographie, les personnages, les auteurs et surtout les thèmes des discours et de l'amour, doit être entendue, à plus forte raison dans la perspective intertextuelle qui est la nôtre, comme un obstacle et une condition de la transmission écrite d'une pensée. Celle de Platon nous est assez bien connue, mais celle de Théocrite contient encore des zones d'ombre qu'il convient de scruter attentivement. Précisément, cette image de l'ombre et de la lumière, cette entre-deux structurel informe la composition des trois textes en jouant sans cesse et à tous les niveaux une dialectique (au sens faible) qui engage les questions littéraires et philosophiques implicites dans le dialogue et les Idylles. Dans la mesure où ces analyses débordent le cadre du prologue en prose et des incipit poétiques des *Idylles* I et VII, il convient de présenter le même parallèle que précédemment et de décliner les étapes des échanges centraux des trois œuvres.

### 3. Tableau comparatif des discours ou poèmes échangés

<i>PHEGRE</i>	<i>IDYLLE I</i>	<i>IDYLLE VII</i>
<p><b>PREMIÈRE PARTIE, 230e-257b :</b></p> <p><b>DISCOURS DE LYSIAS lu par P., un homme non amoureux désirant obtenir les faveurs du garçon s'adresse à lui directement :</b></p> <p>* pas de problème de conscience après la jouissance avec le non amoureux<sup>136</sup> ;</p> <p>* les amoureux calculent sans cesse les efforts faits et les avantages<sup>137</sup> retirés pour soi-même ;</p> <p>* les amants préfèrent toujours les nouveaux garçons aux premiers<sup>138</sup> ;</p>	<p><b>ÉCHANGE POÉTIQUE, 19-145</b></p> <p><b>ou</b></p> <p><b>CHANT DE THYRSIS, 64-145 :</b></p> <p><b>1) Ecphrasis rhétorique du chevrier, pour convaincre T. de chanter, 19-63</b></p> <p>* tu es au sommet de la maîtrise de la poésie bucolique ;</p>	<p><b>ÉCHANGE POÉTIQUE, 52-127</b></p> <p><b>CHANT DE LYKIDAS, 52-89, en trois parties, 52-62 ; 63-82 ; 83-89</b></p> <p><b>52-62 :</b></p> <p>*vœu de bonne traversée de Lykidas pour son aimé Agéanax ;</p> <p>*saison mauvaise pour la navigation ;</p> <p>*vœux réitérés malgré la</p>

<sup>136</sup> On pense aux souvenirs que Daphnis rappelle à Aphrodite en I, 105-110, au sujet de ses amours avec Anchise et Adonis. La guerre évoquée au sujet de Diomède juste après, aux vers 112-113, implique Arès, amant divin, plus sensuel que moralement acceptable puisque Aphrodite est mariée à Héphaïstos.

<sup>137</sup> On retrouve les idées de Simichidas exprimées à Aratos en VII, 122-124.

<sup>138</sup> On trouve cette idée exprimée en XXIX, 16-20, dans le point de vue de l'aimé cette fois. En effet, le garçon qui reçoit des compliments se met à aimer plus fort le nouvel amant que l'ancien qui redevient une connaissance récente sans enjeu éthique. Le poète demande au garçon de préférer un amour entre égaux comme le non amoureux de Lysias affirme que, parce qu'il n'est pas amoureux, il peut vivre à égalité, dans une amitié plus durable, avec le jeune homme.

<p>* ils sont fous<sup>139</sup> ;</p> <p>* il faut préférer ce qui est utile plutôt que la sincérité de l'amour ;</p> <p>* les amoureux se <b>vantent</b><sup>140</sup>, les autres restent <b>calmes</b><sup>141</sup>, 232a ;</p> <p>* l'assiduité des amoureux crée des ragots mais le non amoureux peut parler avec le garçon sans éveiller de soupçon ;</p> <p>* une fois la relation physique consommée, une brouille avec l'amoureux est morbide pour le garçon mais pas avec le non amoureux ;</p> <p>* effets désastreux de la jalousie pour le garçon ;</p> <p>* l'amitié naîtra plus facilement avec le non amoureux après avoir consommé, mais ce sera la haine avec l'autre ;</p> <p>* avant la relation sexuelle, l'amoureux aime surtout le corps, le non amoureux est plus un ami, et après la relation, l'amitié croîtra avec le second mais non avec le premier ;</p> <p>* le garçon s'améliorera avec le non-amoureux car il est sans passion, avec l'autre non ;</p> <p>* <u>l'amitié sans amour est plus naturelle que l'amour uni à l'amitié (la preuve : les amis, les parents)</u><sup>142</sup> ;</p> <p>* donner à ceux qui demandent le plus n'est pas une bonne chose mais ça l'est de donner aux hommes capables d'être reconnaissants ;</p> <p>* superficialité à long terme de l'amoureux, l'autre sera un ami toujours présent malgré la vieillesse, la beauté déclinante<sup>143</sup> ;</p> <p>* il faut cependant même avec le non amoureux qu'il y ait un <b>avantage égal</b> pour les deux<sup>144</sup> (ne pas céder à tous).</p>	<p>* <b>locus amœnus</b> avec siège pastoral de berger, statues de Priape et des <b>Nymphes</b> ;</p> <p>* rappel de la victoire de T. contre Chromis ;</p> <p>* don d'une chèvre à traire donnant deux pots de laits malgré ses deux chevreaux<sup>146</sup> ;</p> <p>* le κισσόβιον, « vase en bois de lierre » ;</p> <p>* douceur de la cire, deux anses (deux oreilles), tout neuf ;</p> <p>* végétaux sculptés décorant le contour du vase ;</p> <p>* femme sculptée noble ne cédant à aucun des deux hommes qui joutent entre eux pour obtenir ses faveurs: elle prend <b>plaisir</b> à la séduction mais ne cède pas<sup>147</sup> ;</p> <p>* un vieux pêcheur tirant avec vigueur un filet, jeune de corps malgré son grand âge<sup>148</sup> ;</p> <p>* une vigne gardée par garçonnet qui tresse avec un plaisir intense une cage à sauterelles pendant que deux renards pillent les raisins et tentent de s'emparer de son <b>déjeuner</b><sup>149</sup> ;</p> <p>* l'acanthé entoure le vase ;</p> <p>* le vase est merveilleux à voir, il a été échangé contre une chèvre et un fromage avec un passeur ;</p> <p>* il n'a jamais servi ;</p> <p>* joie du chevrier à l'offrir ;</p> <p>* <u>L'hymne délicieux de T.</u> ;</p> <p>* <u>le chevrier ne plaisante pas</u> ;</p> <p>* ne pas laisser dans <u>l'oubli</u> le poème.</p> <p style="text-align: center;"><b>OU seulement</b></p>	<p>saison grâce à l'<b>amour de l'aimé</b> et des alcyons qui calmeront la mer ;</p> <p style="text-align: center;"><b>63-82 :</b></p> <p>*scène de <b>banquet</b> vécu sans le garçon le jour de sa traversée ;</p> <p>*feu, vin <u>ptéléatique</u>, fèves ; conize, asphodèle et ache (lits) ;</p> <p>*Lykidas boit en pensant à A. et en appuyant ses lèvres sur la coupe ;</p> <p>*deux bergers jouent de l'aulos, Tityre chante l'amour de Daphnis pour Xénéa</p> <p>*pleurs des chênes de <b>l'Himère</b> à sa mort</p> <p>*Tityre chante le coffre de Comatas, les abeilles qui le nourrissent grâce aux <b>Muses</b> et leur <b>nectar</b> ;</p> <p style="text-align: center;"><b>83-89 :</b></p> <p>*adresse élégiaque à Comatas nourri par les abeilles un été entier ;</p> <p>*regret de Lykidas de la mort et de l'absence de Comatas avec lui et de sa musique</p> <p style="text-align: center;"><b>CHANT DE SIMICHIDAS, 96-127 en quatre parties : 96-102 ; 103-114 ; 115-121 ; 122- 127</b></p>
--	--	--

<sup>139</sup> Daphnis a des attitudes hyperboliques qui traduisent une analyse psychologique particulière. La jeune fille qui le poursuit peut sembler elle aussi animée d'une passion dévorante.

<sup>140</sup> Daphnis, qui aime vraiment, puisqu'il a perdu contre Eros ou qu'il n'a pas su se mesurer à lui, « se vante » encore de vaincre le dieu.

<sup>141</sup> On songe à l'*ἡσυχία* réclamée par Simichidas à la fin de son chant succédant aux peines amoureuses, VII, 125.

<sup>142</sup> On devine une telle relation entre Simichidas et Aratos, « l'ami le plus cher de tous en tout point », à leur façon d'associer leur peines et leurs joies et de décider ensemble comment agir dans l'amour.

<sup>143</sup> Simichidas trouve que le déclin de la beauté de Philinos peut dissuader Aratos.

<sup>144</sup> On peut songer à l'idée de Simichidas de profit commun dans l'échange avec Lykidas, VII, 36.

<p><b>PREMIER DISCOURS DE SOCRATE, 236a-242b :</b>  <i>S. est contraint de faire un discours aussi bon; S. accepte mais dissimule son visage ; son non amoureux est en fait un amoureux qui se cache de l'être pour tenter de séduire le beau garçon.</i></p> <p><b>237a-238c :</b></p> <p>*Invocation aux <u>Muses</u> Lignes ;</p> <p>*Récit d'un <b>garçon très beau ayant une foule d'amoureux</b> ;</p> <p>*un amoureux malin qui <u>fait semblant</u> de n'être pas amoureux ;</p> <p>*discours de ce faux non amoureux ;</p> <p>*méthode d'investigation mise en place avec le garçon : il faut définir l'objet du discours pour décider d'une réponse ;</p> <p>*2 attitudes : « le désir des plaisirs », naturel, et « l'aspiration au meilleur », « croyance acquise », 237d-e ;</p> <p>*alternance de ces deux attitudes en nous (tempérance vs démesure) ;</p> <p>*<u>gourmandise, enivrement</u> ; « ce qui est dit, de toute manière, est plus clair que ce qui n'est pas dit », 238b ; <u>l'amour</u> est le désir irraisonnable ;</p> <p><b>238c-d, (rupture) retour au dialogue : les dieux du lieu l'inspirent, ton dithyrambique :</b></p> <p>*238d-241d (reprise) : deuxième point : amour de l'amoureux et amour du non amoureux ;</p> <p>*l'amoureux du <b>plaisir</b> veut un aimé plus faible, il se réjouit de son ignorance ;</p> <p>*jaloux car l'aimé pourrait s'améliorer par la philosophie ;</p> <p>*il est donc inutile pour l'intelligence ;</p> <p>*goût de garçons efféminés ;</p> <p>*détestation des parents, amis du garçon ;</p> <p>*souhaite sa ruine ;</p> <p>*le <b>plaisir</b> « momentané » en tout mal, 240a-b ;</p> <p>*le <b>charme</b> du flatteur amoureux pourtant « fléau détestable » ;</p>	<p><b>CHANT DE THYRSIS, 64-145</b></p> <p>* Appel au <u>Muses</u> et affirmation de la douceur de la voix du chanteur, 64-65</p> <p>*questions sur le lieu où étaient les <u>Nymphes</u> quand Daphnis souffrait, 66-69 ;</p> <p>* refrain (= vers 1), 70 ;</p> <p>* chacals, loups et lions pleurent, 71-72 ;</p> <p>* refrain, 73 ;</p> <p>* vaches, taureaux, génisses et veaux se lamentent, 74-75 ;</p> <p>* refrain, 76 ;</p> <p>* Hermès demande à D. qui est l'objet de son amour, 77-78 ;</p> <p>* refrain, 79 ;</p> <p>* bouviers, bergers, chevriers demandent quel est son mal, 80-81 ;</p> <p>* Priape demande pourquoi D souffre puisque la jeune fille le poursuit ; il le <u>raille</u>, se moque de sa souffrance, 81-83 ;</p> <p>* refrain, 84 ;</p> <p>* Priape dit à D. qu'il est impuissant, comme un chevrier devant ses chèvres, 85-88 ;</p> <p>* refrain, 89 ;</p> <p>* Priape peint <u>les pleurs de D. devant le rire des jeunes filles</u>, 90-91 ;</p> <p>* Récit : <b>D ne répond rien</b>, va jusqu'au bout de son amour, 92-93 ;</p> <p>* nouveau refrain avec idée de <u>recommencement</u>, 94 ;</p> <p>* <u>Cypris (Aphrodite), sourire dissimulé car mécontente</u>, 95-96 ;</p> <p>* Cypris à D. : <b>Éros</b> t'a vaincu, tu t'es <u>vanté</u>, 97-98 ;</p> <p>* refrain, 99 ;</p> <p>* D. à Cypris : elle est haïssable et il n'est pas vaincu pour toujours car il fera souffrir <b>Éros</b> même mort, 100-103 ;</p> <p>* refrain (= 94), 104 ;</p> <p>* D. à Cypris sur sa propre</p>	<p><b>96-102 :</b></p> <p>*Simichidas <u>amoureux</u> de Myrto ;</p> <p>*Aratos, son « ami en tout point » est aussi <b>amoureux</b> ;</p> <p>*Aristis, cithariste, connaît la peine d'Aratos ;</p> <p><b>103-114 :</b></p> <p>*<u>prière à Pan</u> pour que le garçon aille à Aratos ;</p> <p>*paroles propitiatoires pour que <b>Pan</b> ne soit pas fouetté s'il accepte ;</p> <p>*paroles menaçantes à <b>Pan</b> s'il refuse ;</p> <p><b>115-121 :</b></p> <p>*<u>Prière aux Amours</u> pour agir sur le garçon (Philinos) ;</p> <p>*critiques de S. contre Philinos (sa beauté est relative avec l'âge) ;</p> <p>*critiques des femmes concernant la <u>beauté passée</u> de Philinos ;</p> <p><b>122-127 :</b></p> <p>*A Aratos pour qu'ils cessent ces <u>amours de comédies</u> ;</p> <p>*différence entre eux et Molon qui continue ;</p>
--	--	---

<p>*proverbe : « on ne se plaît qu'avec ceux de son âge » ;</p> <p>*il ne veut pas le quitter « ni le jour ni la nuit » ;</p> <p>*goût de toutes les <b>sensualités</b> (voir, entendre, toucher) ;</p> <p>*dégoût progressif, avec l'âge, de l'aimé plus jeune ;</p> <p>*aimant, il est pénible, n'aimant plus, il est honteux, change de rôle ;</p> <p>*l'aimé s'indigne car il cède à un vrai amoureux, à la folie et s'est désintéressé du « perfectionnement de son âme », 241c ;</p> <p>*conclusion : proverbe du <b>loup</b> et des agneaux, la « <b>faim gloutonne</b><sup>145</sup> ».</p> <p style="text-align: center;"><b>2e DISCOURS DE SOCRATE, 244a-257b, en 4 parties :</b></p> <p><b>Quatre formes de délires divins, 244a-245c :</b></p> <p>*mantique, téléstique, <b>poétique</b> (inspiré vs technicien) ;</p> <p>*4e délire : <b>érotique</b> (amoureux vs non amoureux)</p> <p><b>L'âme immortelle et l'image de l'attelage ailé, 245c-249d :</b></p> <p>*connaissance de l'âme nécessaire pour comprendre ce <b>délire érotique</b> ;</p> <p>*immortalité de l'âme ;</p> <p>*attelage ailé (cheval blanc, cheval noir, cocher) ;</p> <p>*âme immortelle des dieux vs âme mortelle ;</p> <p>*ascension des âmes vers le lieu supra céleste, difficile aux mortels ;</p>	<p><b>sensualité</b> : rappel d'Anchise et du <b>locus amoenus</b> de l'Ida, 105-107</p> <p>* refrain, 108</p> <p>* rappel d'<b>Adonis</b>, berger et chasseur, 109-110</p> <p>* refrain, 111</p> <p>* D. propose avec <b>ironie</b> que Cypris combatte Diomède (Iliade, V, 330 ss.) puisque lui a été vaincu, 112-113</p> <p>* refrain, 114</p> <p>* D. dit adieu aux loups, chacals, ours, à Aréthuse, au Thymbris, 115-118</p> <p>* refrain, 119</p> <p>* D. se dit le gardien de troupeaux de bovins, 120-121</p> <p>* refrain, 122</p> <p>* <b>D. à Pan, absent, qu'il vienne en Sicile, 123-126</b></p> <p>* nouveau refrain pour cesser le chant, 127</p> <p>* <b>D. à Pan, roi, pour qu'il prenne sa syrinx, il annonce sa mort à venir, 128-130 ;</b></p> <p>* refrain, 131 ;</p> <p>* D. demande à la nature de <b>s'inverser</b>, adynata, 132-136 ;</p> <p>* refrain, 137 ;</p> <p>* Récit : <b>D. se tait</b>, Aphrodite veut le relever, <b>il entre dans le tourbillon du fleuve</b><sup>150</sup>, 138-141 ;</p> <p>* refrain, 142 ;</p> <p>(RUPTURE : Thyrsis au chevrier : qu'il donne les cadeaux, 143-144)</p>	<p>*demande de paix (<b>ἡσυχία</b>)<sup>151</sup> ;</p> <p>*demande qu'une vieille les assiste en crachant.</p>
---	---	---

<sup>145</sup> MURLEY 1940, p. 288-289, note que ce proverbe forme un hexamètre.

<sup>149</sup> Selon FANTUZZI & HUNTER 2004, p. 144-145, il faut rattacher sans doute ce garçonnet avec les cigales, platoniciennes notamment, en raison de son indifférence à la nourriture : « une métaphore désignant la naissance de la poésie bucolique ».

<sup>148</sup> Au-delà de l'image u travail pénible et de la pauvreté, on peut voir ici un reflet du mythe des hommes nés de la terre, dans le *Politique* 270d-e, où les hommes vivent chronologiquement en sens contraire : jeune > vieux et vieux > jeune.

<sup>147</sup> Nous voyons dans cette image l'idée d'une rotation fixant dans l'immobilité le mouvement permanent, comme le temps est « une image mobile de l'éternité » dans le *Timée* 37d. Le plaisir qui entraîne le corps se distingue de celui qui entraîne l'âme comme le mouvement désordonné s'oppose au mouvement parfaitement circulaire qui constitue le sens téléologique de la vie philosophique.

<sup>146</sup> Cela rappelle le repas du paysan dans les *Travaux et les jours* d'Hésiode, 582-593, où la chèvre « ne nourrit plus » au contraire. Théocrite souligne l'abondance facile de son univers par rapport au réalisme agricole du Béotien.

<sup>150</sup> On songe au démon de Socrate qui le retient de traverser le fleuve mais dans l'*Idylle* I, Aphrodite ne peut le ramener. Il ne pourra pas faire sa « palinodie » aux dieux de l'amour.

<sup>151</sup> Socrate dit en à Phèdre en 229a : Δεῦρ' ἐκτραπόμενοι κατὰ τὸν Ἰλισσὸν ἴωμεν, εἴτα ὅπου ἂν δόξη ἐν ἡσυχίᾳ καθιζήσόμεθα, « Détournons-nous pour suivre le cours de l'Ilissos de ce côté, et nous nous assoirons là où le lieu te semblera un asile propice ».



<p><i>Décret d'Adrastée : réincarnation des âmes et ordre du cycle des réincarnations, du <b>philosophe</b> au <b>poète</b> :</i></p> <p><b>L'amour, 249d-256e :</b></p> <p>*<b>spectacle de la beauté</b>, souvenir de la beauté supra céleste ;</p> <p>*poussée des ailes de l'âme ;</p> <p>*attirance des âmes pour le dieu suivi lors de l'ascension ;</p> <p>*âmes tripartites et amours déséquilibrés ;</p> <p>*<b>amour</b> et <b>contre-amour</b> ressemblant à de l'amitié ;</p> <p>*<b>amour et maîtrise de soi</b> vs amour sensuel (agréable mais non philosophique)</p> <p><b>Prière à Éros, 256e-257a :</b></p> <p>*palinodie à Éros ;</p> <p>*responsabilité de Lysias ;</p> <p>*Phèdre doit aimer désormais les discours philosophiques.</p>	<p><b>REPRISE DU CHANT DE THYRSIS :</b></p> <p>* Adieu <u>hymnique</u> aux <u>Muses</u>, 144-145</p> <p><b>ou 2) même chant suivi du don du vase et de la chèvre à traire :</b></p> <p>* T. demande le vase et la chèvre avant de saluer les Muses (<b>oubli de salut aux Muses</b>), 144 ;</p> <p>* le chevrier donne le vase odorant comme l'odeur des « <u>Heures</u> », appelle la chèvre à traire, 149-151.</p>	
--	--	--

#### 4. Motifs et thèmes du *locus amœnus* et ses enjeux dans les œuvres entières

On a noté que les trois textes situaient les scènes d'échange des discours en plein été et à midi. Cette référence constitue un *topos* dans la littérature grecque que nos deux auteurs réinvestissent dans la logique de leur projet. Midi et l'été en tant que *topos* poétique renvoient à des références génériques diverses et à des références plus ou moins implicites comme le mythe des cigales déjà revisité par Platon, le mythe de l'âge d'or, le *topos* du *locus amœnus* ainsi que certains autres récits mythiques en lien avec la nature (Écho, Narcisse, Adonis, Pan et les Nymphes). On est donc en face d'un corpus de *topoi* qui intéressent aussi bien des questions métapoétiques que métaphilosophiques pour l'Athénien et pour le Syracusain. Par ailleurs, l'heure méridienne et son réseau de références topiques tirent leur intérêt de réflexions plus largement physiques et cosmologiques qui méritent

notre attention<sup>152</sup>. Depuis Hésiode jusqu'à Aristophane, la référence à l'heure méridienne estivale peut, selon le projet littéraire, renvoyer à l'idée de travail pénible ou au contraire à celle de délasserment au sein d'un *locus amœnus* où babillent les cigales, où coulent les sources fraîches et où les dieux s'invitent avec joie<sup>153</sup>. Mais l'heure intermédiaire où le soleil est à son zénith recouvre en outre chez Théocrite, et déjà chez Platon, le motif d'un parcours poétique ou philosophique parce que la suspension du temps qu'il implique révèle toujours l'idée d'un retour cyclique. Nous l'avons bien vu avec l'*Idylle* VII, et l'univers poétique qu'inaugure l'heure de midi nous aidera à préciser nos analyses en essayant de saisir ce qui dans ce motif unit l'Alexandrin et l'Athénien. Le zénith solaire chez nos deux auteurs fait l'objet d'une attention extrême parce qu'il accorde précisément la scénographie spatio-temporelle à la visée du dialogue et des deux idylles. En ce qui concerne Théocrite, on verra qu'il procède dans les deux poèmes à deux niveaux de réécritures différents du *Phèdre* qui montrent la fécondité de sa lecture et des Dialogues. En effet, on peut voir dans les deux idylles combien Théocrite est conscient et comment il prend en compte la réécriture des poètes antérieurs à laquelle Platon procède dans le *Phèdre* en référence à ce motif complexe. Le Syracusain réinvestit dans son propre texte cette réécriture que constitue le *Phèdre* au point d'accentuer et de faire de celle-ci l'affirmation d'une poésie philosophique assez inédite. Quels sont précisément, dans les trois œuvres, les éléments qui forment ce réseau topique et dans quelle perspective doit-on les interroger ?

## 5. L'heure méridienne

Midi engage des questions plus que des réponses chez Théocrite qui veut, encore une fois, jouer avec le caractère topique de l'expression pour dénoncer l'artificialité du texte et plus

---

<sup>152</sup> On y reviendra lorsque l'on envisagera la place du *Timée* dans les *Idylles* au sujet du temps cyclique et de l'harmonie.

<sup>153</sup> Hésiode, *Les travaux et les jours*, 458-462 ; 474-475 et 582-593 (où l'on a en outre les cigales, présentes aussi dans le *Bouclier*, 393-5 en été, leur doux chant qui résonne et la douceur du repos à l'ombre alors que les deux premières occurrences opposent l'envie du repos à la nécessité du travail, attendues dans un poème didactique essentiellement agricole) ; Alcée, frg 347 (Lobel & Page) où le soleil et « l'heure pénible » se mêlent à la soif causée par la chaleur, et surtout, aux cigales.

particulièrement, la présence implicite de l'auteur. Ainsi, quand le chevrier anonyme de l'*Idylle* I déclare :

*οὐ θέμις, ὦ ποιμήν, τὸ μεσαμβρινὸν οὐ θέμις ἄμμιν σὺρίσδεν.*

« *Il n'est pas permis, berger, il ne nous est pas permis de jouer de la syrinx à midi.* »

I, 15

On est tenté de rapprocher ce vers de la croyance selon laquelle, à cette heure, les dieux apparaissent aux hommes pouvant à l'occasion les priver de raison ou les enlever, s'il s'agit de Nymphes<sup>154</sup>. La formule religieuse de l'interdit, *οὐ θέμις*, répétée afin de souligner le scrupule et la peur du chevrier, désignerait selon Philippe Borgeaud le danger qu'il y aurait à s'occuper des activités propres à Pan, musique et petits troupeaux, à cette heure. Mais le berger n'est-il pas en charge d'un petit troupeau ? Il est vrai qu'il n'en a pas, aussi pourra-t-il chanter. Mais l'interdit réellement pris en compte par le chevrier anonyme répond surtout à l'impossibilité d'entendre *de facto* dans un texte écrit le son de la syrinx, ou sinon, seulement par le truchement de vers hautement euphoniques et traduisant la douceur de la flûte. Dans l'*Idylle* VII, l'heure méridienne doit être complétée par le motif du cheminement commun et de l'échange de poèmes qui commencent et s'achèvent dans le temps que dure le parcours du soleil. Il est vrai qu'à la différence remarquable de l'autre idylle et du dialogue de Platon, l'échange se passe en plein soleil, sur une route dallée *a priori* non arborée, et s'il y a délasserment sensuel dans un lieu idyllique, il a lieu virtuellement dans les évocations que le texte distille de-ci de-là comme pour multiplier la sensation de fraîcheur purement suggestive. Le *locus amœnus* est ainsi une première fois annoncé dès le début de son récit, d'abord sur la route des Thalysies, par Simichidas faisant l'éloge de ses hôtes et décrivant le lieu où leur ancêtre fit jaillir une source :

*...ταὶ δὲ παρ' αὐτὰν  
αἰγίροι πελέαι τε ἔυσκιον ἄλσος ὕφαινον  
χλωροῖσιν πετάλοισι κατηρεφές κομόωσαι.*

« *Et alentour de la source, les peupliers et les ormes tissaient un*

<sup>154</sup> BORGEAUD 1979, p. 167-168, décrit le phénomène de la *Nympholepsie* dans son étude sur le dieu Pan et signale celle dont Socrate se dit être le sujet dans le *Phèdre* 238c-d.

*bocage d'ombre épaisse laissant tomber leurs branches vertes comme  
une chevelure. »*

VII, 7-9

On retrouvera les peupliers et les ormes ombreux dans la description également poétique du lieu du banquet des Thalysies, ce qui nous invite à confondre le lieu mythique de la source Bourina, décrite aux vers 7-9, avec le lieu dramatique du récit final. Mais comme il n'est pas question de cette source mythique à la fin de l'idylle, rien n'assure que ce soit la même et tout induit l'idée de références purement poétiques. Théocrite s'ingénie à brouiller la frontière entre mythe et réalité ou même entre poésie et vérité. De même, dans son chant, Lykidas pensant à Agéanax, évoque la prairie où les abeilles puisent le miel pour nourrir Comatas enfermé dans un coffre et qui n'est pas sans rappeler le nectar donné aux chevaux des âmes et la prairie où elles se repaissent de la nourriture qui leur convient chez Platon, 247e-248c<sup>155</sup>.

*ὥς τέ νιν αἰ σιμαὶ λειμωνόθε φέρβον ἰοῖσαι  
κέδρον ἐς ἀδεΐαν μαλακοῖς ἄνθεσσι μέλισσαι,  
οὐνεκά οἱ γλυκὴ Μοῖσα κατὰ στόματος χέει νέκταρ.*

*« Comment les abeilles au nez plat, venant de la prairie, le  
nourrissaient avec de tendres fleurs jusqu'à son [coffre en] cèdre  
odorant, car la Muse faisait dans sa bouche couler le doux nectar. »*

VII, 80-82.

De ce point de vue, Comatas peut être rapproché de l'âme accédant aux Idées platoniciennes et son évocation ineffable du *locus amœnus* ressemble au lieu céleste où advient la contemplation du vrai, l'*ἐποπτεία*, 250c, là où restent *ἀτρεμῆ*, « immobiles » les initiés, tel justement que Lykidas apparaît à Simichidas au vers 19<sup>156</sup>. Pourtant, dans cette idylle, l'échange bucolique n'a pas lieu dans un *locus amœnus* mais sur une route dallée que la chaleur rend de toute évidence peu propice aux alanguissements d'une douce fraîcheur en plein été. Lykidas en rajoute d'ailleurs en quelques mots pleins d'humour qui ne manquent pas, comme lui, d'étrangeté :

<sup>155</sup> MOTTE 1963, p. 474.

<sup>156</sup> On peut songer aussi, dans ce mythe lié à l'enfermement, à l'image platonicienne du corps « tombeau de l'âme » du *Phèdre* 250c, *Cratyle* 400c et *Gorgias* 493a, ou « prison de l'âme », *Phédon* b.62

Σιμιχίδα, πᾶ δὴ τὸ μεσαμέριον πόδας ἔλκεις,  
ἀνίκα δὴ καὶ σαῦρος ἐν αἵμασιαῖσι καθεύδει,  
οὐδ' ἐπιτυμβίδιοι κορδαλλίδες ἠλαίνοντι;

« Simichidas, où donc à midi te précipites-tu, à l'heure même où le lézard sommeille dans les murs de pierre, et où les alouettes huppées vivant près des tombeaux ne s'agitent pas de-ci de-là. »

VII, 21-23

Les commentateurs remarquent que, si l'ironie du chevrier est transparente, en revanche, l'évocation du lézard, animal à sang froid, dormant pendant la grosse chaleur ne rend pas compte de la réalité<sup>157</sup>. En outre, lui-même, alors qu'il n'a pas de troupeau, se trouve là où il reproche à Simichidas d'être à une heure pareille. S'ils ne sont pas dans le même cadre idyllique que celui du dialogue et de l'*Idylle* I, ce face à face avec le soleil d'été renvoie à deux autres passages, dans le *Banquet*, 220c-d puis dans les *Lois*, X, 897 d-e. Dans le *Banquet*, Alcibiade rappelle en faisant l'éloge de Socrate qu'au cours d'une campagne militaire, en plein été, il est resté debout de l'aurore jusqu'au matin suivant, faisant, à midi, l'admiration des soldats, avant de saluer le soleil et de reprendre ses activités habituelles. Lykidas, pieds nus sans doute, puisqu'il raille les chaussures de Simichidas, fait penser à Socrate. Surtout par son étrangeté et son décalage avec les autres. Il est vêtu comme on l'est en hiver, quand Socrate est toujours pieds nus même sur la glace, et doit d'autant plus ressentir la chaleur, à moins, comme le texte y invite, à en faire un être insensible aux contingences de la réalité<sup>158</sup>. Son aisance, et celle moins marquée de Simichidas, en fait un être mystérieux et insaisissable. Le deuxième passage, dans les *Lois*, évoque midi pour figurer l'aveuglement momentané de ceux qui regardent le soleil en face à cette heure et que l'Étranger d'Athènes évoque pour faire comprendre qu'il ne faut pas observer les astres directement mais par le biais d'une image qui sera, dans ce cas, celle d'un cercle autour d'un tour semblable à la révolution des planètes. Simichidas lui aussi devra effectuer un aller-retour, ayant pour centre la rencontre avec le chevrier, pour écrire l'*Idylle* VII. Encore dans les *Lois*, mais au livre IV, 722c-d, l'Étranger signale qu'ils marchent tous les trois dans la campagne crétoise depuis l'aurore et, à

<sup>157</sup> HUNTER 1999, p. 158.

<sup>158</sup> Dans son chant, qui n'est certes qu'un chant, il parle de l'accalmie merveilleuse des tempêtes d'hiver, VII, 57-62.

midi, est midi, il décrit le lieu de halte, comme dans le *Phèdre*, comme « de toute beauté ». Mais l'Étranger d'Athènes précise que depuis ce temps, c'est-à-dire la moitié du jour, ils parlent des lois sans en parler vraiment et que ce n'est que maintenant, après ce prélude allant de l'aurore à midi, qu'ils vont le faire. L'idée sous-jacente étant de faire pour les lois comme ils le font eux-mêmes, c'est-à-dire de prévoir des « préambules », comme on fait des « préludes » dans la musique, afin de rendre harmonieux et cohérent l'ensemble du discours. On retrouve en outre l'image du *Phèdre* sur la composition ordonnée des discours avec « milieu et extrémités », 264c. On voit bien que la dramaturgie, ici le cadre temporel et spatial, recouvre en image le propos du dialogue et surtout sa logique interne pour la rédaction des lois comme pour celle des discours dans le *Phèdre*. Au-delà de la rhétorique, l'image de l'« être vivant » que doit être le discours, 264c, désigne indirectement la « méthode » philosophique dialectique dont le nom renvoie précisément au cheminement de l'intelligence dans le dialogue. Nous avons vu que dans l'*Idylle VII*, la description du cadre spatio-temporel pouvait servir à travers son intentionnalité géométrique et symétrique, à ordonner en son centre les éléments disparates, et à manifester, en référence à l'image de l'« être vivant » organisé du *Phèdre*, l'unité de l'idylle émaillée de sous-textes comme le *Phèdre* a pu le sembler jusqu'à la critique<sup>159</sup>.

Midi est l'heure où précisément les ombres sont réduites au minimum et où le temps s'arrête. En ce sens, la cessation de toute activité n'est pas nécessairement un danger moral car l'humanité ne fait que s'accorder avec le temps cosmique et les dieux. Dans le *Phèdre* cependant, cet aspect n'est pas privilégié par Socrate qui y voit au contraire un abêtissement dû à l'état du corps qui tire l'âme vers le bas. Platon installe quand même, à cette heure de trêve et en ce lieu de délasserment, la scène où Socrate va livrer l'essentiel de la philosophie de Platon. Dans le même ordre d'idées, l'heure où tout est figé<sup>160</sup>, peut renvoyer à la nature ontologique du monde intelligible par opposition au monde sensible où tout se meut sans cesse. Pour *Phèdre*, c'est l'occasion d'inciter Socrate à jouir encore du

<sup>159</sup> BOURGET 1919, p. 335-351.

<sup>160</sup> *Phèdre* emploie l'adjectif, *σταθερά*, « figée », 242a, pour décrire midi et faire référence à une réflexion physique sur la question, sans doute celle d'Antimaque, cf. *Scholies à Platon* (Greene 1938).

lieu et de la conversation, et donc à demeurer sur place comme semblent le faire le monde, le soleil et le temps. En somme, l'heure du ravissement démonique, inquiétante parfois comme dans l'*Idylle* I, se présente à l'image d'un entre-deux opposant et confondant Socrate et Phèdre, comme sont confondues rhétorique et philosophie, poésie et philosophie, repos et effort, activités sérieuses ou jeu divertissant. Chez Théocrite, on pourrait suggérer, du fait de la réécriture chez nos deux auteurs de ce *topos* traditionnel, que cet instant déplace la visée platonicienne en en faisant l'heure du plaisir poétique. Mais l'épreuve, qui semble renversée en plaisir sur la route d'été de l'*Idylle* VII, n'est jamais absente de l'*Idylle* I : douleur liée à l'amour malheureux, à la colère et à la mort. Il s'agit bien plutôt chez le Syracusain d'un moment de suspension. C'est la thèse de Dee L. Clayman qui voit dans la description parfaitement artificielle du *locus amœnus* de l'*Idylle* I, le reflet d'une influence pyrrhonienne et du concept d'*ἐποχή*, « suspension du jugement » qu'il considère en outre être à l'origine de l'*ἡσυχία* épicurienne<sup>161</sup>. Ce postulat ne manque pas de séduction et pourrait être plus fondé que le nôtre. Le fait est cependant que les reprises de motifs que Théocrite emprunte clairement à Platon justifient que l'on examine dans les Idylles l'hypothèse d'une lecture philosophique, même critique, du fondateur de l'Académie. En outre, le *Phèdre* qui se présente comme un mime opposant rhétorique et philosophie en faisant de la poésie un milieu entre elles, servant tantôt l'une, tantôt l'autre, constitue un dialogue capital à l'époque hellénistique, notamment sur le sens *psychagogique* ou didactique (et philosophique)<sup>162</sup> que la poésie doit servir. Mais ces motifs communs du *locus amœnus* à midi, quoique présentant des détails et un agencement analogues, peuvent aussi bien rendre compte d'une lecture littéraire des dialogues et Théocrite réinvestirait alors la reprise platonicienne du *topos* pour mieux réhabiliter la poésie. Pourtant, le plaisir partagé entre Lykidas et Simichidas, même en plein soleil à cette heure, laisse entendre un renversement des valeurs mettant le corps et les plaisirs sous la conduite d'un guide capable de les

---

<sup>161</sup> CLAYMAN 2009, p. 180-182, rapproche également le *Phèdre* de Théocrite.

<sup>162</sup> HALLIWELL 2000, p. 94, analyse les stratégies de citations poétiques dans les Dialogues en essayant de comprendre dans quelle mesure la poésie doit être dévaluée chez Platon. MURRAY 1996, p. 230-231, explique que la « vieille querelle entre poésie et philosophie » est sans doute une invention platonicienne qui lui permet d'asseoir cette réforme philosophique de la poésie sans se séparer de cette dernière autrement que d'une façon symbolique.

soumettre à une téléologie autre que purement sensuelle.

## 6. Le dieu Pan

L'*Idylle* I, 15-18, nous apprend, par la voix du chevrier, que Pan, divinité de la nature sauvage et domestique, mi-homme mi-bouc, se repose après la chasse et qu'à cette heure précise, les pâtres craignent, en jouant de la syrinx, de le mettre en colère. Mais le chevrier veut en retour entendre le chant de Thyrsis. Il y a donc deux types de réactions de Pan à midi : le délassement et le plaisir d'un côté, l'effort et la colère d'un autre. On peut songer aussi à la colère d'Aphrodite et à celle de Daphnis au moment de leur rencontre, 94-112, mais il n'est pas fait mention de midi. Il faut peut-être considérer, pour expliquer ce parallélisme frappant entre les dieux, que le chant de Thyrsis récité à midi place *de facto* le temps dramatique du chant, « les souffrances de Daphnis », à midi. On notera qu'Aphrodite se présente sous un aspect particulièrement insaisissable mais à la mesure du *topos* de l'heure méridienne dans l'idylle : d'abord, elle simule sa douceur sous une vraie colère puis, malgré les reproches acerbes de Daphnis, elle tente de le sauver<sup>163</sup>. Socrate aussi semble agacé, une première fois, précisément au sujet des mythes et de leur interprétation, c'est-à-dire entre l'abord de l'Ilissos et la *καταγωγή*. Il se compare à Typhon, un « être complexe et enfumé dans son emportement », 230a, avant de présenter l'alternative opposée, un être paisible, calme et divin, comme si « se connaître soi-même » était une affaire soit pénible soit agréable mais toujours déroutante. La seconde fois où Socrate paraît troublé et emporté, cette fois contre Lysias, se trouve à la fin de son premier discours qui flatte le non amoureux et l'absence d'amour. Il en veut à Lysias, souhaite partir subitement mais son démon lui fait signe de rester, 241d-243a. Il y a un certain réalisme dramatique, peut-être lié à la chaleur qui énerve les sens, et cela serait alors valable dans les deux textes. Mais c'est surtout un emportement *littéraire* qui sert à souligner, par effet de contraste, la tranquillité morale des protagonistes contrefaisant de façon très urbaine, même

---

<sup>163</sup> ANAGNOSTOU-LAOUTIDES & KONSTAN 2008, p. 519-520, font de ce sourire feint cachant la colère réelle un argument en faveur de l'hypothèse selon laquelle, Daphnis est amoureux d'Aphrodite.



Daphnis, des personnages du monde poétique et mythique. Cela relève d'un aspect très marqué dans les deux textes : la tendance à se cacher derrière des masques, soit par urbanité, soit parce que l'heure est propice à la possession divine, à l'enthousiasme, poétique ou philosophique, et aussi bien, à la comédie des apparences. Finalement, le rétrécissement des ombres s'inverse au point que tout n'est qu'apparence, apparence d'apparence, mise en scène de l'impossibilité de saisir le réel véritable.

Pan qui préside à l'unité des trois textes (Socrate lui fait une prière finale, 279b-c ; le chevrier le redoute et Daphnis l'appelle « roi », 128-129 ; Lykidas est un chevrier faisant songer à lui et Simichidas le loue et le menace, VII, 103-114) brille en fait par son absence, ou plutôt, mais avec un résultat identique, par son ubiquité qui le fait être un peu partout à la fois et partant, nulle part. D'une certaine façon, il symbolise la résolution des contradictoires tout en demeurant lui-même la synthèse poétique et mythique des contraires qu'il incarne. Il n'apparaît dans le *Phèdre* que lorsque Socrate, dans la dernière partie du dialogue que nous n'avons pas résumée et qui concerne la rhétorique *psychagogique* et la *psychagogie* philosophique, se dit possédé par les « dieux de l'endroit », 262d, c'est-à-dire Pan et les Nymphes, car il fait de la rhétorique sans la connaître. On a vu que dans l'*Idylle* I, le chevrier anonyme faisait en quelque sorte de la rhétorique *sans le savoir* puisqu'il recourt pour flatter et persuader Thyrsis à toutes sortes de figures de style, de remarques troublantes censées pourtant éclairer ses intentions si bien qu'on pourrait en faire un écho bucolique de Socrate dans le *Phèdre*. Mais tout aussi bien, on pourrait dire qu'il est Pan lui-même, son anonymat et le fait que les dieux apparaissent précisément à midi comme lui, corroborant cette possibilité. Midi, comme Pan, recouvre l'idée de confusion généralisée<sup>164</sup> et de renversement des valeurs<sup>165</sup>, mais c'est aussi l'heure de la poésie inspirée qui rapproche les trois textes et fonde la

---

<sup>164</sup> Dans le *Phèdre*, Phèdre est confondu par Socrate, ce dernier dans son premier discours parle la tête voilée et prend en même temps la personnalité d'un amoureux se faisant passer pour un non amoureux ; Thyrsis, en I, est lui aussi confondu par l'interdit religieux plus poétique que réel du chevrier, par son anonymat, par son désir de voir et posséder le vase qui n'est qu'une œuvre littéraire, et faut-il le penser, le fruit de l'imagination du chevrier, à quoi on peut ajouter la précipitation du faux berger à s'emparer du vase et de boire le lait après un récital bien difficile.

<sup>165</sup> Socrate cède à l'attrait de la campagne et sort de la ville ; Socrate devient rhéteur ; il blâme l'amour au profit de la jouissance (il est vrai que c'est pour mieux gagner l'amour physique du garçon). Daphnis appelle la nature à contredire les lois fondamentales qui la régissent, I, 132-136 ; il rend à Pan sa syrinx quand ce sont les dieux qui

réécriture de Théocrite. Dans l'*Idylle* I et le dialogue, cette possession divine est aussi le résultat d'une sensualité particulièrement intense due à la perspective d'entendre un écrit très élaboré sur l'amour dans le cadre enchanteur d'un lieu décuplant le charme de l'été et l'effet enivrant de la grosse chaleur.

## 7. La description du *locus amœnus*

Un des passages les plus fameux du *Phèdre* et qui a pu agacer Plutarque tant il n'a cessé d'être repris par poètes ou prosateurs<sup>166</sup>, à savoir la description de la *καταγωγή* où se tiendra le dialogue, met en lumière la puissance poétique de Platon qui n'a rien à envier à sa verve philosophique. Il livre à lui seul une série de *topoi* qui auront une influence considérable sur les auteurs postérieurs et en particulier sur les poètes hellénistiques. La réécriture théocritéenne de ce *topos* réinvesti par tous les genres poétiques et, à partir de Platon, par la prose, implique un examen attentif de ce célèbre passage du *Phèdre* :

*Νῆ τὴν Ἥραν, καλὴ γε ἡ καταγωγή. ἢ τε γὰρ πλάτανος αὕτη μάλ' ἀμφιλαφὴς τε καὶ ὑψηλὴ, τοῦ τε ἄγνου τὸ ὕψος καὶ τὸ σύσκιον πάγκαλον, καὶ ὡς ἀκμὴν ἔχει τῆς ἀνθης, ὡς ἂν εὐωδέστατον παρέχοι τὸν τόπον· ἢ τε αὖ πηγὴ χαριεστάτη ὑπὸ τῆς πλατάνου ῥεῖ μάλα ψυχροῦ ὕδατος, ὥστε γε τῷ ποδὶ τεκμήρασθαι. Νυμφῶν τε τινῶν καὶ Ἀχελῷου ἱερὸν ἀπὸ τῶν κορῶν τε καὶ ἀγαλμάτων ἔοικεν εἶναι. εἰ δ' αὖ βούλει, τὸ εὐπνοῦν τοῦ τόπου ὡς ἀγαπητὸν καὶ σφόδρα ἠδύ· θερινόν τε καὶ λιγυρὸν ὑπηγεῖ τῷ τῶν τεττίγων χορῷ. πάντων δὲ κομψότατον τὸ τῆς πόας, ὅτι ἐν ἡρέμα προσάντει ἱκανὴ πέφυκε κατακλινέντι τὴν κεφαλὴν παγκάλως ἔχειν. ὥστε ἄριστά σοι ἐξενάγηται, ὦ φίλε Φαῖδρε.*

*« Par Héra, c'est un endroit fait tout exprès pour une halte ! Ce platane est si grand et si large, la hauteur de ce gattilier et son ombre sont idéales et comme il est en pleine floraison, il répand dans ce lieu le parfum le plus délicieux. Il y a de plus une source tout à fait ravissante qui s'écoule au pied du platane, et la fraîcheur de l'eau est bien vive ainsi qu'en atteste mon pied. Il s'agit vraisemblablement d'un sanctuaire, vu les figurines et les statues des Nymphes et d'Achéloos. Une chose encore, si tu veux : tu sens comme le bon air de l'endroit est plaisant et vraiment agréable ? Le chant délicat de l'été fait écho au*

donnent traditionnellement un présent aux hommes, cf. PADUANO 1970 ; il meurt mais ne meurt pas vraiment, etc.

<sup>166</sup> Plutarque, *Erotikos* 749a : *Ἄφελε τοῦ λόγου τὸ νῦν ἔχον ἐποποιῶν τε λειμῶνας καὶ σκιάς καὶ ἅμα κитτοῦ τε καὶ σμιλάκων διαδρομὰς καὶ ὅσ' ἄλλα τοιούτων τόπων ἐπιλαβόμενοι γλίσχονται τὸν Πλάτωνος Ἰλισσὸν καὶ τὸν ἄγνον ἐκεῖνον καὶ τὴν ἡρέμα προσάντη πῶαν πεφυκυῖαν προθυμότερον ἢ κάλλιον ἐπιγράφεσθαι, « *Ôte du discours que tu dois faire aujourd'hui, les prairies, l'ombre et le lierre adroitement enlacé au liseron et tous les autres lieux communs de ce genre qu'ils prélèvent en imitant l'Illissos de Platon, son fameux gattilier et le gazon qui pousse sur une pente douce mais ils composent de façon plus habitée que réussie.* ».*

*chœur des cigales. Mais le plus somptueux parmi toutes ces merveilles,  
c'est l'herbe, grâce à sa pente naturellement faite pour y poser sa tête  
de façon idéale ! »*

*Phèdre 230b-c*

La beauté de l'ombre des arbres<sup>167</sup>, l'odeur des fleurs, la fraîcheur de la sources, le sanctuaire des Nymphes représentées par des figurines dans la musique de l'été trouvent dans la fin de l'*Idylle* VII un exemple de réécriture tout à fait remarquable : *ιερόν ὕδωρ Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο*, « l'eau sacrée [coulant] d'un antre consacré aux Nymphes », VII, 136-7 ; *τοὶ δὲ ποτὶ σκιαραῖς ὀροδαμνίσιν αἰθαλίωνες τέττιγες λαλαγεῦντες*, « et contre les branches ombreuses des cigales brûlées par le soleil babillaient », VII, 138-9 ; *πάντ' ὤσδεν θέρεος μάλα πίονος*, « tout avait l'odeur de l'abondance des récoltes d'été », VII, 143. A cette réécriture, se superpose celle de l'*Idylle* I : *ὑπὸ τὰν πελέαν*, « sous cet orme », I, 21 ; *τᾶν Κραναιᾶν κατεναντίον* « en face des nymphes des fontaines », I, 22. Tous ces éléments se trouvaient déjà dans la poésie archaïque, sur le bouclier d'Achille de l'*Illiade* d'Homère, XVIII, 561-572, sur celui d'Héraclès dans le *Bouclier* d'Hésiode, 286-300, mais aussi chez des lyriques comme Alcée, avec la mention de midi et des bergers<sup>168</sup>. Dans la comédie classique, le *locus amœnus* est également constitué des mêmes éléments topiques. La comédie d'Aristophane, les *Oiseaux*, 1088-1110, peint un décor identique : la canicule, midi, les fleurs, la cigale qui « fait entendre à pleine voix, dans la chaleur de midi, délirante de soleil, le son retentissant d'un air à la stridence bien agréable », *ὁ θεσπέσιος ὄξυ μέλος ἀχέτας /θάλπεσι μεσημβρινοῖς ἡλιομανῆς βοᾶ*, vers 1095-6, les Nymphes dans leur antre jouant avec les oiseaux. Ici, il y a une ivresse de chaleur, présente dans le chant des cigales et du plaisir qu'il procure : ce sont dans la comédie les oiseaux qui vantent leur bonheur d'appartenir à cette « race bienheureuse », 1088. On retrouve donc sous un mode comique le motif du bonheur, de l'extase des sens. Théocrite, comme Socrate initiant par ces paroles l'entrée dans un lieu habité par les dieux, introduit le lecteur dans un univers saturé par les références poétiques. Que ce soit dans le ravissement et l'agrément d'un lieu rafraîchissant et

<sup>167</sup> En 275b, Socrate rappelle que les premiers sages, *δρυὸς καὶ πέτρας ἀκούειν*, « écoutaient les chênes et les pierres » comme Thyrsis entend le pin et le chevrier l'eau coulant de la pierre.

<sup>168</sup> *Frg.* 347 (Lobel & Page).

sensuel, *Idylle* I, ou sous la chaleur directe de midi sur la route de campagne, *Idylle* VII, la poésie va naître du lieu et du moment, et faire naître ce moment de toute poésie, ancienne ou à venir, nostalgique et utopique, qui relève souvent de l'hypotypose pour transmettre une émotion qui parle de cette émotion. On a déjà noté la reprise du même *topos*, très inattendue dans le dernier écrit de Platon, les *Lois*<sup>169</sup> : midi en été, halte rafraîchissante sur une route crétoise, I, 625a-c (pas midi) ; IV, 722c-d (midi, halte « merveilleuse », ἐν ταύτῃ παγκάλῃ ἀναπαύλῃ<sup>170</sup>). Cette réécriture, de l'ordre de l'auto-citation, fait elle aussi référence à la poésie : arrivés à mi-chemin sur la route crétoise, l'Étranger d'Athènes explique à ses deux compagnons que c'est maintenant le début du vrai dialogue, le reste n'ayant été, comme dans la musique, qu'un prélude nécessaire à l'harmonie des idées sur les lois<sup>171</sup>. Chez Platon et *a fortiori* chez un poète hellénistique, le *topos* sert l'expression du plaisir des sens, libère la parole poétique presque spontanément, et en même temps, il fait l'objet d'une mise à distance. On l'a vu en effet avec Socrate affirmant, le temps d'une courte réplique de Phèdre sur son *atopie* dans ce lieu, que la campagne ne l'intéressait en rien ! L'*Idylle* VII, replace dans un lieu beaucoup moins séduisant, l'heure normale du *topos* comme si Théocrite voulait souligner cette distance prise avec le lieu commun. C'est ce qui se passe dans le *Phèdre* à travers l'étonnant commentaire de Socrate juste après ses déclarations inspirées<sup>172</sup>. Nous pensons que chez les deux auteurs, il y a un même usage du *topos* lié à la fois à la scénographie et à la mise en perspective des problèmes posés. Des antinomies thématiques ville/ campagne, manque/ abondance, effort/ repos, souffrance/ plaisir structurent la composition malgré les ruptures que ces contraires instaurent. Mais ce tissage thématique permet surtout de nuancer les oppositions entre poésie, rhétorique et philosophie que le personnage éponyme du dialogue va expérimenter avec Socrate. Au fond, ce n'est pas tant le lieu qui compte que leurs successives appréciations et le comportement des

<sup>169</sup> MOUZE 2005, p. 308-9, fait bien remarquer l'analogie scénographique et thématique avec le *Phèdre* dans la perspective d'une lecture des *Lois* où la poésie est en quelque sorte congénitale à la rédaction des lois. La philosophe note que midi est bien l'heure poétique et que la halte est « merveilleuse ».

<sup>170</sup> *Phèdre* 230b : τὸ σῶσκιον πάγκαλον, « une ombre idéale ».

<sup>171</sup> Ce traitement est identique en beaucoup de points avec l'*Idylle* VII dont on a vu le soin géométrique avec lequel le poète marquait les thèmes de l'espace et du temps.

<sup>172</sup> FERRARI 1987, p. 3, explique que le lieu n'est pas seulement le cadre dramatique mais l'objet de remarques importantes dans l'ensemble de la conversation : la poésie, la rhétorique, la philosophie.

personnages qui lui donnent toute sa valeur. Chez Théocrite, le chevrier anonyme, Thyrsis, dans l'*Idylle* I, et Simichidas et Lykidas dans l'*Idylle* VII, semblent également attachés et indifférents aux plaisirs sensuels : Thyrsis et le chevrier sont charmés par les sons de la nature mais le chant inséré nous la montre souffrante et à l'unisson du malheur du bouvier mythique que celui-ci appelle étrangement au désordre généralisé<sup>173</sup> ; Lykidas et Simichidas jouissent bien des lieux idylliques mais ils le font de façon poétique et irréaliste. A cela il faut ajouter le plaisir vécu par le narrateur interne à la fin de son récit, et donc *vrai*, qui ne fait l'objet dans l'économie générale de l'idylle que d'une part congrue par rapport à celui qui est vécu avec Lykidas, beaucoup plus court dans le temps. Ils sont en effet sur la route brûlante des Thalysies quand ils songent au *locus amœnus*. Lykidas, à la différence du narrateur, n'évoquera le *topos* que de façon étrangement lointaine et décalée : il est dans le futur, au début de l'hiver, si bien que le banquet de Lykidas, si charmant soit-il, se tient près du feu à l'intérieur, et plus loin, le *topos* bucolique réapparaît, mais voilé dans un irréel du passé où Comatas, le chevrier mythique, serait encore vivant auprès de lui l'écoutant jouer de la syrinx sous un arbre. L'artificialité du lieu commun est soit dénoncée comme telle, soit considérée comme efficace par son seul pouvoir d'évocation. Le jeu entre art et vérité rend les problèmes difficiles. Dans l'*Idylle* VII, Lykidas inverse les effets des *adynata* de Daphnis dans l'*Idylle* I, en faisant de la tempête réelle à l'époque de la traversée, un voyage d'agrément pour son aimé Agéanax, alors que Daphnis, dans une nature idéalisée propre au monde bucolique, invoque un renversement dans la discordance et la violence. On dirait que le pouvoir sensuel de la poésie ne peut naître que de la tension entre émotion réelle et émotion poétique qui fait tout pour les confondre. En ce sens, Théocrite s'accorderait avec la stratégie de Platon dans le *Phèdre* et induirait une alternative nouvelle à ce va-et-vient indéfinissable et tourbillonnaire du plaisir éprouvé et du plaisir thématé. De quel ordre serait, dans ce cas, ce nouvel horizon donné au *locus amœnus* ? Difficile de le dire à

---

<sup>173</sup> On verra qu'il y a dans le rôle de la nature un traitement très ironique de Théocrite puisque la nature étant déjà par sa sensibilité à l'égard de Daphnis dans un état extraordinaire, les *adynata* du bouvier peuvent être entendus, non comme *topos* du monde inversé ou de la *Pathetic fallacy*, mais comme la dénonciation d'une parole artificielle ou pure de l'émotion qu'elle incarne. Dans ce dernier cas, la bucolique aurait à voir avec la cessation de la parole au profit du seul ressenti...

ce stade mais cela nous encourage à poursuivre l'examen de la réécriture alexandrine. En examinant certains éléments du *topos* on peut repérer de nouveaux échos poétiques et un traitement analogue chez le philosophe et le poète.

## 8. La source

L'image de la source et de la fontaine<sup>174</sup> reçoit chez nos deux auteurs plusieurs significations associant toujours la référence poétique (et métapoétique) et la réappropriation philosophique. Il faudrait sans doute lui adjoindre l'image du fleuve, devenue célèbre grâce à Héraclite qui en faisait la métaphore du devenir permanent. L'image de la source introduit donc l'idée du jaillissement de la parole poétique mais aussi de l'expérience sensible, comme dans la remarque de Socrate disant combien elle est charmante, que son eau est fraîche et il ajoute même que son pied prend la mesure de cette fraîcheur. Ces détails se rattachent au discours poétique et aux procédés de l'*ἐνέργεια* et de l'*ἐνάργεια* mais le charme même qu'ils produisent<sup>175</sup> est dénoncé immédiatement par Socrate. Plus tard dans le dialogue, la source servira à désigner l'âme, « source et principe du mouvement », 245c, et elle réapparaîtra une dernière fois, pour désigner le « jaillissement » du désir amoureux, 255c. On a donc avec ces trois occurrences de la source dans le dialogue, les trois emplois, poétique, rhétorique et philosophique. En outre, dans le dernier de ces trois emplois, la source du désir amoureux, bien que provoquant la poussée des ailes et l'envol vers les idées, provoquera une série de détails explicites liés à la sexualité relevant d'un style bas dans un passage pourtant empli d'émotion religieuse et mystique<sup>176</sup>. La source induit toujours l'idée de plaisir, du corps, de l'émotion poétique et mimétique et enfin de la réalisation philosophique. Elle prend en charge chez Platon la question du mouvement de l'âme qui se heurte dans son incorporité à l'élan sensible du

---

<sup>174</sup> Théocrite ne fait référence qu'à une seule source, I, 2, mais parle cinq fois de fontaines, en III, 4 ; VI, 3 ; VII, 6 ; XIII, 39 ; XXII, 37. Dans le *Phèdre*, la source à la préférence de Socrate, 230b ; 245c ; 255c, et la fontaine apparaît une seule fois dans la bouche de Socrate, 259a.

<sup>175</sup> On reviendra sur ces problèmes d'*ἐνάργεια* et d'*ἐνέργεια* dans les Dialogues et les idylles qui créent une forme d'immédiateté imitative, par l'image dans la description de la katagôgè, ou par le récit au rythme vif de son accomplissement.

<sup>176</sup> On trouve de tels contrastes dans l'*Idylle* I: Priape/ Daphnis ; Aprodite/ Daphnis ; plus largement, l'*Idylle* et son raffinement et les mots de registre familial à l'encontre des chèvres.

désir amoureux. L'incipit narratif de l'*Idylle* VII, 7-9, parle de la source Bourina que les ancêtres de Phrasidamos et Antigénès, chez qui vont avoir lieu les Thalysies, ont fait jaillir. C'est une source qui a créé un *locus amœnus* dont on ne sait au juste s'il est bien celui du banquet final. Elle doit être mise en relation avec l'idée d'abondance, de richesse, de profusion puisqu'elle intéresse l'éloge d'une riche famille chez qui le poète se rend et répond sans doute à l'image de la poésie que Simichidas prône pour les mêmes raisons. Une poésie de l'abondance en amitié (deux amis l'accompagnent, 1-2 ; Phrasidamos et Antigénès sont aussi des amis, 31 ; Aratos est désigné comme un ami « parfait en tout point », 98), de l'excellence (ses poèmes touchent au siège de Zeus, 92-93 ; Apollon peut jouer avec Aristis qui est ἄριστος, 99-100 ; le vin est excellent, 147-57), poésie encore de la profusion hyperbolique dans la description finale qui relie nettement le *locus amœnus* à l'abondance de l'âge d'or avec sa profusion d'animaux chanteurs, de fruits, de vins enivrants et s'achevant par une prière à Déméter pour qu'elle reconduise ses dons généreux aux hôtes ainsi qu'à lui-même, 155-157. Mais en face de cela, il y a l'apparence de Lykidas, habillé comme un pauvre hère de la campagne, ses remarques ironiques sur l'apparence de parasite qu'aurait Simichidas, le reproche des gars d'Arcadie fait à Pan quand la viande vient à manquer selon le narrateur, sa modestie face aux autres poètes, son masque de bouvier poète qui le ramène à un univers du travail agricole. Il y a bien là encore un entre-deux dans cette idylle autour d'antagonismes internes qui semblent ordonnés à la géométrisation, c'est-à-dire à la mesure quantitative et qualitative, figurée, temporellement et spatialement, par la rencontre entre le narrateur et le chevrier. L'amour dans le poème de Lykidas et dans celui de Simichidas répond bien aussi à ce juste milieu par l'idée de tempérance que les expériences décrites suggèrent : Lykidas accepte la traversée de son aimé et souhaite la favoriser en échange d'un geste de sa part, puis il pense amoureuxment à lui tout en buvant et donc, en délassant sa souffrance, et finalement, il se tourne totalement du côté d'une poésie de la mesure où le jeune homme a disparu au profit de poètes réels ou mythiques ; Simichidas commence, quant à lui, par des exagérations rhétoriques pour évoquer sa passion

amoureuse et décrire celle de son ami Aratos, mais il termine son chant par une exhortation commune à cesser ces jeux amoureux qui incite à voir son poème à l'aune de la tempérance<sup>177</sup>. Dès lors, il faudrait voir dans les diverses stratégies mises en place par Théocrite pour donner à ses poèmes l'apparence d'une inspiration égale, sa volonté de rapprocher le plaisir poétique du plaisir philosophique.

## 9. Les cigales

Les cigales, comme la source, font partie traditionnellement du *locus amœnus* mais elles reçoivent chez les deux auteurs un traitement également ambigu, pouvant aussi bien désigner le plaisir pur de l'euphonie que l'au-delà philosophique des discours. Elles incarnent le charme et la sensualité de l'été pour Socrate arrivant sous le platane mais deviennent après ses deux discours des entités mythiques dont l'appel ne relève plus de la simple sensualité estivale et sonore. L'inspiration poétique de Socrate est là aussi remarquable, car tout en intensifiant la beauté poétique dont elle est porteuse, il la retourne contre elle-même et la transfigure en en faisant un mythe étiologique justifiant l'impératif de l'effort philosophique :

*Εἰ οὖν ἴδοιεν καὶ νῶ καθάπερ τοὺς πολλοὺς ἐν μεσημβρία μὴ διαλεγόμενους ἀλλὰ νυστάζοντας καὶ κηλουμένους ὑφ' αὐτῶν δι' ἀργίαν τῆς διανοίας, δικαίως ἂν καταγελῶεν, ἡγούμενοι ἀνδράποδ' ἄττα σφίσι ἐλθόντα εἰς τὸ καταγώγιον ὥσπερ προβάτια μεσημβριάζοντα περὶ τὴν κρήνην εὔδειν·*

*« Si donc elles nous voyaient tous les deux faisant comme la majorité des gens qui ne conversent pas à midi mais s'alanguissent, cédant par la nonchalance de leur intelligence, elles riraient à juste titre, nous prenant pour des hommes soumis venant à elles en vue d'une pause comme viennent dormir les moutons autour de la source quand ils font la sieste. »*

*Phèdre 259b*

Socrate développera le récit mythique en reprochant à Phèdre, qui se dit « ami des Muses », c'est-à-dire « homme de culture », *φιλόμουσος*<sup>178</sup>, 259b, de ne pas le connaître. Comme le dit Benjamin

<sup>177</sup> Dans la prière que Socrate formule à Pan à la fin du dialogue, la tempérance est précisément ce qui est demandé au dieu, 279b-c.

<sup>178</sup> Dans l'*Idylle* XIV, 61, Ptolémée Philadelphie est désigné par le même adjectif.



Acosta-Hughes dans une étude consacrée à la figure des cigales chez Platon et Callimaque, le philosophe reprend la hiérarchie des Muses chez Hésiode, *Théogonie*, 52-79, plaçant au rang supérieur Calliope et juste après, Uranie<sup>179</sup>. Ces deux Muses font entendre les « plus beaux accents », 259d, car elles parlent de philosophie et tiennent des discours aussi bien sur les dieux que sur les hommes, 259d. Les cigales, en tant que « dépositaires de la parole des Muses », τῶν Μουσῶν προφηται, 262d, sont donc les « intermédiaires » entre les déesses et les hommes, relation fondée sur l'« amitié » ou « accord naturel », φιλία, ce qui explique que les Muses *aiment* plus que d'autres certains hommes, les προσφιλεστέροι<sup>180</sup>, 259d. On retrouve dans nos deux idylles, tous ces éléments platoniciens mais avec des écarts significatifs. Les Muses bucoliques dont parle le chevrier dans l'*Idylle* I, 20, τᾶς βουκολικᾶς ἐπὶ τὸ πλεον ἵκεο μοίσας, doivent être entendues comme une antonomase ayant un sens abstrait : « tu es parvenu au sommet de l'art bucolique ». L'emploi du pluriel entraîne une dépersonnalisation de la relation de φιλία, que Thyrsis devrait avoir avec les Muses, relation qui se présente dès lors comme relevant d'une simple technique dépourvue de rapport *enthousiaste*. Dans l'*Idylle* I encore, l'éloge final du chevrier, 148 : τέττιγος ἐπεὶ τόγα φέρτερον ᾄδεις, « car tu chantes bien mieux que les cigales », paraît tout à fait ironique ou en contradiction avec le mythe étiologique de Socrate. Mais c'est plutôt Thyrsis qui s'y oppose. En effet, contrairement aux cigales, insoucieuses du boire et du manger, Thyrsis semble pressé de boire le lait promis au point d'en oublier l'adieu formulaire aux Muses pour demander le prix offert en échange du récital. Inversement, il reproduit toujours comme le font les vrais insectes non métaphorisés le même chant qu'il fait donc résonner et *re-sonner* : Théocrite semble nous dire que l'enjeu du personnage dépend de ce caractère répétitif des effets purement musicaux et incapables de projeter une émotion nouvelle. Dans l'*Idylle* VII, Théocrite met en scène un nombre très impressionnant d'animaux, insectes, oiseaux, batraciens, dont la valeur métopoétique est souvent évidente, quoique difficile à cerner clairement. La cigale est bien présente dans le banquet final,

<sup>179</sup> ACOSTA 2006, p. 12. Le propos consiste à lire le prologue des *Aitia* de Callimaque à la lumière de cette image poétique platonicienne entre autres données connues du poète contemporain et sans doute ami de Théocrite.

<sup>180</sup> En VII, 95, Simichidas affirme que Lykidas est « un ami des Muses », φίλος ἔπλεο Μοίσαις.

VII, 138-9, mais concurrencée par tellement d'autres animaux qu'elle ne saurait à elle seule, *a priori*, se charger d'un enjeu aussi capital que celui qu'elle porte dans le *Phèdre*. Pourtant, elle fait l'objet d'une description intéressante et jamais exploitée dans sa singularité et ses liens avec le reste du texte : elle renvoie, en effet, à l'idée d'un ensoleillement extraordinaire ainsi que, on l'a vu, les deux poètes sur la route des Thalysies qui se justifiait par l'inversion paradoxale du *locus amœnus* et l'indifférence à la chaleur. Si ce dernier point est vrai, il ne peut se comprendre que par la possession *enthousiaste* provoquée par le soleil, comme si l'*Idylle* VII était le poème solaire de notre Alexandrin :

τοὶ δὲ ποτὶ σκιαραῖς ὀροδαμνίσιν αἰθαλίωνες  
τέττιγες λαλαγεῖντες ἔχον πόνον·

« Les cigales, brûlées de soleil dans les ombreux feuillages,  
s'employaient à gazouiller »,  
VII, 138-9

On ne comprend pas bien pourquoi elles sont à la fois dans l'ombre et noyées de soleil et pourquoi en outre elles émettent un chant semblable à celui des oiseaux<sup>181</sup>. Nous serions tentés pour notre part de rapprocher ces deux paradoxes de deux aspects structurants dans l'idylle :

1/ l'inversion des valeurs climatiques (ombre de l'échange poétique topique remplacée par la route ensoleillée, VII, 21-6 ; hiver tempétueux/ calme des jours alcyoniens, VII, 52-62 ; soleil d'été/ feu de l'hiver, VII, 63-6 ; amour brûlant de Lykidas, VII, 55 : *θερμὸς γὰρ ἔρωσ ἀντῶ*/ indifférence à peine feinte à la fin de son poème ; Pan en hiver extrême et en été extrême, VII, 111-2 ;

2/ le thème des oiseaux et êtres ailés (alouettes huppées, VII, 23 : *κορυδαλλίδες* ; sauterelles, VII, 41 : *ἀκρίδας* ; volailles des Muses, VII, 47-8 : *καὶ Μοισᾶν ὄρνια* ; « les Alcyons chers aux Néréides entre tous les oiseaux », VII, 56-7 : *ἀλκύνες, γλαυκαῖς Νηρηῖσι ταί τε μάλιστα ὀρνίχων ἐφίληθεν* ; les abeilles volant de la prairie jusqu'au coffre de Comatas, VII, 80-1 ; la Renommée portant les poèmes de Simichidas jusqu'à Zeus, VII, 93 ; les Amours quittant le temple

<sup>181</sup> HUNTER 1999, p. 194, fait remarquer que le verbe, employé en V, 48, a généralement pour sujet des oiseaux.

de Dionè, VII, 115-118 ; coq matinal, VII, 123-124 ; cigales, 138 ; alouettes<sup>182</sup> et chardonnerets, VII, 141 : *κόρυδοι καὶ ἀκανθίδες* ; tourterelles, VII, 141 ; abeilles, VII, 142). Dans ces conditions, on ne sera pas si surpris de voir nos cigales au banquet des Thalysies être à la fois sous l'ombre épaisse des feuilles et en plein soleil, ni de les entendre *gazouiller*. Pour autant, ce n'est pas nécessairement une volonté de mettre en avant, fût-ce de manière élégante, l'artificialité de la poésie ou sa nature divertissante et sensuelle, mais plutôt, si l'on prend en compte le fait que Théocrite structure son poème avec ces jeux de reflets et de contre-reflets thématiques très étudiés, une intention de nature didactique, à l'instar de Platon dans le *Phèdre*, de mêler le vrai et le faux à tous les niveaux du texte en jouant de l'énumération, de l'amplification et de l'*ἀκρίβεια*, « précision ». Mais il prend toujours soin de donner à sa composition une cohérence telle qu'elle exclut une stricte visée sensualiste. On dirait qu'il souhaite reproduire cette dialectique entre le délire de l'inspiration et de la sensualité d'un côté, et de l'autre, la prescience que l'auteur du *Phèdre* a magistralement déployée dans son dialogue. Théocrite veut, comme l'enseigne Socrate dans le dialogue, que son texte puisse répondre à toutes les questions qu'on est en droit de lui poser et c'est pour cela que l'auteur doit le rendre semblable à un « être vivant » dont l'ordonnancement des parties constitue, par son exigence et sa logique interne, l'unité qui le fonde. Il y a un jeu concerté et hautement médité entre les thèmes de la parole et de la musique, entre la pensée et la sensation, et il naît d'une tension non pas limitée entre ce qui les oppose mais ouvrant, par un sens aigu de la composition, à ce qui les harmonise. Ainsi, plutôt qu'une douce parole inutile, Théocrite préférera une musique envahissante mais chargée de sens comme à la fin de l'*Idylle* VII, et plutôt qu'une douce musique sans profondeur, il fera naître, derrière des paradoxes dénonçant leur artificialité, une parole éclatante de vérité, comme on va le voir dans l'*Idylle* I. Aussi, il est inutile de vouloir établir un jugement définitif pour savoir qui, de la musique ou de la poésie, ou, chez Platon, de la poésie, de la rhétorique ou de la philosophie, doit obtenir le premier rang. Car, si l'on procède à ce choix, on n'est pas plus capable d'expliquer ce qui les unit tant dans les trois textes. Si l'on cherche en revanche un troisième

---

<sup>182</sup> Celles-ci ne sont pas huppées comme celles dont parlaient Lykidas au vers 41.

candidat, capable de les expliquer sans les disjoindre, on découvre alors le silence.

## 10. La musique, la parole et le silence<sup>183</sup>

Selon nous, le chevrier fait éprouver à Thyrsis la beauté poétique du silence éloquent qui est, chez Platon, la *musique* du philosophe, c'est-à-dire « l'entretien silencieux de l'âme avec elle-même »<sup>184</sup>, mais, dans le *Phèdre*, ce silence équivaut aussi à l'incapacité des discours écrits à justifier d'eux-mêmes ce qu'ils disent. C'est, semble-t-il, ce qui se passe avec Thyrsis qui laisse mille questions sans réponses dans son chant, peignant en outre un héros bucolique qui garde le silence très étrangement et qui finit emporté par le fleuve, muet à jamais ou, tel Écho, ne faisant que répéter des paroles purement sonores ainsi que l'on considère trop souvent la poésie bucolique. Le passage dans lequel Socrate envisage le silence des discours écrits sans la connaissance de l'âme et qui, de ce fait, demeurent incapables de répondre aux questions qu'on leur pose, silence qu'il oppose au « discours écrit dans l'âme », silencieux par nature, mérite d'être cité pour comprendre la réécriture du dialogue dans l'*Idylle* I :

δεινὸν γὰρ που, ὃ Φαῖδρε, τοῦτ' ἔχει γραφή, καὶ ὡς ἀληθῶς ὁμοιον  
ζωγραφία. καὶ γὰρ τὰ ἐκείνης ἔκγονα ἔστηκε μὲν ὡς ζῶντα, ἐὰν δ' ἀνέρη  
τι, σεμνῶς πάνυ σιγᾷ. ταῦτόν δὲ καὶ οἱ λόγοι: δόξαις μὲν ἂν ὡς τι  
φρονούντας αὐτοὺς λέγειν, ἐὰν δὲ τι ἔρη τῶν λεγομένων βουλόμενος  
μαθεῖν, ἔν τι σημαίνει μόνον ταῦτόν ἀεί. ὅταν δὲ ἅπαζ γραφῆ, κυλινδεῖται  
μὲν πανταχοῦ πᾶς λόγος ὁμοίως παρὰ τοῖς ἐπαῖουσιν, ὡς δ' αὐτως παρ'  
οἷς οὐδὲν προσήκει, καὶ οὐκ ἐπίσταται λέγειν οἷς δεῖ γε καὶ μή.  
πλημμελούμενος δὲ καὶ οὐκ ἐν δίκη λοιδορηθεὶς τοῦ πατρὸς ἀεὶ δεῖται  
βοηθοῦ: αὐτὸς γὰρ οὔτ' ἀμύνασθαι οὔτε βοηθῆσαι δυνατός αὐτῷ.

« En effet, mon cher Phèdre, l'écrit possède en vérité ce défaut qui est justement le même que dans la peinture. Si les choses que produit celle-ci ont bien l'apparence d'êtres vivants, en admettant qu'on les interroge, elles gardent un silence souverain. C'est la même chose pour les discours écrits. On pourrait croire qu'ils parlent à la façon des êtres doués de raison, mais si on désire apprendre ce qu'ils veulent dire, ils donnent toujours la même et seule réponse. Une fois qu'il a été composé, chaque écrit tournoie en tout sens, que ce soit devant ceux qui y prêtent l'oreille ou devant ceux qui n'y font pas attention et il ne sait pas au juste à qui il doit ou ne doit pas parler. Quand on n'est pas d'accord sur son sens, il est traité de façon injurieuse et injustement et

<sup>183</sup> HUNTER 2012, p. 7-8, mentionne l'expression « fleuve silencieux » que Longin, *Du Sublime*, XIII, 1, utilise à propos du style de Platon dont l'épanchement violent n'est pas moins sublime quoiqu'il soit moins bruyant.

<sup>184</sup> *Sophiste* 263a ; *Théétète* 190a.

*il a besoin du secours de son père. De lui-même, il n'est pas capable de se défendre et de se porter secours en personne. »*

*Phèdre 275d-e*

Comme les discours écrits, Daphnis ne répond pas aux questions ; il a besoin de son père (Hermès vient en premier à la rencontre de Daphnis, I, 77-8) ; il a l'apparence d'un être réel ; il tourbillonne dans le fleuve, I, 140 ; il ne sait pas quand il faut parler ou se taire (il se tait devant ses parents et amis, I, 92 et injurie Aphrodite et Éros, I, 100-113) et enfin, il n'a aucun moyen d'échapper au sort cruel qui lui est fait. Donc, la beauté sonore du chant de Thyrsis et la beauté poétique de Daphnis relèveraient de l'écriture dont parle Socrate et le chevrier permettrait par son rôle, son implication dramatique et énonciative, de transfigurer l'écrit de Thyrsis en poésie *philosophique*. Les nombreux éléments de reprises du *Phèdre* invitent à approfondir cette lecture de l'*Idylle* I en soulignant un autre point commun entre Platon et Théocrite.

Ce n'est pas la musicalité du chant du berger qui est critiquée, et même au contraire, mais l'incapacité de son chant, si mélodieux soit-il, à éclairer de lui-même le sens à donner à la situation de Daphnis. Le chevrier doit donc être là pour signaler ce défaut et le corriger en une idylle ordonnée autour de ce chant de façon à pouvoir fournir elle-même, en l'intégrant à elle, les réponses à ces questions. On peut repérer ce défaut dans le premier échange entre les deux personnages qui est toujours considéré comme un modèle d'équilibre alors que les écarts qui l'habitent sont essentiels à la saisie réelle du poème :

*ΘΥΡΣΙΣ*

*Ἄδῃ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἀπίτυς, αἰπόλε, τήνα,  
ἀποτὶ ταῖς παραῖσι, μελίσδεσαι, ἀδὸ δὲ καὶ τὸ  
συρίσδες· (...)*

*ΑἰΠΟΛΟΣ*

*ἄδιον, ὦ ποιμήν, τὸ τεὸν μέλος ἢ τὸ καταχές  
τῆν' ἀπὸ τῆς πέτρας καταλείβεται ὑπόθεν ὕδωρ.*

*Thyrsis*

*« Il est bien agréable le murmure de ce pin, chevrier, celui-ci, qui chante auprès des sources, et il est bien agréable aussi le son de ta syrinx. (...)*

*Chevrier*

*Plus doux, berger, ton chant, que l'égouttis que fait l'eau en tombant de la pierre là-haut. »*

I, 1-3 ; 7-8

En effet, si les vers de Thyrsis font indirectement référence, par antanaclase, au mythe de Pitys et de Pan et à celui de Syrinx et Pan, cité lui-même nommément aux vers suivants, les vers du chevrier, échos évidents de ceux du berger, semblent nommer, cette fois de façon moins lisible mais certaine, la nymphe Écho, elle aussi liée au dieu Pan<sup>185</sup>. La présence de τὸ καταχές, « l'égouttis », 7, répond musicalement au « susurrement » du pin (terme comparant du son de la syrinx) et renvoie en outre au mythe d'Écho<sup>186</sup>. Chez les deux personnages, dont les vers se complètent phonétiquement et thématiquement, les trois mythes introduisent le thème de la musique et de l'amour malheureux avant de faire écho eux-mêmes au chant de Thyrsis, « les souffrances de Daphnis », suscité par le chevrier anonyme. Avec Écho, le chevrier reflète ainsi en tout point les paroles du berger mais il épaissit la surface un peu lisse de l'échange initial en mettant à l'écart et en dérochant à une saisie immédiate des sens, la Nymphe aimée de Pan, devenue voix sans consistance interne. En d'autres termes, il critique une poésie qui ne serait que musicale<sup>187</sup>. Richard Hunter note que la comparaison du berger va de la nature à l'homme, donc de l'irrationnel au rationnel, alors que celle du chevrier va de l'homme à la nature<sup>188</sup>. Il faut ajouter à cela que la comparaison du chevrier diffère de celle de Thyrsis, basée sur un comparatif d'égalité, car elle implique une supériorité de l'homme rendue par l'emploi du comparatif de supériorité<sup>189</sup>. Le système hypothétique de la remise des prix entre le

<sup>185</sup> BORGEAUD 1979, p. 124-125, dit qu'Écho, chez Nonnos de Panapolis, D., VI, 260 ; XV, 388;XVI, 288 ; XMVIII, 642, 804, comme chez Longus, *Daphnis et Chloé*, III, 23, refuse l'amour des hommes. Chez Longus, Pan rend furieux les bergers qui déchiquettent la nymphe, reçue par la Terre qui préserve sa voix et son chant malgré sa mort. Syrinx, quant à elle, est connue par Ovide, *Mét.* I, 689-712 et *Longus*, II, 34. Tombant au sein de la Terre car elle était poursuivie par Pan, des roseaux poussent à cet endroit. Pan les arrache, souffle en eux et invente la syrinx. Nonnos, Dion., II, 108 ; 118 et Lucien, *Dial. Des dieux*, 22, 4.

<sup>186</sup> FRAZIER 2009, p. 178, relève l' « adjectif hapax » mais ne voit pas l'écho implicite.

<sup>187</sup> Ce mythe est également présent dans l'*Idylle* XIII qui raconte le rapt par les Nymphes du jeune Hylas, éromène d'Héraclès. HUNTER 1999, p. 282, parle d'une version rapportée par Antonionus et peut-être Nicandre, selon laquelle Hylas aurait été transformé en Écho. Selon le critique, cette tendance à mêler plusieurs mythes en un seul texte serait proprement hellénistique.

<sup>188</sup> HUNTER 1999, p. 72.

<sup>189</sup> Pour admettre cette interprétation, il faut voir dans le chevrier l'instance auctoriale.

berger et les Muses, I, 3-6 et I, 9-11, contient un subtil écart lui aussi : dans celui que fait le chevrier pour le berger, les enjeux s'égalisent en une alternative équilibrée : brebis-Muses/ agneau-berger et agneau-Muses/ brebis-berger. Celui que Thyrsis formule pour le chevrier accentue doublement l'avantage donné à Pan en ajoutant un troisième enjeu : bouc-Pan/ chèvre-chevrier ; chèvre-Pan/ chevrette-chevrier. Mais cet avantage est inutile pour marquer la différence entre le chevrier et Pan puisque c'est toujours les dieux qui choisissent en premier. De toute évidence, le chevrier anonyme donne à ses propos qui semblent toujours banalement euphoniques, une portée métapoétique qui reste à ce stade difficile à appréhender. Si l'on songe au traitement du silence et de la parole ou de la musique dans cette idylle, force est de constater que ces détails passés inaperçus doivent recouvrir une importance décisive dans la compréhension du poème. Et en premier lieu, ils induisent l'idée d'un ordonnancement concerté qui, par sa finesse, n'a rien à envier au traitement, extrêmement soigné certes, des aspects phoniques du texte.

## 11. Écho et Narcisse

Écho, ou du moins, son ancêtre verbal ou nominal, à la différence de Syrinx et de Pitys, trouve dans la poésie archaïque d'Hésiode et d'Homère, dans la poésie lyrique de Pindare en autres, dans la tragédie ou la comédie classique, un traitement semblable à celui des cigales dont le chant, rappelons-le, est très souvent associé précisément à un écho retentissant<sup>190</sup>. Dans le roman très

<sup>190</sup> Aux vers 42-43 de la *Théogonie*, Hésiode emploie le verbe afin de qualifier la puissance universelle de la parole des Muses dont la voix « fait retentir le sommet enneigé de l'Olympe et le palais des immortels ». Le poète archaïque associe déjà la spécificité sonore et poétique de la résonance puisque, à présent investi par les Muses, sa voix doit avoir la même portée. La scène d'investiture du poète par les Muses, vers 22-34, parlant déjà à la 1<sup>e</sup> p. sg, est souvent mise en relation avec Théocrite et la scène de VII, 128-129, où Lykidas investit, parodiquement ou dans un sens renouvelé mais sérieux, le poète Simichidas, parlant lui aussi à la 1<sup>e</sup> p. sg. Chez Hésiode, les Muses offrent une branche de laurier, daphné qui n'est pas sans évoquer Daphnis.

Chez Pindare, *Olympique*, XIV, 20-24, Acho/ Écho est probablement une des Charites à qui le poète s'adresse afin qu'elle aille faire entendre au père mort, chez Hadès, la nouvelle de la victoire de son fils. Cf. BASKEVITCH

Dans les *Perses* d'Eschyle, 391, le nom fait référence aux échos réputés de Salamine où de nombreuses grottes se trouvent. Aulu-Gelle, dans ses *Nuits attiques*, XV, 20, prétend qu'Euripide, qui cite souvent l'écho, aimait écrire dans un de ces grottes. Dans une tragédie perdue d'Euripide, *Andromède*, la Nymphé Écho répétait des paroles larmoyantes, et Aristophane, dans les *Thesmophories*, 1056-1061, s'est copieusement moqué de cette scène en déguisant le tragédien en Écho. Au début de son traité, *Comment il faut écrire l'histoire*, 1-4, Lucien relate une « maladie ridicule » qui s'est emparé des Abdéritains au sortir d'une représentation de l'*Andromède* qui leur fait répéter sans cesse les mêmes mots prononcés vraisemblablement pour la Nymphé d'Euripide, toute larmoyante.

inspiré par les Idylles de Théocrite, *Daphnis et Chloé*, écrit par Longus aux alentours du III<sup>e</sup> siècle de notre ère, une conversation charmante se joue entre les deux amoureux que le narrateur commente ainsi :

*Τοιαῦτα ἀντιφωνήσασα πρὸς τὸν Δάφνιν ἢ Χλόη καθάπερ ἠχώ,  
καλούντων αὐτοὺς τῶν περὶ τὴν Νάπην εἰσέδραμον,*

*« ce sont les mots que, tel un écho, Chloé renvoyait à Daphnis, en jouant à le faire répondre. Ils s'avancèrent en direction de Napè dont les cris les avaient appelés. »*

III, 11, 1.

Longus semble bien commenter un passage bucolique, non dans le sens d'un genre réel mais dans le sens d'un jeu purement sensuel, pouvant caractériser le genre, consistant à créer des effets sonores et un babil innocent, et dans lequel Chloé paraît dominer Daphnis en jouant un rôle d'amoureuse, alors qu'elle l'est, pour le pousser de façon enfantine, aux grandes déclarations. Un autre passage du même livre III, 22, décrit l'étonnement de Chloé découvrant l'écho réel et ne sachant pas, perdue, où chercher l'origine du son. Daphnis, souriant de sa naïveté, lui narre alors le mythe d'Écho, jeune mortelle vivant avec les Nymphes et les Muses musiciennes au point de refuser tout commerce avec les hommes. Pan en tombe amoureux et ne pouvant l'obtenir, la fait démembrer par les bergers et chevriers à qui il insuffle sa propre rage qu'il ne souhaite pas pousser lui-même jusque-là. La terre, apitoyée par le sort de la jeune fille, la cache en son sein et préserve sa belle voix à jamais. Daphnis décrit, de façon remarquable dans le roman de Longus, une Écho virtuose dans le jeu de tous les instruments de musique, dans tous les types de chants, capable d'imiter à la perfection tous les êtres vivants, dieux, hommes, bêtes et même Pan, ce qui justement aura pour effet de le rendre puis, fou de rage. Il y a donc, *a priori*, dans la tradition bucolique telle que la conçoit Longus, une espèce de mythe fondateur et métapoétique dans la fable d'Écho. En précisant après le récit de Daphnis que pour un peu, la Nymphé aurait confirmé par sa voix la vérité du mythe, Longus, à travers son bouvier, joue à en dénoncer lui-même la symbolique. Ce dernier point montre que le caractère mimétique d'Écho se prolonge dans une perspective plus philosophique : Longus prône un plaisir de toutes les formes de *mimèsis*. Théocrite, en faisant mention de la Nymphé aux mille voix, oppose



plutôt les mythes récent de Pitys et Syrinx, à celui plus traditionnel d'Écho. Mais la voix d'Echo possède des valeurs qui touchent encore plus à celles visées par Platon.

Dans le *Phèdre*, on trouve deux références à l'écho à des moments très importants. D'abord, il apparaît sous la forme verbale pour désigner métaphoriquement le *dialogue* sonore et sensuel, au sens large, entre « le chant léger de l'été » et « le chœur des cigales » décrit par Socrate en arrivant au pied du platane, 230c : *θερινόν τε καὶ λιγυρόν ὑπηχεῖ τῷ τῶν τεττίγων χορῷ*. On peut noter d'emblée que dans l'*Idylle* I comme dans le dialogue, la mention de l'écho sonore recouvre la sensualité et la description du lieu de l'échange poétique. Mais pour Socrate comme pour le chevrier, ces impressions, aussi agréables soient-elles, ne sont rien à côté d'autres sensations, également répétitives et mimétiques, mais qui s'en distinguent en ce qu'elles permettent d'accéder à une sagesse supérieure. Dans le dialogue, celle-ci, comme dans bien d'autres dialogues de Platon, consiste à « se connaître soi-même », oracle de la « prophétesse de Delphes », 229e. Or, quand a lieu l'expérience partagée de l'amour et de l'amour de la beauté entre amant et aimé, Socrate décrit le phénomène de l'amour et du contre-amour en se servant de l'image de l'écho qui dans le contexte érotique n'est pas très loin de la connaissance de soi :

*ὅταν δὲ χρονίζῃ τοῦτο δρῶν καὶ πλησιάζῃ μετὰ τοῦ ἄπτεσθαι ἐν τε γυμνασίοις καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις ὁμιλίαις, τότε ἤδη ἢ τοῦ ρεύματος ἐκείνου πηγῆ<sup>191</sup>, ὃν ἡμερον Ζεὺς Γανυμήδους ἐρῶν ὠνόμασε, πολλὴ φερομένη πρὸς τὸν ἐραστήν, ἢ μὲν εἰς αὐτὸν ἔδω, ἢ δ' ἀπομεστούμενου ἔξω ἀπορρεῖ· καὶ οἷον πνεῦμα ἢ τις ἡχώ ἀπὸ λείων τε καὶ στερεῶν ἀλλομένη πάλιν ὅθεν ὠρμήθη φέρεται, οὕτω τὸ τοῦ κάλλους ρεῦμα πάλιν εἰς τὸν καλὸν διὰ τῶν ὁμιμάτων ἰόν, ἢ πέφυκεν ἐπὶ τὴν ψυχὴν ἰέναι ἀφικόμενον καὶ ἀναπτερῶσαν, τὰς διόδους τῶν πτερῶν ἄρδει τε καὶ ὄρμησε πτεροφνεῖν τε καὶ τὴν τοῦ ἐραμένου αὖ ψυχὴν ἔρωτος ἐνέπλησεν. ἐρᾶ μὲν οὖν, ὅτου δὲ ἀπορεῖ· καὶ οὐθ' ὅτι πέπονθεν οἶδεν οὐδ' ἔχει φράσαι, ἀλλ' οἷον ἀπ' ἄλλου ὀφθαλμίας ἀπολελαυκῶς πρόφασιν εἶπειν οὐκ ἔχει, ὥσπερ δὲ ἐν κατόπτρῳ ἐν τῷ ἐρῶντι ἑαυτὸν ὁρῶν λέληθεν. καὶ ὅταν μὲν ἐκείνος παρῆ, λήγει κατὰ ταῦτα ἐκείνῳ τῆς ὀδύνης, ὅταν δὲ ἀπῆ, κατὰ ταῦτα αὖ ποθεῖ καὶ ποθεῖται, εἶδωλον ἔρωτος ἀντέρωτα ἔχων·*

*« Quand l'amoureux persévère dans cette conduite, s'approche de*

<sup>191</sup> Les mots soulignés apparaissent dans l'*Idylle* I : *πηγή/ ποτὶ ταῖς παραῖσι*, 2 ; *ἡμερον/ τὸν ἐφίμερον ὕμνον*, 61 ; *ἔδω/ ἤδη γὰρ φράσδῃ πάνθ' ἄλιον ἄμι δεδύκειν*, 102 ; *ἀπορρεῖ/ ἐς τὸ καταρρεῖ*, 5 ; *ἡχώ/ τὸ καταχέσ*, 7 ; *πάλιν*, 94;99;104;108;111;114;119;122 ; *ὁμιμάτων* ou *ὀφθαλμίας/ ὀφθαλμῶς*, 88 et 91 (en homotaxie et symétrie syntaxique) ; *λήγει/ λήγετε*, répété dans le vers lui-même répété du refrain final, 127/127; 131/131; 137/137; 142/142.

*l'aimé et le touche, que ce soit dans les gymnases ou dans les autres lieux de réunion, alors ce flot jaillissant, dont j'ai j'ai parlé, et que Zeus appela désir quand il aimait Ganymède, se porte en masse vers l'amoureux ; une part pénètre en lui, et quand il en est empli le reste s'écoule au dehors. **Comme un souffle ou un son renvoyé par un surface lisse et solide revient à son point de départ**, le flot de la beauté retourne vers le bel enfant en passant par ses yeux, chemin naturel de l'âme ; il atteint celle-ci, la remplit, arrose le passage des ailes et les fait pousser, et remplit à son tour d'amour l'âme du bien-aimé. Il aime donc, mais il ne sait quoi. Il ne comprend pas ce qu'il éprouve et ne peut non plus l'expliquer. Comme un homme qui a pris une ophtalmie à un autre, il ne peut en dire la cause et se voit lui-même, dans son amoureux, comme dans un miroir. En présence de l'autre, il cesse comme celui-ci de souffrir, en son absence, il éprouve les mêmes regrets, et il est regretté de la même façon : il éprouve un « contre-amour », image réfléchie de l'amour. »*  
*Phèdre 255c-e*

Par rapport à l'écho des sensualités de l'été dans le lieu de halte qui force au plaisir du délasserment profond, l'écho du contre-amour s'oppose à deux niveaux complémentaires : il vise un plaisir de l'âme et il fait l'objet d'une souffrance mêlée à une joie qui en fait une expérience ineffable. D'un côté, le discours d'une poésie de l'*ἐνέργεια* et de l'*ἐνάργεια* au service des sens qui fait que ce passage est parvenu jusqu'à nous intact malgré les innombrables reprises que déplorait déjà Plutarque ; d'un autre côté, le discours poétique, cette fois au service de l'élévation de la pensée, et recourant aux mêmes procédés de l'*ἐνέργεια* et de l'*ἐνάργεια*, mais en vue de transfigurer l'expérience sensible en saisie de l'intelligible. Il y a donc deux enjeux opposés dans la même image de l'écho platonicien comme il y a deux enjeux opposés d'une autre image poétique, celle du miroir.

Cette dernière image renvoie à un autre mythe qui a fait l'objet d'une étude extrêmement convaincante encore aujourd'hui sur l'*Idylle I* : il s'agit de Narcisse<sup>192</sup>. Le nom commun de la fleur évoque clairement le mythe au vers 133 : *ἀ δὲ καλὰ νάρκισσος ἐπ' ἀρκεύθοισι κομάσαι*, « et que le beau narcissus fleurisse sur les genévriers ». En effet, Daphnis appelle à l'inversion du monde dans des *adynata* censés décrire son désarroi profond et signifier le sentiment pathétique qui sera le vernis canonique de la poésie bucolique. Cela ne fait aucun doute mais cela n'empêche pas d'y voir

<sup>192</sup> ZIMMERMAN 1994.

une référence à Narcisse. Clayton Zimmerman qui étudie le thème du mauvais œil dans le mythe de Narcisse chez Euphorion et Ovide, cite précisément notre passage du *Phèdre*. On pourrait parler également du mythe de Borée et Orithye, 229c, dont Socrate nous dit qu'elle est, selon les experts, morte sur les rochers. Comme Écho donc qui ferait avec ce passage une troisième apparition indirecte dans le dialogue. Mais Narcisse ? Il n'apparaît pas chez Platon mais semble être là cependant. Dans le *Ménon* 80a-c, quand le sophiste compare Socrate à la raie qui plonge dans un état de « torpeur », *ναρκᾶν*, ceux qui l'approchent et la touchent, cette image fait songer à l'amant qui approche et touche l'aimé juste avant le contre-amour provoquant un effet analogue à celui du poisson<sup>193</sup>. Mais dans la critique que fait Socrate des discours écrits pour le plaisir éphémère, il se sert d'une image très raffinée et très parlante :

*Οὐκ ἄρα σπουδῆ αὐτὰ ἐν ὕδατι γράψει μέλανι σπείρων διὰ καλάμου μετὰ λόγων ἀδυνάτων μὲν αὐτοῖς λόγῳ βοηθεῖν, ἀδυνάτων δὲ ἱκανῶς τάληθῆ διδάξαι.*

*« Il n'écrira pas sérieusement, je crois, ce type de discours sur de l'eau trouble comme s'il semait du bout de son roseau des écrits incapables de se porter secours eux-mêmes et inaptes à enseigner positivement quelque chose de vrai. »*

*Phèdre 276a*

On peut songer à Narcisse en raison de l'eau et de ce qu'elle induit ici d'indistinction et en raison aussi de l'incapacité à se secourir soi-même. Or, nous pouvons, dans les pas de Clayton Zimmerman, voir dans la jeune fille qui poursuit Daphnis-Narcisse, la figure d'Écho<sup>194</sup>. Les deux personnages, dans le récit d'Ovide, qui s'aiment et ne s'aiment pas par hasard, périssent et survivent poétiquement à leur mort pour des raisons opposées et qui les réunissent : Narcisse meurt d'aimer Narcisse comme Écho, mais lui, c'est en raison d'un dédoublement, alors qu'Écho survivra dans la

<sup>193</sup> Les mots sont les mêmes, *Ménon* 80a : *καὶ γὰρ αὕτη τὸν ἀεὶ πλησιάζοντα καὶ ἀπτόμενον ναρκᾶν ποιεῖ, καὶ σὺ δοκεῖς μοι νῦν ἐμὲ τοιοῦτόν τι πεποιημέναι, [ναρκᾶν]*. Mais plus loin, Socrate dira qu'il est bien cette raie à condition que son effet soit le même sur les autres et sur lui, 80c. Ce qui change tout : d'un pouvoir contre les autres, on passe à un effet généralisé, et dès lors, justifiable, puis, *in fine*, réinvesti par la pratique philosophique.

<sup>194</sup> ZIMMERMAN 1994, p. 48-49, étudiant le mythe de Narcisse et Écho chez Ovide, *Métamorphoses*, III, 339-510, décèle en raison de l'enjambement hardi du participe, « recherchant », I, 85, une image, qu'on peut dire parlante, de la Nymphe sans voix. Il relève une remarque sur Écho de la part du scholiaste dans l'*Idylle* II, 17, et mentionne l'évocation d'Écho dans la *Syrinx*. On n'a pas en effet de version antérieure au mythe d'Écho et de Narcisse avant Ovide.

dispersion éternelle, le *διασπαραγμός*, qui rendait précisément la vie de Narcisse impossible. En ce sens, on n'est pas loin de la quête socratique de la connaissance de soi, rendue nécessaire par l'incarnation de l'âme qui scelle tant qu'on est en vie, d'une part, l'impossibilité de voir le vrai et d'autre part, l'injonction philosophique de retrouver son unité psychologique pour le voir. Dans l'*Idylle* I, plusieurs figures relèvent fondamentalement de la duplicité, c'est-à-dire qu'ils symbolisent une forme remarquable d'unité de la dualité : la chèvre, dont le lait sera offert à Thyrsis, est « mère de deux jumeaux », *διδυματόκον*, I, 25 ; après les avoir nourris, elle produit encore « deux pots », *δύο πέλλας*, I, 26 ; le vase offert et qui recevra ce lait (marqué déjà deux fois par la dualité !), est « à deux oreilles », *ἀμφῶες*, I, 28 ; il y a deux hommes entourant la femme figurée sur le vase, I, 33 ; les deux renards autour du garçonnet, I, 48. On constate que ces éléments duels sont toujours fournis par le chevrier qui, son anonymat le rendant déjà ambigu, semble être le symbole même de cette ambiguïté. Mais dans la mesure où le vase lui-même et tous ces éléments doubles sont échangés contre le chant, c'est le chant lui-même qui doit être perçu comme le chiffre de la dualité. Prenons en compte les nombreux éléments qui induisent l'idée de dualité dans le reste du poème, et celui-ci, nous condamne à nous noyer avec Daphnis dans le mouvement perpétuel du sensible ou alors à opérer un rassemblement de ces effets de dispersion dans une perspective rationnelle. Ainsi deux espèces différentes de duplicités, celle du chevrier et celle du berger, répondent, comme Daphnis et l'objet de son amour, à deux façons de comprendre le chant de Thyrsis : celle du berger qui la chante, pour qui le poème est un enchantement sonore et un moyen de satisfaire son appétit et sa soif ; celle du chevrier, qui offre ses biens, qu'on imagine rares et donc précieux, au profit d'un moment éphémère de poésie, répétitif qui plus est<sup>195</sup>. Si l'on pense que le chevrier fait apparaître le sens profond du chant en complétant le silence de Thyrsis, qui se trouve dramatiquement ou réellement incapable de rendre compte des énigmes de son propre chef-

<sup>195</sup> Le chevrier parle d'un chant qui valut à Thyrsis de remporter le duel contre Chromis, donc d'un poème connu, I, 23-4. Aucun autre poème, dans les *Idylles*, intégré dans un échange ou un récital n'a été prononcé auparavant, à part le chant de Lityersès de Milon en X et les trois premiers mots anonnés par Corydon, V, 32. En VII, les deux chanteurs précisent en faire don chacun à l'autre pour la première fois ; le chant de la poétesse d'Adonis en XV est annoncé comme une nouveauté et l'on précise que celui de l'an passé était très bien ; le contexte des vers amoebées de l'*Idylle* V censés être improvisés interdit d'en faire des vers déjà écrits.

d'œuvre, on est en droit alors de l'assimiler à Socrate, qui donne à Phèdre l'opportunité de relire, de lire à quelqu'un, et surtout de comprendre les enjeux importants du discours de Lysias que pourtant il connaît par cœur ou presque. Cette lecture platonicienne, au moins formellement, de la part de Théocrite, entraîne plusieurs conséquences importantes. L'*Idylle* tisse un rapport intertextuel avec le *Phèdre* engageant alors le lecteur qui en serait conscient dans une interprétation philosophique, d'adhésion ou de critique. Ensuite, il faudrait considérer que la forme dialoguée recouvre une conception sublimée de l'échange, mêlant valeurs morales et conceptions esthétiques, et qui suppose une unité façonnée à partir de la multiplication des symboles duels qu'il fait lui-même apparaître. Nous envisagerons cette question de la dualité et du dialogue dans la partie centrale de notre travail. Dans le *Phèdre*, le remède qui va permettre aux personnages et au lecteur de recomposer la logique des paradoxes, l'unité des dualités, peut être trouvé dans l'injonction de l'oracle de Delphes. Lire l'*Idylle* I en faisant de l'oracle la grammaire profonde du texte a peut-être été crypté par la femme figurée sur le vase, *τι θεῶν δαίδαλμα*, « un chef-d'œuvre des dieux », I, 32, car elle est calquée sur la formule qu'Alcibiade utilise dans le *Banquet* à l'égard de Socrate, dans un passage auquel Théocrite a dû être sensible si l'on en juge par la présence des satyres, des syrinx et, plus étonnante encore, celle d'une même figuration plastique de boîtes (ou vase) contenant des vignettes sculptées ressemblant au philosophe, 215a-b.

Avant de lire les vers de l'*Idylle* I qui évoquent ce passage du *Banquet*, nous voudrions esquisser l'ordre thématique et poétique, qui nous semble être celui de Théocrite, dans la composition des *Idylles* I et VII, considérées comme des réécritures des deux dialogues de Platon : le *Phèdre* et le *Banquet*. On a vu que les deux poèmes du Syracusain entretenaient des relations thématiques évidentes avec le *Phèdre* et qu'elles étaient dans les deux cas développées en étroite liaison avec la dramaturgie du dialogue. Si le thème général du plaisir obéit dans les trois textes à une tension créée par une dualité, plus ou moins prononcée mais toujours présente, entre deux personnages et leur

conception de l'usage qu'il convient de faire des discours, rhétoriques, poétiques et philosophiques, on a remarqué que chaque fois, dans les trois textes, cette dualité se résorbait dans la perspective d'une unification. Quoique le problème soit notoirement compliqué, nous pouvons dégager de ces observations que le plaisir et le désir faisaient l'objet chez le philosophe et chez le poète d'un traitement *dialectique* analogue, mais peut-être est-ce seulement une illusion d'optique. En d'autres termes, le plaisir et le désir sont concomitamment loués et blâmés par les uns et les autres de sorte qu'ils orientent la saisie d'ensemble des trois œuvres du côté d'une théorie générale du plaisir et du désir. Chez Platon, cet horizon permettant d'unifier ces antinomies structurelles se trouve être lié à la théorie de l'âme, du monde et de l'homme, mais chez Théocrite, cet horizon ne saurait être spécifié littéralement comme le ferait un philosophe. Il faut donc chercher d'autres motifs, dramatiques, thématiques et mythiques, qui puissent affermir nos analyses précédentes et faire la lumière sur le sens à donner à ces réécritures théocritéennes.

L'intérêt de faire l'étude intertextuelle des deux idylles les plus connues et des deux dialogues les plus célèbres de Platon ne réside pas dans la nouveauté car l'un et l'autre poème a été mis en relation avec les deux dialogues. Hunter dira de son côté que l'*Idylle* VII est bien le modèle le plus proche du *Phèdre* mais tout en mettant un point final à tout autre rapprochement théorique parce que l'idylle est une quête de plaisir esthétique à la différence du dialogue qui vise à l'activité intellectuelle<sup>196</sup>. Alain Billault a pour sa part fait de cette même idylle une réécriture extrêmement précise du *Banquet* en donnant des éclairages incontestables et qui ont l'avantage pour nous de rendre plus légitime notre hypothèse de travail<sup>197</sup>. Nous avons donc essayé de montrer un certain nombre de points tangibles pouvant justifier une réécriture du *Phèdre*, non seulement dans l'*Idylle* VII mais aussi dans l'*Idylle* I. Il faut à présent étudier ces réécritures croisées où le poème VII provient du *Banquet* et le poème I du *Phèdre* et qui reprennent toutes deux, de façon moins visible mais tout aussi structurante, des éléments du dialogue le moins sollicité en apparence. Théocrite

---

<sup>196</sup> HUNTER 1999, p. 145-6.

<sup>197</sup> BILLAULT 2008.

semble avoir réécrit ces deux dialogues en croisant ce qui les liait déjà chez Platon au sein de deux idylles qui pourraient dès lors se lire de façon complémentaire. Le *Phèdre* nous ayant donné l'occasion de questionner le thème des discours et des plaisirs qu'il engendre, le *Banquet* nous fournira celle d'interroger le thème de l'amour et de ses joies.

## II/ LE BANQUET DE PLATON ET LES IDYLLES I ET VII DE THÉOCRITE

Si l'on poursuit la piste d'Écho et de Narcisse et si l'on passe du plaisir des discours à celui de l'amour, on pourrait être tenté de faire de Socrate et d'Alcibiade une analogie du couple (et du non-couple!) mythologique. Alcibiade aime sa propre beauté et méprise la laideur de Socrate qui, lui, ne tient pas compte de la fausse beauté de son *éromène*, lequel avoue à la fin du *Banquet*, ivre et confondu, avoir vu et aimé enfin la beauté réelle de son *éraste*. Mais à la différence du mythe, Socrate aussi bien qu'Alcibiade sont des êtres réels (et Platon s'en amuse) bien plus complexes que les figures de la mythologie !

### 1. La beauté

Kathryn Gutzwiller qui inscrit l'élaboration pastorale de la poésie de Théocrite dans le rapport qu'il créerait entre niveaux de lecture mimétique (dramaturgie) et analogique (le gardien de troupeau est la figure du philosophe, par exemple), avouant qu'il est difficile de donner à l'un ou l'autre la priorité, fait elle aussi le rapprochement entre les *Idylles* et les deux dialogues. Elle associe plus précisément la *nympholepsie* de Socrate dans le *Phèdre*, 238d, avec l'image de Silène et du satyre dans le *Banquet*<sup>198</sup>. On trouve dans la comparaison d'Alcibiade non seulement des échos à des figures du monde bucolique cher au Syracusain (silène, satyre, Hermès, flûtes) mais aussi, et plus encore dans un dialogue où le motif est central, au thème de la duplicité et du paradoxe de la beauté :

φημί γὰρ δὴ ὁμοιότατον αὐτὸν εἶναι τοῖς **σιληνοῖς** τούτοις τοῖς ἐν τοῖς **ἐρμολογυφείοις** καθημένοις, οὗστίνας ἐργάζονται οἱ δημιουργοὶ **σύριγγας** ἢ ἀλόους ἔχοντας, οἱ **διχάδε διοιχθέντες** φαίνονται **ἐνδοθεν ἀγάλματα ἔχοντες θεῶν**. καὶ φημί αὖ **εἰκέναι** αὐτὸν τῷ σατύρῳ τῷ *Μαρσύᾳ*.

« Je déclare donc qu'il est en tout point semblable à ces **silènes** exposés **dans les ateliers des sculpteurs**<sup>199</sup> et que les artistes

<sup>198</sup> GUTZWILLER 1991, p. 78.

<sup>199</sup> En I, 28, Théocrite (le chevrier) emploie une expression problématique, *ἔτι γλυφάνοιο ποτόσδον*, « sentant encore le ciseau », alors que l'odeur du vase a déjà, peut-être, été évoquée dans le vers précédent, *ἀδέι κηρῶ*, « avec de la douce cire (à l'odorat ou au toucher?) ». L'expression rappelle les boutiques des artisans sculpteurs dont parle



représentent un pipeau ou une *syrinx* à la main ; si on les ouvre en deux, ils font apparaître à l'intérieur des figurines de dieux. Et bien, je le répète, il a l'apparence de Marsyas, le *satyre* ».

Banquet 215a-b

L'*ecphrasis* du chevrier dans l'*Idylle* I répond en partie au portrait de Socrate d'abord en ce qu'il reprend l'imagerie du monde pastoral mais aussi en ce qu'il développe le thème de la duplicité souligné par le contraste entre apparence extérieure et apparence intérieure (Socrate et le vase en lierre élégamment orné). Théocrite figure un bol en bois de lierre merveilleusement ouvragé mais que l'ambiguïté hyperbolique de ses vignettes et de son décor ajoutée au fait qu'il soit entre les mains d'un simple chevrier nous le font envisager, paradoxalement, comme un objet ordinaire, devenu par la poésie seulement et l'exagération de son détenteur, une réalité emplie d'une beauté intense que l'alexandrin fait apparaître en négatif des paroles du chevrier qui la désigne en dénonçant en même temps l'ambiguïté fondamentale de la beauté sensible :

*ἔντοσθεν δὲ γυνά, τι θεῶν δαίδαλμα, τέτυκται.*

« A l'intérieur, une femme, chef-d'œuvre des dieux, a été façonnée. »

I, 32.

La proximité de l'idylle et de ce dialogue oriente l'interprétation de ces descriptions imagées, ayant dans les deux cas pour objet une représentation plastique contenant elle-même une représentation, du côté de la valeur herméneutique de celles-ci. Dans le dialogue, pour expliquer la nature de Socrate, Alcibiade utilise l'image d'un silène laid et contenant une belle statuette, et dans l'idylle, le chevrier tenant le vase, en fait une description à la fois objective et poétique, relevant du beau mais évoquant de la laideur<sup>200</sup>, mais ne désignant rien d'autre en soi. Si l'on relit l'*ecphrasis* à l'aune de ce passage, et dans une même visée herméneutique, on doit alors faire du vase le symbole chiffré du poème

---

Alcibiade. Le terme *γλαφυρός*, « style élégant », *Du Style*, 36, chez Démétrios, incite à prendre l'expression de l'idylle dans le sens « travaillé avec grand soin ». En outre, en I, 28, on trouve une expression également problématique : *νεοτευχές*, « nouvellement sculpté », sert ici à parler, apparemment, de la fabrication récente ou de réalisation d'un genre nouveau, l'un et l'autre aspect pouvant être rendus par l'une ou l'autre expression métagoétique visant à souligner la modernité.

<sup>200</sup> I, 35 : la querelle poétique et amoureuse des deux hommes (?) ; I, 38, ils ont les yeux gonflés ; I, 39, le vieux pêcheur ; I, 40, la rugosité de la pierre sur laquelle il se trouve ; I, 41, ses violents efforts (?) ; I, 44, ses muscles donnent l'impression qu'il a un corps jeune ; I, 45, « le vieux usé par la mer » ; I, 48-50, les deux renards voleurs.

entier et ne pas se suffire à dire que Théocrite s'ingénie à confondre les niveaux de sens pour le seul plaisir du lecteur<sup>201</sup>. Dans ce cas, il doit expliquer ce que le chant de Daphnis se refuse poétiquement à dire pour pouvoir justifier ainsi la cohérence du poème et du chant. Reprenons la comparaison, dans les deux textes, du motif de la sculpture intégrant d'autres figurations sculptées. Dans l'idylle, le « chef-d'œuvre » sculpté est une belle femme. Cependant, pour le chevrier et le lecteur de Théocrite, la femme doit, en tant que modèle d'une vraie femme à qui deux hommes très beaux font la cour, (I, 33-34 : *οἱ ἄνδρες/ καλὸν ἐθειράζοντες*, « des hommes à la belle chevelure »), posséder une beauté *physique* réelle qui l'oppose donc à Socrate. Dans le *Banquet*, le désir amoureux plus urbain qu'érotique d'Alcibiade, se porte sur Agathon, réellement beau et en l'honneur de qui a lieu le banquet, 213d, mais contre toute attente, il couronne Socrate, à qui il décerne la victoire perpétuelle dans le discours, 213e. Si Alcibiade a compris quelque chose à la beauté, c'est qu'il faut en passer par un renoncement aux désirs du corps et aux apparences. L'ivresse seule, dans sa nature à la fois négative et positive<sup>202</sup>, va permettre au beau jeune homme d'avouer devant tous les convives comment Socrate a dédaigné sa beauté et lui a fait comprendre pourquoi. Cependant, si l'on admet qu'il a appris quelque chose de la philosophie, il faut avouer que cela s'est produit dans une expérience amoureuse déplorable.

L'*Idylle* I pourrait être lue à l'aune de ce raisonnement. : la beauté, fût-elle l'objet du regard de tous comme la femme courtisée, n'est rien en comparaison de celle dont parle la philosophie. Or, si la beauté du vase, empli lui-même de duplicité, brille surtout par son pouvoir de fasciner, cette émotion esthétique demeure attachée à une ambivalence contrariante. Le chevrier cacherait l'idée de la vraie beauté en décrivant tous ce qui rend beau le vase, c'est-à-dire les beaux motifs en soi mais aussi le rendu de l'artisan qui transforme même ce qui n'est pas beau, la matière première, en

<sup>201</sup> CAIRNS 1984, p. 97, disait déjà que la « coupe devait trouver dans les commentaires et les éléments » que le chevrier fait et décrit, des réponses au chant. En fait, il faut sans doute aller plus loin et dire qu'à cette complémentarité s'ajoute des commentaires métapoétiques liant la voix poétique du chevrier à la lecture du poème entier.

<sup>202</sup> Avant de raconter le moment le plus gênant et le plus révélateur de son expérience avec Socrate, c'est-à-dire le refus de celui-ci de céder à ses avances sexuelles en échange de son enseignement, Alcibiade fait un assez long préambule pour excuser d'avance son aveu, et il introduit ce préambule par le proverbe, « dans le vin, la vérité se trouve aussi », 217e. Ce proverbe repris par Théocrite en XXIX, 1, dans un registre propre à la poésie lyrique pédérastique.

objet de fascination mimétique. De même, la beauté de Socrate, même mise en valeur par l'expérience racontée d'Alcibiade, demeure insaisissable par nature. Car, comme Éros, Socrate n'est pas plus beau qu'il n'est laid et se tient dans cette intermédiaire entre les extrêmes, 202a-d. En ce sens, la grande et seule leçon poétique de l'*Idylle* I serait la formule consacrée et finale que le récitant Thyrsis fait aux Muses en leur promettant un chant « plus beau dans l'avenir », I, 145. Il envisage la beauté, sans le savoir peut-être, dans l'incomplétude du présent et dans un avenir nourri par un désir de beauté supérieure. Thyrsis, en oubliant l'adieu aux Muses, commet une faute qui est pour nous un signe de la suffisance qu'il éprouve avec son chant, la beauté créée par l'homme causant sa négligence envers la Muse. Il échoue à saisir cette beauté. Daphnis aussi refuse la supériorité des dieux de l'amour. En ce sens, Alcibiade veut les résultats de la philosophie sans en faire, sans aller jusqu'au bout de ce qu'elle impliquerait pour lui : renoncer à la gloire parmi les hommes. Dans tous les cas, l'*ecphrasis* réécrit le portrait de Socrate, et si il y a inversion allant de la laideur physique d'un homme à la beauté d'une femme, le résultat semble être le même : tracer l'horizon d'une beauté supérieure et invisible en neutralisant, dans le contraste que le vase instaure avec le chant de Thyrsis, la différence entre beauté et laideur, du corps dans les deux cas. C'est la leçon platonicienne indirectement donnée par Alcibiade et Socrate. Ce dernier est beau de la conscience de ne jamais pouvoir l'être et parce qu'il saisit ainsi, dans l'immanence de ce désir coupé des désirs du corps, la beauté en soi, 210e-212c.

Daphnis, de ce point de vue, ressemble davantage à Alcibiade qu'à Socrate, ou alors au Socrate du premier discours, celui prononcé contre Éros dans le *Phèdre*, et qui n'aurait pas, à la différence de ce qui se produit dans ce dialogue, accompli de palinodie au dieu. En effet, Daphnis est beau et il menace Éros puis insulte Aphrodite qui a l'air pourtant, malgré sa colère entrée<sup>203</sup>, soucieuse du sort du bouvier qu'elle tente de redresser, I, 138-139. En souhaitant, dans ses *adynata*, que les beaux chants des rossignols soient concurrencés par le cri des « hiboux des montagnes », I, 136, le bouvier

---

<sup>203</sup> ANAGNOSTOU-LAOUTIDES & KONSTAN 2008, p. 519-520, y voient un signe pour justifier l'amour entre la déesse et Daphnis.

retourne son amour de la beauté en détestation. Enfin, il tombe dans le « tourbillon » du fleuve qui représente dans le langage socratique le « devenir » où se confondent toutes les choses<sup>204</sup>. Mais si tel est le cas, et si Daphnis symbolise peu ou prou la poésie bucolique et celle, au moins en partie, de Théocrite, comment expliquer qu'il devient le devenir sensible et le symbole du corps ? Théocrite veut-il dire que la poésie dont il parle et qu'il fait parler à travers la voix de ses personnages n'est pas capable d'atteindre à une beauté supérieure ? La mort de Daphnis serait-elle, inversement, l'image du passage de la beauté sensible à la beauté intelligible qui se fixerait dans la sagesse philosophique que la poésie et le langage entraînent l'homme dans un tourbillon ? Comme Alcibiade, ne ferait-il que prendre conscience de la réalité de sa laideur en face de la vraie beauté sans pouvoir posséder, avec simplicité comme le vieux philosophe, une part de celle-ci ? Thyrsis qui nous dit qu'il était aimé des Muses et non moins des Nymphes ne saurait faire du bouvier un être dépourvu de beauté. On fera plus loin le constat que, dans les Idylles, Théocrite joue avec l'idée que le pouvoir poétique échoue la plupart du temps dans sa tentative de saisir pleinement le beau qu'il convoite cependant sans cesse. Plus précisément, c'est dans le mouvement que l'âme humaine accomplit en quête de cette beauté que le lecteur trouvera dans cette idylle et dans beaucoup d'autres, et qui provoque le sentiment d'une dissipation inédite de la laideur<sup>205</sup>. Il faut à ce stade regarder ce que Daphnis peut avoir en commun avec Socrate.

En premier lieu, le beau bouvier, et donc Thyrsis indirectement, laisse quiconque l'interrogeant ou lui parlant, ainsi que le lecteur de l'idylle, dans un état de trouble profond que nous avons pu mettre en relation avec Narcisse et avec le poisson-torpille dont parlait Ménon. Beau comme Socrate est laid, serait-il, précisément parce qu'il est extrêmement beau, amoureux de lui-même, ou plutôt, à la façon dont Diotime nous apprend que la beauté physique conduit d'échelon en échelon à l'amour et à la connaissance du vrai beau, Daphnis, serait-il amoureux de cette beauté au-dessus de la sienne

---

<sup>204</sup> *Cratyle* 439a, où le « tourbillon » désigne la chute infinie des spéculateurs sur l'origine du langage.

<sup>205</sup> Cette expression reprend celle de Julien Gracq dans *Un Balcon en forêt*, 1959, et le sentiment de l'aspirant Grange dépassant, en barque, la ville grise de Charleville : « il semblait à l'aspirant Grange que la laideur du monde se dissipait ».

qui précisément l'empêcherait d'y accéder dans la vie sensible ? On peut dès lors comprendre qu'il ressemble, en apparence seulement, à Alcibiade dans le *Banquet*, et qu'il manifeste sa haine *amoureuse* de la beauté à l'égard d'Éros et d'Aphrodite comme le bel Athénien le fait à l'égard de Socrate. Ceci expliquerait pourquoi Aphrodite ne se fâche pas outre mesure contre lui : n'étant pas l'Aphrodite terrestre mais plutôt céleste et traitée par lui comme n'étant que la première, elle sait cependant qu'il les confond volontairement pour tenter de l'enlaidir ou de lui ôter sa beauté. En effet, sa colère réelle, voilée sous un sourire gracieux, indiquerait qu'il s'agit bien de l'Aphrodite céleste, ouranienne comme dit le *Banquet*, 180d et 187d, et donc incapable, même en colère, de manifester quelque laideur que ce soit. En fait, même si elle est plutôt céleste que terrestre, elle n'est ni l'une ni l'autre comme nous l'apprend Socrate à propos d'Éros. Elle répond, aussi bien qu'Éros, à la logique du renversement socratique faisant suite aux discours des autres banqueteurs : ni double, ni parfois l'une ni parfois l'autre, la déesse pas plus qu'Éros, ne sont pas à la fois beaux et laids, mais toujours beaux et d'une beauté incomparable à toutes les autres formes de beauté qui n'en sont que de pâles copies. Aussi, la laideur de Socrate et la beauté d'Alcibiade, sont bien réelles toutes deux, et la seule chose qui les distingue n'est pas leur extrême dissemblance, car Alcibiade peut lui-même la retourner, mais l'idée, proprement platonicienne, que la beauté réelle est au-dessus de toutes ses manifestations qui sont les seules visibles aux hommes. Théocrite reprendrait cette idée, dans le déploiement de sa propre poésie, en liant l'éclosion de la vraie beauté poétique à la mise en abyme paradoxale car purement sensible qu'il met en place dans les Idylles, et cela afin de faire apparaître en creux, voire en négatif, une autre beauté non saisissable par les sens.

## **2. La beauté de la pensée**

L'auteur, invisible derrière son texte, devient ainsi, non pas la beauté toujours invisible, mais l'origine qui éclaire les raisons de cette invisibilité. Chez Platon, dans le *Banquet* comme dans le *Phèdre*, cette beauté dont le philosophe est amoureux a pour nom la pensée :

περὶ δὲ κάλλους, ὥσπερ εἶπομεν, μετ' ἐκείνων τε ἔλαμπεν ὄν, δεῦρό τ' ἐλθόντες κατειλήφαμεν αὐτὸ διὰ τῆς ἐναργεστάτης αἰσθήσεως τῶν ἡμετέρων στίλβον ἐναργέστατα. ὄψις γὰρ ἡμῖν ὄξυτάτη τῶν διὰ τοῦ σώματος ἔρχεται αἰσθήσεων, ἢ φρόνησις οὐχ ὀράται—δεινὸς γὰρ ἂν παρεῖχεν ἔρωτας, εἴ τι τοιοῦτον ἑαυτῆς ἐναργὲς εἶδωλον παρείχετο εἰς ὄψιν ἰόν—καὶ τᾶλλα ὅσα ἐραστά· νῦν δὲ κάλλος μόνον ταύτην ἔσχε μοῖραν, ὥστ' ἐκφανέστατον εἶναι καὶ ἐρασιμιώτατον.

« Au sujet de la beauté, comme nous le disions, au milieu de ces merveilles, elle est la splendeur même, et, lorsque nous descendons ici, nous la saisissons grâce à celui de nos sens **le plus apte à rendre clair**, puisqu'il est une lumière **parfaitement claire**. C'est la vue en effet, qui est le sens le plus aigu de ceux qui relèvent du corps. Mais la vue ne fait pas voir la pensée. Il y aurait des sentiments amoureux hors du commun, si, en effet, la pensée nous mettait sous les yeux l'image parfaitement claire d'elle-même, et de tout ce qui fait l'objet de l'amour. Mais en réalité, la beauté seule possède ce pouvoir de se rendre parfaitement visible et propre à provoquer l'amour. »

Phèdre 250c-d

L'intérêt de ce passage pour nous réside, non pas dans l'équivalence, qu'on a vue relative, entre beauté et belles choses, mais plutôt dans la réelle identité de la pensée et de la beauté. Cette assimilation demeure problématique car elle associe l'invisible au visible en deux réalités distinctes, qui peuvent, si l'on confond la pensée avec l'illusion de la pensée, conduire à la confusion entre belles choses et choses laides. Philosophiquement, le problème reste entier, mais en ce qui concerne Théocrite, il demeure intéressant pour deux raisons complémentaires. D'abord, Platon emploie pour parler de la beauté intelligible et de la vue sensible, un terme proprement technique qui relève de la théorie littéraire. Il s'agit de l'ἐνάργεια, donnant à voir en son absence et grâce aux mots, une réalité fortement sensible. Platon retourne ici l'usage rhétorique de l'ἐνάργεια en faveur du discours philosophique comme il le fera dans le *Phèdre*<sup>206</sup>. Théocrite, de façons très variées et complexes, recourt lui-même à ce procédé qu'on décrit généralement comme une manifestation du pouvoir poétique de représenter les réalités visibles mieux que la vision ou la peinture<sup>207</sup>. Plutarque cite à ce propos Simonide, premier à avoir comparé peinture et poésie, ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν, «Simonide affirme que la

<sup>206</sup> On peut songer aux sécrétions servant à décrire le flux du désir dans le phénomène de l'éros-antéros ; à la bousculade des âmes arrivés au niveau de la voûte céleste, etc.

<sup>207</sup> CALBOLI MONTEFUSCO 2005 ; MANIERI 1998 ; Démétrios de Phalère, *Du Style*, 2 ; Longin, *Du sublime*, XV, 1, et en XV, 2, il parle de φαντασία mais le sens est le même ; Denys d'Halicarnasse, *Sur le style de Lysias*, 7.

peinture est une poésie silencieuse et la poésie une peinture qui parle<sup>208</sup> ». Le problème a dû intéresser Platon qui utilise dans l'*Ion*, 535e, le terme *ἐναργὲς*. Il n'est pas employé par Socrate qui raille le rhapsode amicalement en lui demandant, tout en utilisant le procédé, si lui-même voit et ressent l'émotion des tableaux saisissants qu'il récite, mais il est repris par Ion qui s'est bien rendu compte de la ruse de Socrate (qui l'imité) et qui lui dit que sa description est elle-même parfaitement claire, *ἐναργὲς*. Platon incontestablement recourt à ce procédé qu'il aime mêler à une certaine ironie, très fine, et parfois difficile à saisir comme nous l'avons vu avec le lexique bas de la sexualité au moment de la contemplation de l'âme dans la prairie du *Phèdre*. Dans notre passage du *Banquet*, le terme répété trois fois, renvoie d'abord à la vue comme sens aigu et comme éclairage sur les choses, ensuite, il qualifie la pensée elle-même. Mais, là encore, Platon se sert d'un terme, « l'image », *εἶδωλον*, plutôt péjoratif chez lui, qui rend par conséquent relatif, même dans la pensée, cette clarté et ce pouvoir de monstration. Pourtant le regard de la pensée existe chez Platon, et une de ces *apparitions* les plus belles se trouve dans un dialogue, l'*Alcibiade*, 132e-133a, qui a beaucoup à voir avec l'*Idylle* I<sup>209</sup>. Ils sont proches par l'usage de la même analogie entre le regard et la pensée d'une part et la même situation entre Socrate et Alcibiade d'autre part. Le philosophe se sert de la pupille de l'œil comme la partie la plus belle de la vision pour construire une analogie entre vision sensible et vision de la pensée :

*Ἐννενόηκας οὖν ὅτι τοῦ ἐμβλέποντος εἰς τὸν ὀφθαλμὸν τὸ πρόσωπον ἐμφαίνεται ἐν τῇ τοῦ καταντικρὸ ὄψει ὡσπερ ἐν κατόπτρῳ, ὃ δὴ καὶ κόρην καλοῦμεν, εἶδωλον ὃν τι τοῦ ἐμβλέποντος;*

*« Tu as dû t'apercevoir que le visage de celui qui regarde dans un œil se reflète dans la vision de celui qui est en face, et précisément ce que nous appelons la pupille est à l'image de celui qui regarde ? »  
Banquet 132e-133a.*

Cette image de la « pupille » trouve chez Théocrite de nombreux échos qui ont souvent trait à la

<sup>208</sup> *De Gloria Atheniensium* 346f. Voir aussi : *Art Poétique* d'Horace, vers V, 361- 365, le « ut pictura poesis ».

<sup>209</sup> L'analogie regard = regard de la pensée, est rendue, dans ce qu'on appelle parfois, « le paradigme de la vision », par l'image de la pupille qui se dit en grec, *κόρη*, et peut signifier aussi « figurine, poupée ». Dans le *Phèdre*, ce sont les « figurines des Nymphes ». Chez Théocrite, les deux sens de *κόρη*, se mêlent souvent dans les *Idylles* I, 82 (?) ; VI, 36 ; XI, 25 et 30 et 77. Ce sont des jeunes filles en X, 22 (il est question d'Éros aveugle au vers 19) ; XVIII, 24 et 38 (Hélène est une *κόρη* et « tous les charmes se trouvent dans ses yeux »).

quête amoureuse. Dans l'*Idylle* I, il est significatif que la κόρα, 82, qu'on doit traduire ici par « jeune fille », apparaisse comme l'objet de l'amour impossible de Daphnis qui jusque-là était un sujet de questionnement pour Hermès, le dieu des interprètes, mais aussi pour les pâtres, et encore pour le lecteur ou pour le chevrier. Toutefois, cette jeune fille n'a pas de nom, pas d'identité claire, comme le chevrier, et elle court dans un mouvement continu et qui semble traverser l'univers pastoral de part en part sans trouver le bouvier que, selon Priape qui en fait la description, elle cherche désespérément :

.....ἦνθ' ὁ Πρίηπος  
κῆφα Δάφνι τάλαν, τί τὸ τάκεαι; ἀ δέ τῃ κόρα  
πάσας ἀνὰ κράνας, πάντ' ἄλσεα ποσσὶ φορεῖται—

*ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῦσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς*

ζάτεισ'· ἃ δύσερώς τις ἄγαν καὶ ἀμήχανος ἐσσί.  
βούτας μὲν ἐλέγευ, νῦν δ' αἰπόλῳ ἀνδρὶ ἔοικας.  
ἄπόλος, ὅκκ' ἐσορῆ τὰς μηκάδας οἷα βατεῦνται,  
τάκεται ὀφθαλμῶς ὅτι οὐ τράγος αὐτὸς ἔγεντο.

*ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῦσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς.*

καὶ τὸ δ' ἐπεὶ κ' ἐσορῆς τὰς παρθένους οἷα γελᾶντι,  
τάκεαι ὀφθαλμῶς ὅτι οὐ μετὰ ταῖσι χορεύεις.'

*«Priape vint et dit : "Pauvre Daphnis, pourquoi te morfondre ? La jeune fille se précipite, de source en source, de bois en bois,*

*Commencez, Muses chéries, commencez le chant bucolique*

*à ta recherche. Et tu n'es qu'un pauvre impuissant tellement tu souffres de ton amour. On te disait bouvier, mais en réalité tu as tout l'air d'un chevrier. Le chevrier, lorsqu'il observe ses bêtes qui se culbutent, il a la vue morfondue parce qu'il n'est pas un bouc lui-même.*

*Commencez, Muses chéries, commencez le chant bucolique*

*Mais toi, à peine tu observes les jeunes filles en train de rire, ta vue est morfondue de ne pouvoir danser avec elles".»*

I, 80-90

Cette jeune fille pourrait être celle de l'*Idylle* VII que Lykidas mentionne et appelle Xénéa, VII, 73, et pour laquelle Daphnis meurt de façon tout à fait analogue sans que l'on sache pourquoi exactement. Zimmerman y voit volontiers la figure d'Écho, du fait du mouvement fracturé de sa course,



accentué par l'introduction du refrain qui fait ricocher la cause de sa course deux vers plus loin, et qui corrobore ainsi sa lecture de Daphnis-Narcisse<sup>210</sup>. Le rapport instauré dans cette idylle et dans d'autres entre l'amour et le regard et jouant pour ce faire avec le mot *κόρα/κόρα*, mérite un examen qui nous permettra de préciser comment le discours poétique ou philosophique, le discours érotique, les images du miroir, de l'aveuglement, de la beauté, servent chez Théocrite un propos très sensible à celui que déploie Platon.

La *κόρα*, « jeune fille », dont parle Priape en I, 82-90, pourrait donc, en toute logique, être la Nymphé Écho amoureuse d'un nouveau Narcisse, mais si l'on comprend bien que sa dispersion exprime paradoxalement sa quête amoureuse, Daphnis étant, lui, inaccessible en raison de son épreuve et de sa mort *narcissique*, manifeste pourtant, à la différence de Narcisse, son regret du monde à qui il dit adieu : « loups, chacals, ours », I, 115 ; la fontaine de Syracuse Aréthuse, I, 117, des fleuves, I, 118 ; Pan, I, 123-130. Son regret pour le monde empêche une passion comme celle de Narcisse d'autant qu'il y a des éléments liquides symboles du miroir qui l'a fasciné<sup>211</sup>, dans ses adieux, ce qui relativise l'interprétation *narcissique* de Zimmerman. On peut très bien songer, à l'appui du *Phèdre* et de nos remarques, que le sort de Daphnis répond à une vision exceptionnelle comme celle de Tirésias dans l'*Hymne à Pallas* de Callimaque, où la nudité de la déesse est aperçue par le futur devin, à midi en outre, comme le temps de notre idylle<sup>212</sup>. On peut songer aussi à l'expérience de Stésichore, Syracusain qui parlait déjà de Daphnis, telle que Socrate la raconte dans le *Phèdre* et qui aurait perdu la vue pour avoir mal parlé d'Hélène. Mais mieux qu'Homère qui n'aurait pu la recouvrer, il aurait inventé la *Palinodie* dont se sert à son tour Socrate pour se dégager de sa faute. La difficulté d'une lecture socratique et stésichoréenne réside dans le fait que le bouvier ne se repend pas de sa faute envers Éros ou même Aphrodite, qu'il les renouvelle même devant nous et que, non content de perdre peut-être la vue, il quitte la vie. Il faut donc abandonner ou faire

---

<sup>210</sup> ZIMMERMAN 1994, p. 45-48.

<sup>211</sup> Le terme *βασκαίνω*, en VI, 39, renvoie bien au mauvais-œil et autour de quoi Zimmerman fonde une partie de sa lecture.

<sup>212</sup> Callimaque, *Hymne*, V.

de Daphnis, non un personnage mythologique dont Théocrite nous parlerait avec beaucoup de mystère pour colorer son poème avec des couleurs sombres et tristes pour troubler le lecteur comme le bouvier est troublé. Il est possible aussi de faire de Daphnis le héros, plus ou moins bien connu, qui donnerait l'impression d'un genre bucolique fondé sur la tradition comme les commentateurs l'ont d'ailleurs très vite entendu. Mais il n'est pas interdit d'en faire encore une image capable de condenser plusieurs réalités d'ordres poétique et philosophique et allant bien au-delà du genre bucolique qui s'y élabore du reste de façon très habile et élégante. Sa mort étant marquée par un rejet de l'amour, de l'ordre normal de la nature et de sa beauté, il est pour nous nécessairement un beau symbole et le symbole du refus du monde sensible. En d'autres termes, il transfigure la réalité sensible en demeurant lui-même en partie sensible. On peut difficilement penser qu'il renie tout plaisir sensible, même celui de la poésie. Dans ces conditions, sa mort, le récit de sa mort, équivaldrait à un moment à la fois dramatique et philosophique où le corps, encore corps, se libère de lui-même ou plutôt libère son âme. Par sa nature purement poétique, trop poétique, Théocrite en fait peut-être le modèle de sa poésie dans laquelle le corps et tout ce qui lui est propre, se déferait comme la neige qui fond, mais dans un amenuisement qui ferait, de façon hyper-esthétique, apparaître l'invisibilité de la vraie beauté.

### **3. L'âme des amoureux et l'amour de la beauté dans les *Idylles* I, VI et XI**

Le problème qui se pose alors vient de ce que l'âme n'est pas l'objet évident de l'idylle. Pourtant, il faut prendre en considération le mot *θυμὸς*, « âme ; vie », qui, à la différence de *ψυχὰ*, « âme », peu utilisé en contexte érotique (XI, 52) éclaire dans les *Idylles* des liens évidents avec Platon. Le mot *θυμὸς* renvoie souvent, à la différence de *ψυχὰ*, à des situations amoureuses : I, 56 et 96 ; II, 82 ; VII, 29 ; XIII, 14 ; XXIX, 36 ; XXX, 12 et 25. On verra que ces poèmes présentent avec les idées platoniciennes de nombreuses équivalences dramatiques, poétiques et conceptuelles. Que nous apporte donc d'introduire dans notre lecture de l'*Idylle* I la problématique de l'âme ? En associant,

dans l'*Idylle* XI, 50-53, son œil unique et son âme, *ψυχὰ*, le Cyclope nous montre que les mots peuvent être synonymes :

*αἰ δέ τοι αὐτὸς ἐγὼ δοκέω λασιώτερος ἤμεν,  
ἐντὶ δρυὸς ξύλα μοι καὶ ὑπὸ σποδῶ ἀκάματον πῦρ.  
καιόμενος δ' ὑπὸ τεῦς καὶ τὰν ψυχὰν ἀνεχοίμαν  
καὶ τὸν ἔν' ὀφθαλμόν, τῷ μοι γλυκερώτερον οὐδέν.*

*« Et si je te semble moi-même trop velu, tu trouveras à l'intérieur des bûches de chênes et un feu, sous cendre, jamais éteint. Je supporterai que par tes mains je sois brûlé en l'âme et en mon œil unique, qui est pour moi tout ce qu'il y a de plus charmant. »*

XI, 50-53

On peut lire les deux termes dans plusieurs sens différents. L'âme atteinte par le feu signifie la passion amoureuse et l'œil aveuglé par la brûlure renvoie au geste commis par Ulysse dans l'*Odyssée*, IX, 390. Mais on peut entendre l'âme aussi au sens philosophique sans qu'on soit sûr alors que Polyphème considère celle-ci comme immortelle ou mortelle, ce qui oriente la lecture du côté de l'image poétique de la passion. L'œil unique répond, dans une autre acception possible, à la technique d'épilation à laquelle il convierait Galatée qu'il pense réfractaire à son « long sourcil velu » sur le front, XI, 30-33, et d'où son œil domine, selon lui, avec beaucoup de grâce, *γλυκερώτερον*. Il y a donc un sens fort dans un cas, l'âme étant la vie et l'œil la vue, et dans un autre, un sens faible : l'âme est une partie importante mais non mortelle de son être (elle serait alors vulnérable) et l'œil devient une synecdoque désignant l'ensemble du front qu'il domine et dont les poils sont appelés, par souci esthétique, à disparaître par le feu. Ces deux dernières significations ont l'avantage de garder la logique des paroles du Cyclope car si Galatée le tuait, elle n'aurait pas besoin en outre de lui crever l'œil. Par conséquent, pour Polyphème, Galatée, sa *κόρα*, XI, 25, vaut autant que son œil et que son âme et cela suggère qu'il y a synonymie entre la « jeune fille », la « pupille » et l' « âme ».

Dans l'*Idylle* VI, le Cyclope fait semblant de ne plus aimer Galatée, comme Socrate dans sa première réplique au discours de Lysias qui l'aurait rendu aveugle s'il n'avait fait sa palinodie au dieu. Christophe Cusset a bien montré l'importance du regard dans cette idylle qu'il envisage à la

lumière de deux structures annulaires à la fois phonétiques et thématiques. La première se dessine dans le chant de Daphnis et la seconde dans celui de Damoitas, ce qui invite à penser que le poème entier est lui-même conçu selon une structure analogue qui les engloberait toutes les deux<sup>213</sup>. Si l'amour et le regard se jouent dans cette idylle dans l'alternance du désir et de la répulsion réciproque de Galatée et Polyphème, mise en lumière par ces structures annulaires, il est tentant de penser que ce jeu de miroir cyclique se fonde sur la description donnée par Platon du phénomène de l'éros-antéros. En effet, il fournit à Théocrite non seulement une image poétique mais encore un cadre spéculatif par lesquels notre poète se rattache clairement au philosophe. On comprend que Polyphème, en contemplant la mer où habite Galatée, se voie lui-même plus beau, VI, 35-39. Selon Cusset, " la difficulté du Cyclope est sans doute qu'il s'enferme dans ce miroitement, incapable de toute autre réflexion. Ce qu'aime le Cyclope, c'est l'image de lui-même que lui renvoie la mer<sup>214</sup>. » Polyphème ne serait donc qu'imparfaitement platonicien en raison de son enfermement narcissique. Si cette analyse a l'avantage de souligner une lecture philosophique claire de la part de Théocrite, elle ne tient pas assez compte à notre avis de ce que représente l'expérience de la quête de soi platonicienne qui ressemble, mais n'est pas, du narcissisme. Car ce que convoite le philosophe en se cherchant lui-même, en lui-même ou à travers l'autre, c'est la connaissance de l'âme qui est au-dessus de l'être incarné dans un corps. Le paradigme de la vision dans l'*Alcibiade* qui rattache cette connaissance à la vision en miroir de soi-même dans la pupille, *κόρη*, de l'autre, ferait l'objet dans l'*Idylle* VI, d'un véritable commentaire de Théocrite qui consisterait à lier les trois dialogues : *Alcibiade*, *Banquet* et *Phèdre*. Qu'Alcibiade n'ait pu, comme le Cyclope, atteindre la philosophie, préoccupé par sa gloire, comme Polyphème l'est par ses richesses et ses jouissances sensuelles, n'a pas empêché Socrate d'en faire son aimé fidèle. Platon en fait même celui qui porte, surtout dans le *Banquet*, un des enseignements les plus importants du platonisme : Éros est le philosophe<sup>215</sup>. Théocrite, opposant à une laideur poétique une beauté sensuelle, a, vraisemblablement, rendu

<sup>213</sup> CUSSET 2011, p. 47.

<sup>214</sup> CUSSET 2011, p. 160.

<sup>215</sup> DIXSAUT 1985, p. 125-185.

compte de son adhésion à la pensée du philosophe, ne serait-ce que dans la grâce de son déploiement littéraire que le Syracusain, comme d'autres ensuite, lui reconnaîtront bien volontiers. En I, la jeune fille, *κώρα*, à la différence de Galatée en VI et en XI, semble s'incarner dans un pur mouvement qui rend bien compte d'un corps et de son rapport à l'espace mais qui n'apparaît pas autrement que dans sa dispersion qu'on serait dès lors tenté de ramener à une image strictement poétique. D'ailleurs, malgré sa course et l'ubiquité de celle-ci, elle ne parvient pas à atteindre Daphnis. On dirait un mouvement sans corps. Une métaphore du mouvement ? Daphnis ne semble pas plus facile à appréhender, lui qui demeure dans une espèce de sidération et se livre en mourant au tourbillon du fleuve. Cependant, il pourrait bien répondre à une image analogue à celle de la *κώρα* amoureuse. Plus elle court, plus elle se soustrait à toute vision, à part celle de Priape, et Daphnis, le poète, se fige dans le silence qu'il oppose aux questions que ses proches lui posent, I, 77-94. Dès qu'il parle, il s'en prend à la déesse et à Éros, 100-113, puis s'adresse à la nature silencieuse, 115-122, à Pan qui est absent, 123-130 et enfin appelle la nature à s'inverser, sans qu'elle réponde verbalement ni concrètement, 132-136. Aphrodite est toujours auprès de lui et tente de le retenir sans succès, 138-141. Tout ceux qui comptent, Éros, Daphnis et Pan se taisent ou sont absents et le bouvier qui était là, disparaît à son tour. Ce thème de l'effacement est central car il fait apparaître le sens du poème.

Dans l'*Idylle* I, on trouve deux occurrences de *θυμὸς* aux vers 56, terminant l'*ecphrasis* du chevrier et 96, lorsque Thyrsis décrit ce qu'on traduit par l'idée de colère ou de mécontentement, voire de joie profonde comme Richard Hunter qui ne fait que préférer cette alternative à l'autre car le vers est, selon lui, « desperately difficult »<sup>216</sup>. Le vers peut donc se lire dans plusieurs sens que nous traduisons ainsi :

*ἦνθέ γε μὰν ἀδεῖα καὶ ἁ Κύπρις γελάοισα,  
λάθρη μὲν γελάοισα, βαρὺν δ' ἀνὰ θυμὸν ἔχοισα.*

*« Vint aussi bien sûr, douce et souriante, Cypris, simulant un sourire  
mais éprouvant en fait un sentiment pénible. »*

<sup>216</sup> LEGRAND 1925, p. 24, « grande ire » ; FRAZIER 2009, p. 25, « profond déplaisir ». ; HUNTER 1999, p. 94.

Cette traduction vient de ce que Théocrite crée sans cesse des effets de confusion et qu'Aphrodite, centrale dans cette idylle, habite nécessairement la logique même d'une poésie où se conjuguent, sans jamais s'annuler, la clarté et l'obscurité. Si l'on insiste sur la « fausseté » de son sourire et la vérité de sa peine, on aura une opposition entre le visible qui cache et une l'invisible qui montre. C'est bien ce qui se passe non seulement avec le chevrier (caché par une absence de nom qui en révèle inversement la réalité rationnelle), le vase (décrit et réel alors que son sens est caché et sa nature parfaitement ambiguë), la besace du petit garçon dont le contenu est caché mais révélé par l'odorat du renard, l'autre renard pillant le raisin et donc dénoncé par le vase mais demeurant invisible au garçonnet, le pêcheur aux muscles décrits avec des procédés d'amplification quand sa prise demeure invisible et justifie pourtant la tension de son corps, la jeune fille qui court sans trouver Daphnis, l'aveuglement de celui-ci, la figure visuelle du monde inversé et la disparition du bouvier qui la produit, la Nympe Écho, invisible dans la réplique du chevrier mais repérable par sa dispersion dans le texte, la présence et l'absence de Pan, des Nymphes. Nous pensons précisément que derrière cette dialectique poétique, il y a une poésie qui ne cherche pas tant à troubler qu'à rendre douteux ce que la pensée poétique ou philosophique grecque ne cesse de faire apparaître sous les traits du devenir héraclitéen, de l'être et du non-être parménidien, de la parole vraie et mensongère des Muses d'Hésiode et d'Homère et enfin, avec Platon, sous les traits du beau en soi, de l'âme et du bien en soi. Ainsi, dans l'*Idylle* I, le sentiment profond d'Aphrodite serait tout simplement l'amour de la beauté de Daphnis à laquelle elle ne peut que répondre. Comme la joie du chevrier d'entendre le chant se fonde dramatiquement au moins sur l'extrême douleur du bouvier qui meurt de désespoir, la poésie bucolique se donne comme un art de faire surgir l'idée de la beauté, non dans la confusion des contraires, mais dans leur annulation que la vraie beauté, définie comme une quête d'elle-même sans cesse renouvelée, rend réelles. En d'autres termes, la beauté au sens de Théocrite, s'évalue dans l'émotion qui neutralise tout ce qui peut avoir un opposé, c'est-à-

dire tout ce qui est corporel. Cela ne l'empêche pas d'être un poète sensuel, au contraire, il peut porter à un degré remarquable la sensualité de la vision, de l'audition, de l'odorat, du toucher et du goût, tous hautement impliqués dans les Idylles. Dans l'hypothèse qui est la nôtre, le terme *θυμὸς* au vers 96, devrait alors signifier l'âme dans un sens philosophique parce que le mot doit être entendu dans des acceptions tellement diverses que l'unité d'un sens supérieur fait signe au lecteur.

Au vers 56, le chevrier emploie *θυμὸς* pour parler du souffle vital et désigner l'effet de stupéfaction extrême, de façon hyperbolique et donc rhétorique, que la vue du vase provoquera quand Thyrsis l'aura en mains après son récital. Il dit donc : *τέρας κέ τῷ θυμὸν ἀτύξαι*, « une merveille à te couper le souffle ». Derrière l'idée comique de l'exagération du bonhomme, il y a l'idée de la mort qu'effectivement Daphnis va subir. Le chevrier semble dans ces conditions peu à même d'entendre un chant pathétique ou alors, doit-on penser qu'il en éprouve la beauté de façon purement artificielle, c'est-à-dire sans empathie. Pourtant, selon Socrate et Ion et même Aristote, l'émotion poétique mimétique vient de cette confusion des sentiments où l'auditeur ressent les émotions vécues par le personnage. Le chevrier est donc soit un être d'ironie sans profondeur soit celui qui désigne, pour Thyrsis et le lecteur, la nécessité d'aller au-delà du mimétisme et des sensations. En ce sens, le *θυμὸς* coupé sous l'émotion visuelle du vase répond à l'idée d'une beauté qui surgit dans le détachement de toute sensation comme le symbole poétique qu'est Daphnis nous l'enseignera par sa mort. Pour le philosophe, et pour le poète selon nous, il faut être capable au milieu des sensations les plus enivrantes de s'émanciper de leurs effets comme Socrate pouvant boire toute la nuit sans être ivre comme Alcibiade, ivre lui-même pourtant, nous l'apprend. Il n'y a pas de hiérarchie des signes chez Théocrite, comme chez Platon, car Socrate ne serait pas ce qu'il est sans Alcibiade et les autres, et le chevrier, Thyrsis, Aphrodite, Pan, Daphnis, etc, créent en eux-mêmes et dans leur rapport aux autres le même miroitement d'une croyance en une beauté au-delà de toutes les beautés.

#### 4. L'Éros de Diotime

L'*Idylle* VII se présente comme une réécriture du *Banquet* comme l'a montré Alain Billault sans pour autant s'intéresser à la présence du discours philosophique du dialogue dans le poème. Comme dans l'*Idylle* I, Théocrite construit son texte en entremêlant des visions de toutes natures, dramatiques et réalistes, poétiques et mythiques, qu'il s'ingénie à confondre tout en les situant sur des plans bien distincts. Le thème érotique, à l'aune du *Banquet*, semblera peu développé ou alors de façon très stratégique car il se situe essentiellement dans les deux poèmes insérés des personnages qui, en outre, donnent la franche impression de préférer à l'amour des garçons celui de la poésie et de la beauté en général. Cependant on peut, précisément parce que l'amour de la beauté se décline en de nombreuses modalités, retrouver le lien qui unit l'amour érotique aux autres formes d'amour et relire l'*Idylle* VII à la lumière des échelons décrits par Diotime dans l'ascension vers la beauté en soi à partir de l'amour des garçons. On notera d'abord que cette idylle, apparemment plus liée à la question du discours poétique dans certains de ses couples (traditionnel/ moderne ; ville/campagne; éloge/ blâme ; poésie rémunérée/ gratuite...), déploie ces antinomies apparentes sous l'opposition englobante richesse/pauvreté. Or, c'est de celle-ci que naît Éros dans le *Banquet*, étant le fils de Poros et de Pénia, Πόρον καὶ Πενίας ὅς ὁ Ἔρως, 203c. Or, de façon analogue à ce qu'on voit dans le dialogue, l'*Idylle* VII n'oppose pas en elle-même les contradictions mais les fait dialoguer sous le mode de l'accord et du désaccord : les deux poètes ont une attitude différente face à la richesse mais s'entendent pour désigner une richesse supérieure à celle des biens matériels ou des sensations humaines. Ce qu'ils convoitent n'est pas un avantage personnel mais un avantage réciproque créé par une relation poétique où finalement le plus riche reçoit du plus pauvre, et même deux fois, (la houlette et l'attrape-lièvre, 43-44 et 128-9). Mais ce partage spirituel n'est pas l'aboutissement auquel tend Théocrite qui ferait ainsi de sa poésie, une élégante relation aux autres, aux textes et aux choses. Il faut se rappeler comment dans l'*Idylle* I, les oppositions entre visible et invisible se font : il ne s'agit pas de confronter les contraires mais de révéler comment ils



s'égalisent en vue d'un au-delà du sens. Ainsi, comme la nature d'Éros, qui répond logiquement à l'abondance de son père, trouve dans sa mère, le manque, l'occasion de dépasser la nécessité de la richesse et de toute forme de fertilité parce qu'elle est le désir à l'état pur, le manque en soi, la poésie de l'*Idylle* VII éclaire chez les deux poètes la même nature poétique profonde. Celle-ci, et elle apparaît dans la confrontation des deux chants, recouvre l'idée d'une création capable de produire la richesse dans le manque et la richesse dans la richesse. Si Lykidas n'avait pas été rencontré sur la route, Simichidas n'aurait pu être perçu comme le poète de la tempérance plutôt que de l'abondance. Le foisonnement du banquet des Thalysies reflète une poésie de l'excès, du débordement (le nectar, tous les animaux, les sons, les odeurs...) qui contraste avec la simplicité théocritéenne. En réalité, ce flot d'images et de sensations est le produit d'une ivresse des sens tempérée par l'ivresse poétique du narrateur, lucide, qui la raconte en la vidant de son intempérance et en faisant apparaître sa secondarité. Inversement, le *Banquet* n'est rien d'autre qu'une absence d'ivresse, les convives ne boivent pas, qui sera tempérée paradoxalement par le discours de l'homme ivre devenu plus lucide que les autres. Dans leur chant respectif, Lykidas fait de son manque d'Agéanax et de Comatas la richesse de son poème comme Simichidas oriente les excès érotiques vers la modération et une autre forme d'amour, celui de la poésie et de la beauté. Ainsi, il ne faut pas confondre le contenu et le contenant réels de cette idylle emplie de richesse de toutes sortes mais riche d'un pouvoir où les extrêmes s'équilibrent en vue d'un idéal supérieur qui apparaît dans le renversement positif des valeurs. On peut penser, en s'appuyant sur les analyses d'Alain Billault, que le banquet final des Thalysies, loin d'être un récit réaliste d'un narrateur écrivant à la première personne, correspond au banquet en l'honneur d'Aphrodite, de son anniversaire, comme la fête de l'*Idylle* VII se fait en l'honneur de Déméter, a vu naître une poésie érotique semblable aux autres en apparence par son épanchement sensuel hyperbolique mais tendue en réalité, derrière ces illusions qui se dénoncent d'elles-mêmes, vers un amour non pas contradictoire mais totalement différent. Diotime explique les deux sortes d'enfantement selon le corps et selon l'âme qui peuvent

tout à fait expliquer notre propos, 206c-207a. La première recouvre l'enfantement qui est une forme d'amour du beau car on n'enfante des êtres qu'en vue du bien. La seconde, parce que l'âme humaine ne pourrait désirer enfanter si elle possédait pleinement le beau, n'est pas l'amour du beau mais « l'amour de la procréation et de l'enfantement dans le beau<sup>217</sup> ». On comprendra pourquoi Simichidas relativise la beauté sensuelle en la saturant : il aime la beauté en l'enfantant non en l'éprouvant en son corps. En outre, l'homosexualité des deux poètes corrobore l'idée qu'ils ne visent pas une beauté corporelle mais spirituelle. Et on a vu que ni l'un ni l'autre ne célèbre la sensualité érotique qu'ils semblent célébrer. De même dans le *Banquet*, l'érotisme est à son comble quand Alcibiade raconte sa nuit avec Socrate ou dans le *Phèdre*, quand Socrate décrit les sensations confondues de souffrance et de plaisir dans le transfert du fluide du désir amoureux, de même dans l'*Idylle* VII, la puissance des sensations érotiques ne sert pas la célébration du corps mais le pouvoir poétique de faire apparaître la beauté de l'enfantement de la beauté à partir de beautés troublantes mais excessivement inférieures à la première.

Chez Platon, la relation entre le corps et l'âme ne relève pas d'une rupture irrémédiable faisant suite à l'incarnation de l'âme qui la condamnerait à une sorte d'asphyxie dans la prison du corps<sup>218</sup> ou son tombeau<sup>219</sup>. Mais le plaisir du corps est loin d'être condamné et, même soumise à lui, l'âme lui demeure supérieure, tant par son antériorité ontologique que par l'horizon téléologique dans lequel elle le révèle à lui-même. En réalité, la philosophie de Platon repose en grande partie sur une théorie de l'âme qui explique la nature du monde et de l'homme et qui justifie la radicalité du discours philosophique seul capable de repenser le rapport du corps à l'âme et d'en manifester l'efficace. C'est pourquoi le corps ou le plaisir du corps n'est pas rejeté en bloc comme le feront des penseurs ultérieurs d'obédience platonicienne, tel que Plotin<sup>220</sup>. Au contraire, le philosophe selon Platon est

---

<sup>217</sup> Traduction Paul Vicaire.

<sup>218</sup> Dans le *Phédon* 62d.

<sup>219</sup> La même expression apparaît trois fois : *Phèdre* 250c ; *Cratyle* 400c ; *Gorgias* 493a. Selon DODDS 1951, p. 169 et COURCELLE 1966, p. 102, cette métaphore serait d'origine pythagoricienne.

<sup>220</sup> *Ennéades* IV, 8, 1, 30.

lié au corps de façon en quelque sorte plus intense que les autres hommes car il est *philologos* et parce que le *logos* constitue, comme Éros dans le *Banquet*, une réalité parfaitement ambivalente mais surtout, le *logos* est seul capable de rendre compte aussi bien du corps et de l'âme que de leur relation.

### III/ LA FIGURE DU DIEU PAN DANS LES DIALOGUES ET LES IDYLLES

Le philosophe, à la différence des autres hommes, repense donc la nature de l'âme, du corps et de leur relation à l'aune de sa propre relation au *logos*. Celui-ci reçoit dans le *Cratyle* une attention particulière qui rapproche ce dialogue du *Phèdre* et, de manière tout à fait saisissante, Platon de Théocrite. En effet, dans le *Cratyle*, le *logos* platonicien prend la figure mythologique de Pan que l'on a déjà évoquée pour souligner notamment la prière analogue que font Socrate, dans le *Phèdre* 279b-c, et Daphnis, dans l'*Idylle* I, 123-130. Cette prière, chez les deux auteurs, marque chaque fois le terme du dialogue ou, dans l'*Idylle* I, de celui du chant de Thyrsis qui lui-même se superpose à la cessation de la parole de Daphnis. Il est nécessaire de voir plus précisément dans la perspective du *logos* platonicien comment la figure de Pan, dans le *Cratyle* puis dans le *Phèdre*, fait l'objet d'une réelle réécriture dont la prise en compte spéculative semble tout à fait vraisemblable dans les *Idylles* I et VII.

#### 1. Le Pan-*logos* chez Platon et dans la tradition grecque

Parmi les nombreuses formes et représentations que Platon donne au *logos* dans les dialogues, celle de Pan, fils d'Hermès, telle que Socrate la décrit dans le *Cratyle*, est sans doute celle qui frappe le plus par ses liens avec les *Idylles*. Après avoir passé en revue le nom de certains dieux, Socrate veut étudier d'autres familles de mots, mais Hermogène le convainc de parler encore d'Hermès pour résoudre l'oracle de Cratyle sur son nom<sup>221</sup>. Or, bien qu'il soit par son nom de « la race d'Hermès », Hermogène ne peut interpréter, *έρμηνεύειν*, l'énigme de Cratyle. Nombre d'idylles ont cela de commun qu'elles posent un problème d'interprétation à partir d'échanges dramatiques et d'échos thématiques qui en soulignent la réalité et semblent paradoxalement empêcher sa résolution définitive. Théocrite donne l'impression de donner des indices qui finissent toujours par s'opposer

---

<sup>221</sup> *Cratyle* 383b : Cratyle prétend que le nom d'Hermogène n'est pas le sien.

les uns aux autres et condamner une interprétation plutôt qu'une autre au risque de se contredire. Personne ne saurait donner une raison concluante à la mort de Daphnis en I, ni à la victoire de Comatas en V, pas plus qu'on ne pourrait dire qui est vraiment Lykidas en VII, et encore moins déchiffrer une fois pour toutes les énigmes que la *Syrinx* offrent à notre sagacité. Dans ce poème figuré, de nature épigrammatique, il est précisément question de Pan. On remarquera que les devinettes qui tournent autour de la figure de Pan évoquent celles que Socrate. Voyons d'abord, dans le *Cratyle* 408c-d, le passage où Socrate explique le nom du dieu et sa nature :

ΣΩ.- Καὶ τό γε τὸν Πᾶνα τοῦ Ἑρμοῦ εἶναι ὕδν διφυῆ ἔχει τὸ εἶκόσ, ὃ ἐταῖρε.

ΕΡΜ.- Πῶς δῆ;

ΣΩ.- Οἶσθα ὅτι ὁ λόγος τὸ πᾶν σημαίνει καὶ κυκλεῖ καὶ πολεῖ αἰεὶ, καὶ ἔστι διπλοῦς, ἀληθοῦς τε καὶ ψευδοῦς.

ΕΡΜ.- Πάνυ γε.

ΣΩ.- Οὐκοῦν τὸ μὲν ἀληθὲς αὐτοῦ λεῖον καὶ θεῖον καὶ ἄνω οἰκοῦν ἐν τοῖς θεοῖς, τὸ δὲ ψεῦδος κάτω ἐν τοῖς πολλοῖς τῶν ἀνθρώπων καὶ τραχὺ καὶ τραγικόν· ἐνταῦθα γὰρ πλεῖστοιτῶν ἀνθρώπων καὶ τραχὺ καὶ τραγικόν· ἐνταῦθα γὰρ πλεῖστοι οἱ μῦθοί τε καὶ τὰ ψεῦδη ἔστιν, περὶ τὸν τραγικὸν βίον.

ΕΡΜ.- Πάνυ γε.

ΣΩ.- Ὅρθῶς ἄρ' <ἄν> ὁ πᾶν μὲν καὶ αἰεὶ πολλῶν "Πᾶν αἰπόλος" εἶη, διφυῆς Ἑρμοῦ ὕος, τὰ μὲν ἄνωθεν λεῖος, τὰ δὲ κάτωθεν τραχὺς καὶ τραγοειδής. καὶ ἔστιν ἥτοι λόγος ἢ λόγον ἀδελφός ὁ Πάν, εἴπερ Ἑρμοῦ ὕος ἔστιν· ἀδελφῶ δὲ εἰκέναι ἀδελφὸν οὐδὲν θαυμαστόν. Ἄλλ' ὅπερ ἐγὼ ἔλεγον, ὃ μακάριε, ἀπαλλαγῶμεν ἐκ τῶν θεῶν.

SOCRATE. Mais il est tout simple, mon cher ami, que Pan soit le fils d'Hermès et réunisse **deux natures**.

HERMOGÈNE Comment cela ?

SOCRATE. Tu sais que la parole signifie tout (**pan**), qu'il **roule** tout et **fait tout circuler** sans cesse et qu'il est **double**, à la fois **vrai** et **faux**.

HERMOGÈNE. Oui.

SOCRATE. Eh bien, la partie vraie du discours est **lisse**, **divine** et réside là-haut chez les dieux, tandis que la partie fautive réside en bas, chez la plupart des hommes, partie rude (**trakhū**) et **tragique** (**tragikon**) ; car c'est là qu'on a la plupart du temps des **mythes** et des **mensonges** : dans **la vie tragique**.

HERMOGÈNE. Certainement.

SOCRATE Il serait donc correct que celui qui suggère tout, qui fait toujours tout circuler (**pan aei polōn**) soit **Pan aipolos** (« **Pan chevrier** »), **de nature double** en tant que fils d'Hermès, **lisse** en haut, **rude** et semblable à un bouc (**tragoeidēs**) en bas. Et Pan est bien discours, ou frère du discours, puisqu'il est fils d'Hermès : rien d'étonnant à ce qu'un frère ressemble à son frère. Allons, bonhomme, je le répète : laissons là les dieux !

*Cratyle* 408c-d (trad. Dalimier, 1998)

On voit bien que le dénominateur commun aux noms d'Hermès et Pan est le *logos*, présenté dans les deux cas comme une réalité fondamentalement ambiguë. Si Hermès est le « père du discours », il est à la fois « voleur<sup>222</sup> », « baratineur » mais aussi « messager » ou « marchand », 407e-408b. Pan, lui, est « double » de manière plus complexe car sa duplicité répond à plusieurs niveaux complémentaires : vrai et faux, ἀληθὲς/ ψεῦδος<sup>223</sup> ; doux et rude, λεῖον/ τραχὺ ; en haut divin et en bas humain, ἄνω οἰκοῦν ἐν τοῖς θεοῖς /κάτω ἐν τοῖς πολλοῖς τῶν ἀνθρώπων. Un dernier couple pose problème, θεῖον /τραγικόν. Il oppose en effet des adjectifs qui semblent indiquer que son être a la forme d'un bouc et pourtant qu'il a une forme divine. Mais il faut penser que cette opposition est dépassée par l'être de Pan entre le beau et le laid comme Diotime l'expliquait au sujet d'Éros. C'est bien ce que Socrate demande à Pan dans sa prière au dieu à la fin du *Phèdre* 279b-c. Socrate explique ensuite que son domaine chez les hommes est celui de leur « vie tragique », τὸν τραγικὸν βίον, qui est à la fois fallacieuse et pleine de « mythes ». En disant cela, Socrate prend le risque de dénoncer son entreprise d'étymologiste, même inspirée par Euthyphron<sup>224</sup>, en pointant son ambiguïté fondamentale, puisque Hermès et Pan incarnent le *logos*<sup>225</sup>. Socrate se qualifie lui-même de « personnage de tragédie » au moment de mourir dans le *Phédon*, 115a : cela souligne à la fois le traitement dramatique que Platon fait de son maître et le rôle même du philosophe qui doit rester dans la vie des hommes et comprendre leurs illusions. Dans le *Philèbe*, en deux occasions Platon recourt à l'adjectif et à son substantif, pour rappeler que dans les tragédies, le plaisir et la douleur sont partagés, 48a et 50b.

Si l'on regarde dans la perspective platonicienne ce qu'il en est de Pan dans l'*Idylle* I, on trouvera des échos tout à fait saisissants qui montrent que la nature du dieu selon Platon a contaminé le

<sup>222</sup> Dans la *Syrinx*, 15, du corpus théocritéen, l'adjectif proche κλωποπάτωρ est utilisé pour Hermès.

<sup>223</sup> Selon SEDLEY 2003, p. 96, si le cycle des étymologies divines s'achève sur l'idée de vrai et faux, il en est de même des étymologies éthiques (421b-c). Il souligne que l'on se trouve dans « la sphère du philosophe, dont la compréhension doit être développée par les discours [*logos*], extérieur et intérieur, et doit apprendre à distinguer la vérité du mensonge. »

<sup>224</sup> « Personnage original, bien connu à Athènes pour sa religiosité inspirée », selon DALIMIER 1998, p. 18.

<sup>225</sup> Peut-être est-ce pour cela que Socrate voulait en finir avec les dieux avant qu'Hermogène ne le rattrape avec l'oracle de Cratyle ? Peut-être est-ce à cause du dernier dieu étudié avant ceux-ci : Arès, dont le nom ne lui inspire pas de rapport avec l'idée de mouvement, centrale dans presque toutes ses étymologies.

poème non seulement du point de vue dramatique de l'échange mais aussi dans le thème du chant inséré. Le dieu dont on fait volontiers le symbole complexe d'une programme poétique propre à Théocrite, ne renvoie à la topique bucolique (syrinx, douceur, musique, nature, amour malheureux)<sup>226</sup> que de façon stratégique dans la mesure où, selon nous, Pan relève surtout d'une conception du *logos-Pan*, présente chez Pindare et reprise par Platon dans la perspective de sa propre pensée<sup>227</sup>. Quoi qu'il en soit, le Pan du *Cratyle* ne manque pas de ressemblance avec l'*Idylle* I, d'abord, par sa duplicité fondamentale : en colère (contre la syrxin à midi) ou amoureux de la douceur (sonore, olfactive, visuelle) ; présent et absent (comme Éros) ; vrai et faux (selon différentes formules de raisonnement qui peuvent se juxtaposer). Ensuite, parce que dans cette idylle où le *logos* est partout mis en perspective dans le langage de la nature, des personnages, des dieux, son incarnation relève de toutes les réalités que l'art (sculpture, musique, poésie) rend possible et chaque en nouant les arts à la parole qui les présente de façon singulière. En outre, toutes ces réalités qui répondent au monde de Pan et aux modalités de la parole dans notre idylle, se confondent dans une ambiguïté hyperbolique mais s'unifient toujours dans la figure, résolument platonicienne, de Pan.

## 2. Le dieu du *Cratyle* et le dieu de l'*Idylle* I

CRATYLE	IDYLLE I
αἰπόλος	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Αἰπόλος</i>, vers 1 et 12 (le personnage anonyme) ;</li> <li>• vers 80 (les chevriers qui viennent voir Daphnis mourant) =</li> </ul>

<sup>226</sup> VAN SICKLE 2000, p. 35-38 et 39-40 et HUNTER 1999, p. 101-102.

<sup>227</sup> CORNFORD 1909, p. 281-284, relevait chez Aristote la triade Hermès-Pan-Logos. Le passage est tiré de la *Rhétorique*, II, 24, 1401 a 12, et traite des enthymèmes fallacieux fondés sur l'homonymie entre des réalités différentes, dans lequel le Stagirite cite successivement Pan, Hermès et le *logos* comme exemples. Pour le savant « *It cannot be a mere accident that these three illustrations -Pan, Hermes, Logos- should occur here in succession: they must all be taken from the same work. This work was an Encomium of the same type as those of Polykrates and Alkidamas (...) The author -whoever he was- was acquainted with mysticism, and we are justified in seeking a mystical, concealed, significance lying behind these apparent trivialities.* » Dans une autre étude, le même savant rapproche un passage de Pindare, *Olympiques*, II, 91-94, avec notre passage du *Cratyle*. Selon lui, un problème d'accent et de mesure a empêché les philologues de reconnaître le dieu Pan, pris jusqu'à lors pour le « tout ». Le vers 101 du même poème évoquant le *logos* offrirait une structure tautométrique avec le vers concernant Pan et Hermès qui lui permet de retrouver la triade, CORNFORD 1912, pp. 180-181.

	<p>chevriers, bergers et bouviers (vie réelle) face à Daphnis (mythe et mort) ;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• vers 86 (Daphnis ressemble à un chevrier, selon Priape) = chevrier comparant/ Daphnis comparé</li> <li>• vers 87 (le regard du chevrier vers les chèvres) = ressemble à Daphnis (par la vision douloureuse) et dissemble à Daphnis (par le désir sexuel)</li> </ul>
<b>σημαίνει</b>	<b>σᾶμα</b> / τῆνο Λυκαονίδαο, « le tombeau du Lycaonide », 125-126
<b>ὁ λόγος</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ψιθύρισμα, vers 1 (<i>murmure du pin</i>) ;</li> <li>• μελίσδεται, vers 2 ; μέλος, vers 7 (chant de l'eau et de Thyrsis) ;</li> <li>• τὰ Δάφνιδος ἄλγε' αἰίδες, vers 19 ; 23 ; 24 ; 144 ;</li> <li>• ἀγαλλομένα, vers 31 (l'acanthé se vante)</li> <li>• ἐπέεσσι, vers 35 (les vers épiques des hommes sculptés) ;</li> <li>• ἐλλοπιεύειν, vers 42 (la pêche muette des poissons muets) ;</li> <li>• φατι, vers 51 (le renard du vase)</li> <li>• τὸν ἐφίμερον ὕμνον αἰείσης, 61 (hymne de Thyrsis) ;</li> <li>• ἀδέα φωνά, vers 64 (<i>les sons poétiques de Thyrsis</i>)</li> <li>• ὠρύσαντο, vers 70 (pleurer chez les animaux sauvages) ;</li> <li>• ὠδύραντο, vers 74 (lamentations animales) ;</li> <li>• εἶπε δὲ Δάφνι, vers 76 (Hermès à Daphnis)</li> <li>• πάντες ἀνηρώτευν, vers 80 (bouviers, bergers, chevriers)</li> <li>• κῆφα, vers 81 (Priape à D.)</li> <li>• ἀμήχανος<sup>228</sup>, vers 84 ;</li> <li>• τὼς δ' οὐδὲν ποτελέξαθ' ὁ βουκόλος, vers 91 (pas de réponse de D.)</li> <li>• κείπε, vers 96 (Aphrodite à D.)</li> <li>• φράσδη, vers 101 (Daphnis à A.)</li> <li>• λέγε, vers 112 (D. faisant parler A. à Diomède)</li> <li>• γαρύσαιντο, vers 136 (rivaliser en parole entre oiseaux ; mentir<sup>229</sup>)</li> <li>• χῶ μὲν τόσσ' εἰπὼν ἀπεπαύσατο, 137 (cesser de parler) ;</li> <li>• τὸ καλὸν στόμα, vers 146 (bouche belle de ce qu'elle dit ou des sons qu'elle produit).</li> </ul>
<b>Πᾶν</b> / τὸ πᾶν	<ul style="list-style-type: none"> <li>• μετὰ Πᾶνα, vers 3 = dieu, joueur de syrinx ;</li> <li>• κεραὸν τράγον, vers 4 = enjeu pour le dieu</li> <li>• τὸν Πᾶνα δεδοίκαμες· ἧ γὰρ ἀπ' ἄγρας = dieu des chevriers ;</li> <li>• τανίκα κεκμακὼς ἀμπαύεται· ἔστι δὲ πικρός, καὶ οἱ ἀεὶ δριμεῖα χολὰ ποτὶ ρίνι κάθηται, vers 16-18 = semblable à un homme qui dort à midi après l'effort et s'énervé aisément ;</li> <li>• ᾧ Πᾶν Πᾶν, vers 122 = dieu de Daphnis (bouvier)</li> </ul>
<b>διφυῆ ; διπλοῦς ; διφυῆς</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. αἰγά τέ τοι δωσῶ διδυματόκον, vers 25 = « mère de deux chevreaux » ;</li> <li>2. ἃ δὲ ἔχοισ' ἐρίφως, vers 26 = deuxième occurrence des deux chevreaux ;</li> </ol>
Le thème de la dualité est à la	

<sup>228</sup> En *Cratyle* 408b, Hermès a « machiné » le dire.

<sup>229</sup> Chez Hésiode, *Théogonie*, 22-24, ce sont les Muses, dans l'investiture du poète qui « chantent » des vérités ou des mensonges.



<p>fois mathématique, géométrique, ontologique, génétique et poétique.</p> <p>Théocrite, de façon remarquable, ramène les divers niveaux de dualité à l'unité du vase qui y sont tous inscrits.</p> <p>On pourrait ajouter la répétition du chant de Thyrsis déjà exécuté face à Chromis, vers 24.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>3. <i>ποταμέλγεται ἐς δύο πέλλας</i>, vers 26 = deux pots de lait produits par la chèvre (ce qui reste après les deux chevreaux) ;</li> <li>4. <i>ἀμφῶες</i>, vers 28 = nature du vase, « à deux oreilles » mais oriente vers l'idée d'ambiguïté ;</li> <li>5. <i>οἱ ἄνδρες... ἀμοιβαδῖς</i>, vers 33-4 = les deux hommes qui parlent alternativement ;</li> <li>6. <i>δύ' ἀλώπεκες</i>, vers 48 = les deux renards, dont un parle.</li> </ol>
<p><b>τραχὺ ; τραχὺς ; τραγοειδής ; τραγικόν</b></p> <p>Daphnis peut être considéré comme un personnage <i>τραγικός</i>, par sa mort et les échos tragiques (<i>Hippolyte</i>, Euripide ; <i>Prométhée enchaîné</i>, Eschyle).</p> <p>La douceur opposée est presque partout dans le poème : <i>Ἄδύ</i>, 1 ; 2 ; 7 ; 27 ; 65 ; 95 ; 145 ; 148.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Τράγος</i>, 4 (enjeu pour Pan) ;</li> <li>2. vers 88 (un chevrier aimerait être comme Pan avec les chèvres) ;</li> <li>3. vers 152 (le bouc du chevrier anonyme)</li> </ol>
<p><b>ὁ θεός</b></p> <p>Tous les dieux évoqués ont au moins deux niveaux référentiels.</p>	<p><b>Pan</b> : dort dans le cadre temporel de l'idylle ;  <b>Pan</b> : absent pour Daphnis dans le chant ;  Le <b>bouc</b> du chevirer (sexualité)  Le <b>bouc</b> de Priape (sexualité)  <b>L'enjeu</b> pour Pan</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>Muses</b> invoqués/ antanaclase pour « poésie bucolique » ;</li> <li>2. <b>Nymphes</b> : statuettes dans le cadre dramatique et absentes pour Daphnis ;</li> <li>3. <b>Hermès</b> : ne peut comprendre ce qui arrive à Daphnis (paradoxal) ;</li> <li>4. <b>Priape</b> : autel de Priape dans le cadre dramatique et présent dans le chant de Daphnis ;</li> <li>5. <b>Aphrodite</b> : présente aux côtés de Daphnis, la seule avec qui il échange ;</li> <li>6. <b>Éros</b> : absent et présence hyperbolique puisqu'il est La cause de la mort de D.</li> <li>7. Le « <b>chef-d'œuvre des dieux</b> », vers 32 (lesquels?)</li> </ol>
<p><b>ὁ ἄνθρωπος</b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Les deux hommes, vers 33 ;</li> <li>2. les mêmes que la femme regarde un après l'autre alternativement, vers 36-37 ;</li> <li>3. le pêcheur vigoureux, vers 41 ;</li> <li>4. le chevrier auquel ressemble D., vers 86 ;</li> <li>5. Daphnis aimé des Muses et Nymphes, vers 141</li> </ol>

D'une certaine façon, l'inflation extrême du thème de la dualité ou de la duplicité rend celui-ci

tellement central qu'il s'unifie paradoxalement dès lors qu'on s'y penche dans une perspective philosophique. Pour le dire vite, l'ambiguïté ontologique du *logos* platonicien (et théocritéen ?) se résorbe quand on distingue le *logos* en général et le *logos* philosophique. Or, ce dernier se singularise par sa duplicité dont les vivants mortels sont atteints et dont ils peuvent se guérir par la connaissance de l'âme. En effet, c'est en sachant que l'âme, moteur premier du mouvement, est sphérique et que le corps du monde, l'univers, pan, tourne en s'assimilant le plus possible à elle qui le meut, que le philosophe apprendra à s'assimiler lui aussi, le plus possible, à elle, et donc, à chercher sans cesse à la connaître. Platon, dans le *Cratyle*, évoque bien ce mouvement universel et immortel du *logos* qui, dans sa duplicité presque caricaturale, dénonce en réalité l'écart, à partir d'un même *logos* ambigu, entre le philosophe et les autres hommes. De même chez Théocrite, Daphnis subit dans sa propre incarnation une inflation de la duplicité première qui semble se résorber dans un silence singulier lui aussi, mais à l'envers pour ainsi dire, car il contrecarre en même temps par son silence les effets de la duplicité.

Si l'on fait du chevrier, Pan lui-même, « celui qui meut tout tout le temps », on admettra que c'est bien lui qui est à l'origine, dans l'idylle, de l'exécution du chant par Thyrsis, lequel à sa tour, raconte la venue des animaux, des hommes et des dieux auprès d'un Daphnis qui lui seul se fige, tout en appelant au bouleversement de la nature, et qui s'efface dans le mouvement tourbillonnaire du fleuve. Ce dernier élément est en quelque sorte, le mouvement sublimé du devenir depuis Héraclite dont Cratyle se trouve être un sectateur. Ce devenir renvoie donc au mouvement créé par Pan, à la fois *logos* et univers. Dans l'*Idylle* I, ce n'est pas son univers qui est bucolique mais la poésie qu'il incarne, et qui elle est universelle parce qu'elle résorbe le mouvement sensible (Daphnis) et l'être intelligible (Pan) en assimilant le premier au dernier. Il est remarquable de constater que Daphnis s'efface et se fixe dans le tourbillon infini du mouvement qui renvoie pourtant à la vie plus qu'à la mort. Aussi on pourrait aussi bien inverser les personnages, faire de Pan le devenir sensible et de Daphnis l'être intelligible toujours identique à lui-même. Le fait est

que tous les deux meuvent et habitent l'*Idylle* I sans y être ou, pour le dire autrement, il créent un univers sensible dans lequel ils en disparaissent, pour y disparaître.

Dans l'*Idylle* I, les figures de Pan et d'Hermès sont liées de façon très nette à celle de Daphnis. Dans les versions de Diodore de Sicile et d'Élien<sup>230</sup>, il est en effet le fils d'Hermès. Étant donné que Pan a pour père Hermès de façon traditionnelle<sup>231</sup>, il n'est pas interdit de penser que chez Théocrite ce soit aussi le cas, même si ce n'est pas explicite dans les Idylles<sup>232</sup>. Si Pan est bien le fils d'Hermès et que Daphnis l'est aussi chez Théocrite, on peut voir dans la relation de l'inventeur de la syrinx et du fondateur de la poésie bucolique une relation de fraternité. Mais comme Hermès est l'inventeur du *logos*, il faudrait envisager la possibilité que chez l'Alexandrin Daphnis puisse être lui aussi le « frère » du *logos*<sup>233</sup>. Leur ordre d'apparition dans l'idylle dessine un cercle puisque Hermès est le premier dieu à apparaître à Daphnis, I, 77, et que Pan est le dernier à être interpellé par lui. On peut même, de façon analogue à ce qu'on a vu pour l'*Idylle* VI, voir deux structures annulaires englobantes dans la figure de Pan auquel Daphnis s'assimile par sa mort à la fin en cessant de parler et de vivre comme Pan dort au début de l'idylle.

<p>1 Ἀδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἅ πίτυς, αἰπόλε, τήνα,      ἅ ποτὶ ταῖς παραῖσι, μελίσδεται, ἀδὸν δὲ καὶ τὸ      συρίσδες· μετὰ Πᾶνα τὸ δεύτερον ἄθλον ἀποισῆ.      αἶ κα τήνος ἔλη κεραδὸν τράγον, αἶγα τὸ λαυῆ·      5 αἶ κα δ' αἶγα λάβη τήνος γέρας, ἐς τὲ καταρρεῖ      ἅ χίμαρος· χιμάρω δὲ καλὸν κρέας, ἔστε κ' ἀμέλξης.</p> <p>ΑΙΠΟΛΟΣ</p> <p>7 ἄδιον, ὃ ποιμὴν, τὸ τεδὸν μέλος ἢ τὸ καταχῆς      τῆν' ἀπὸ τᾶς πέτρας καταλείβεται ὑπόθεν ὕδωρ.</p>	<p>142 καὶ τὸ δίδου τὰν αἶγα τό τε σκύφος, ὡς κεν      ἀμέλξης      σπείσω ταῖς Μοῖσαις. ὃ χαίρετε πολλάκι, Μοῖσαι,      χαίρετ'· ἐγὼ δ' ὕμιν καὶ ἐς ὕστερον ἄδιον ἄσῶ.</p> <p>ΑΙΠΟΛΟΣ</p> <p>146 πλήρες τοι μέλιτος τὸ καλὸν στόμα, Θύρσι,      γένοιτο,      πλήρες δὲ σχαδόνων, καὶ ἀπ' Αἰγίλω ἰσχάδα τρώγοις</p>
--	--

<sup>230</sup> Diod., IV, 84 ; Élien, *Hist. Var.*, 10, 18 (il y est aussi son « mignon »).

<sup>231</sup> *Hymne homérique à Pan*, XIX, 1.

<sup>232</sup> Dans la *Syrinx*, 1, qui est peut-être de Théocrite, cette paternité est formulée mais la mère de Pan est alors Pénélope.

<sup>233</sup> *Cratyle*, 408d.

αἶ κα ταὶ <b>Μοῖσαι</b> τὰν οὔδα δῶρον ἄγωνται, <b>10</b> ἄρνα τὸ σακίταν λαμπῆ γέρας· αἶ δέ κ' ἀρέσκη τήναις ἄρνα λαβεῖν, τὸ δὲ τὰν οἶν <b>ὑστερον</b> ἀξῆ.	ἀδεῖαν, τέττιγος ἐπεὶ τύγα φέρτερον ἄδεις. ἠνίδε τοι τὸ δέπας· θᾶσαι, φίλος, ὡς καλὸν ὄσδει· <b>150</b> Ὠρᾶν πεπλῦσθαι νιν ἐπὶ κρᾶναισι δοκησεῖς. ὄδ' ἴθι, Κισσαίθα· τὸ δ' ἄμελγέ νιν. αἶ δὲ <b>χίμαιραι</b> , οὐ μὴ σκιρτασῆτε, μὴ ὁ <b>τράγος</b> ὕμνιν ἀναστῆ.
--	---

Ce cercle semble confirmer un lien entre les trois êtres divins. Daphnis remet à Pan la syrinx qu'il tient dans la main, il s'en dessaisit comme au moment d'un héritage. Selon Servius<sup>234</sup>, Pan aurait enseigné à Daphnis la musique, ce qui explique l'apostrophe ὄναξ, I, 128, le bouvier reconnaissant la priorité du dieu, et qui n'infirme pas pour autant leur fraternité. A la différence du philosophe, mais sans s'opposer à lui forcément, Théocrite ajoute à l'idée du λόγος l'idée de musique, d'autant que Daphnis incarne la poésie bucolique et par conséquent le λόγος. Nous essaierons de montrer que dans le mythe de sa mort, le mystère organisé poétiquement fait apparaître le lien que le λόγος tisse avec la nature, l'amour et la poésie.

Il est particulièrement intéressant de constater à quel point la nature, dans l'*Idylle* I, a à voir avec le langage sous toutes ses formes d'apparition. D'abord la nature semble parler ou chanter de plusieurs façons : le pin, I, 1, qui « murmure » ; la source qui « chante » mais aussi, de manière plus inattendue, le renard de la coupe, I, 50-51. Celui-ci ne se contente pas d'imiter la voix humaine comme le pin et la source mais il s'adresse directement au garçon qui garde la vigne comme si celui-ci, pourtant humain, ne l'entendait pas. Le λόγος chez Théocrite semble alors s'inverser, les hommes le manipulant dans un silence supérieur à la nature double du λόγος, les animaux incarnant celui que Platon dénonce dans sa nature proprement ambiguë. On comprend pourquoi en filigrane la poésie bucolique de cette idylle se résout dans le silence qui est bien, apparemment, la forme supérieure du λόγος. De la même façon, même s'ils ne parlent pas, les animaux qui pleurent et se lamentent sur la mort du bouvier, semblent parler et comprendre le langage des hommes. Il n'est pas moins étonnant de voir comment les personnages s'adressent à la nature. Daphnis interpelle les violettes et les ronces, les narcisses et les genévriers, les pins, les

<sup>234</sup> Servius, *Egl*, 5, 20.

poires, les fauves et les cerfs, les chiens et les oiseaux, I, 132-137, en leur demandant d'inverser leurs rapports naturels. Un peu avant, il interpellait les loups, les chacals, les ours, la fontaine Aréthuse et les fleuves pour leur dire adieu, I, 115-118. On voit que Théocrite insiste de façon complexe sur la communication verbale entre la nature et les hommes : la poésie bucolique veut exhiber son pouvoir en donnant la parole à tout ce qu'elle crée<sup>235</sup>. et en se sublimant elle-même dans un silence paradoxal. On a vu que ce silence pouvait s'interpréter comme le dialogue intérieur de l'âme, toujours silencieux chez Platon. Notons en outre que le chevrier achève l'idylle en s'adressant d'abord à Kissaita puis aux chèvres, I, 151-2. Il fait comme si le bouc, dont elles doivent se méfier, ne l'entendait pas. Cette caractéristique de la poésie bucolique peut apparaître en opposition avec les considérations de Socrate dans le *Phèdre*, 230d, quand il confie à Phèdre que la nature ne lui enseigne rien à la différence des hommes. Elle peut aussi répondre aux enjeux du *λόγος* philosophique qui se radicalise par rapport à l'usage des hommes et à celui des poètes.

L'examen des rapports que Daphnis entretient avec la parole dans le mythe de sa mort ne laisse pas de nous interroger. Il intervient verbalement (ou face à la parole) en quatre occasions qui sont dans la majorité des cas problématiques, ou plutôt exemplaires de sa fonction spéculative pour Théocrite. D'abord, il refuse de répondre aux dieux et aux hommes (Hermès, bouviers, bergers et chevriers, Priape) en I, 92. Ensuite, il réplique de façon très violente à Aphrodite en l'insultant (I, 101), et menace Éros (I, 102), puis provoque à nouveau la déesse (I, 105-113). Ces deux premiers éléments nous montrent de façon presque comique, ou à tout le moins fâcheuse, le héros de la poésie bucolique, muet et agressif, alors qu'il est donné comme un maître de la parole. On a l'impression que le récit de la mort du héros mythique peint en réalité la mort du discours mythique tel qu'il est dénoncé par Platon. En effet, dans son adieu à la nature et son appel à Pan, sa langue redevient en accord avec son statut poétique (amour de la nature, respect du dieu, description très

---

<sup>235</sup> Deux autres possibles indices de cette intention : le verbe qui signifie « pêcher », *έλλοπιέειν*, (I, 42) pour qualifier l'action du vieillard central dans la coupe reprend un hapax hésiodique du *Bouclier*, 212, qui indique le mutisme des poissons *έλλοπας ίχθῶς* ; dans la *Syrinx*, 18, c'est la jeune fille qui est qualifiée ainsi, *έλλοπι κόρρα*, sans doute Écho. L'hélix de la coupe qui « se vante de son fruit » (I, 31) recourt à un verbe de parole, *άγάλλω*.

élégante de la syrinx et style élégiaque) en I, 115-130. Mais à nouveau ses propos se retournent en violence au moment final lorsqu'il demande à la nature de s'inverser, I, 132-136. Son rapport à la parole, même s'il participe fortement à la dramatisation de sa mort, distribue une opposition douceur/aigreur qu'il faut observer de près : doux pour Pan, la description de la syrinx et la nature, il est rugueux vis-à-vis d'Aphrodite, d'Éros et de la nature. La nature joue donc un rôle central en esquissant à ce stade de notre réflexion la possibilité d'une réalité équilibrante dans un conflit de l'homme avec lui-même<sup>236</sup>.

Si on pense à la duplicité fondamentale du *λόγος* dans le *Cratyle*, on n'est pas étonnés que Daphnis (fils d'Hermès, frère de Pan et du *logos* ?) recouvre lui aussi cette ambiguïté. En tous les cas, l'opposition entre le caractère à la fois lisse et rugueux dessinée par le philosophe est tout à fait analogue à l'attitude de Daphnis face au langage<sup>237</sup>. Mais cette approche du héros bucolique ne serait pas pertinente si l'on ne s'intéressait au problème de l'amour dans notre idylle qui explique au moins autant cette ambivalence.

### 3. La prière de Socrate à Pan à la fin du *Phèdre*, 279b-279c.

De la plus haute importance dans le *Phèdre* non seulement par sa place finale remarquable, mais aussi parce qu'elle synthétise la pensée platonicienne sur la valeur philosophique du langage, voici la prière au dieu Pan :

*Ὁ φίλε Πάν τε καὶ ἄλλοι ὅσοι τῆδε θεοί, δοίητέ μοι καλῶ γενέσθαι τάνδοθεν· ἔξωθεν δὲ ὅσα ἔχω, τοῖς ἐντὸς εἶναι μοι φίλια. πλούσιον δὲ νομίζοιμι τὸν σοφόν· τὸ δὲ χρυσοῦ πλῆθος εἴη μοι ὅσον μήτε φέρειν μήτε ἄγειν δύναιτο ἄλλος ἢ ὁ σώφρων.*

*Cher Pan, et vous autres, toutes autant que vous êtes, divinités de ces lieux, donnez-moi la beauté intérieure ; pour l'extérieur, que tout ce qui m'appartient soit en accord avec le dedans. Que le sage soit à mes yeux toujours riche. Que j'aie juste autant d'or que l'homme tempérant peut seul prendre et emporter avec lui.*

*Phèdre 279b-c (trad. Vicaire)*

<sup>236</sup> On sait que le mythe et la poésie bucolique a beaucoup à voir avec le mythe de l'âge d'or.

<sup>237</sup> Pour la critique, cette question intéresse le problème du genre littéraire le plus souvent, cf. HALPERIN 1980 ; SEGAL 1981 ; FANTUZZI & HUNTER 2002, p. 177-262.

Socrate fait appel à un dieu (laid) pour dépasser en lui la différence entre beauté intérieure et extérieure (corps et âme) grâce à un accord, *φίλια*, qu'il prépare dès l'apostrophe au dieu : ἽΩ φίλε Πάν. Il veut dans le même élan vers le dieu en finir avec le désir de posséder, non en le refoulant mais en lui donnant pour mesure la tempérance du sage, *ὁ σώφρων*<sup>238</sup>. Le dialogue poétique entre la beauté et la laideur, que Théocrite installe si souvent dans ses idylles,<sup>239</sup> nous questionne sur sa lecture du philosophe. Clyde Murley, qui s'interrogeait sur la possibilité d'un genre pastoral commun à Platon et à Théocrite a étudié assez précisément les liens qui unissent le *Phèdre* à la poésie de l'Alexandrin<sup>240</sup>, sans relever jamais la possibilité que Théocrite puisse dialoguer avec le philosophe alors qu'il l'a bien fait avec l'écrivain Platon<sup>241</sup>. Par ailleurs, les considérations du philosophe sur le beau intérieur et extérieur ne laissent pas de rappeler l'éloge de Socrate fait par Alcibiade dans le *Banquet* 215a-222b. On y retrouve le thème du dedans et du dehors lié à la beauté (la boîte-silène), celui de la beauté et de la laideur, de la richesse et de la tempérance, de la chasteté et du désir. Des indices textuels plus précis, comme on va le voir, nous invitent clairement à mettre en relation les deux passages platoniciens. Alcibiade, en comparant Socrate à un Silène ou à Marsyas, parle de la syrinx et par extension du monde de Pan. L'image de l'échange du « cuivre avec de l'or » qu'utilise Socrate pour dénoncer le marché de dupes qu'Alcibiade veut passer avec lui dans le *Banquet* 219a, évoque l'or de la prière du *Phèdre*<sup>242</sup>.

<sup>238</sup> Il veut aussi montrer quelle est la lecture qu'il fait de Simonide, différente de celle des sophistes sur les rapports du sage et du riche.

<sup>239</sup> On pense à l'*Idylle* VI, 35-40, dans laquelle Polyphème parle de sa beauté ; à la mention de sa laideur et à sa guérison poétique (trouvaille du *φάρμακον* contre l'amour, dans l'*Idylle* VI, 2, 27), si proche du *φάρμακον* dans le *Phèdre*.

<sup>240</sup> MURLEY 1940, p. 281-295.

<sup>241</sup> Le cadre dramatique du *Phèdre* peut être mis en parallèle point par point avec certaines idylles : l'herbe (229b et 230c avec *Idylle* I, 34) ; les fleurs et leur parfum (230b, avec III, 14 ; V, 56, 87, 92, 123 ; VII, 68 ; XVII, 39 ; XXIII, 28-30). La source de l'*Idylle* I, 2, 8 (ou de V, 33, 47 ou de VI, 3 ou de VIII, 78) rappelle l'Ilisos du *Phèdre*. L'heure méridienne est elle aussi la même dans les deux textes (229a et I, 15 ou VII, 21 ou encore, X, 48). Le savant rappelle que le vœu commun à Socrate et à Phèdre de faire élever des statues en or (235d et 236b) se retrouve dans l'*Idylle* X, 32 et la formule finale du narrateur de l'*Idylle* XI nous montre Polyphème donnant la pâture à son amour plutôt que son or (80-81). Ce dernier point rapproche le Cyclope de Socrate et sa prière à Pan, sans parler de leur laideur légendaire et des considérations de Polyphème sur la beauté dans l'*Idylle* VI (35-40). Le cadre dramatique du dialogue et de l'*Idylle* VII montre chaque fois des citoyens se rendant à la campagne pour un jour et se livrant à un échange poétique sur l'amour comme dans le *Phèdre*.

<sup>242</sup> Dans son édition du dialogue, Luc Brisson rapproche, en note seulement, les deux textes et les deux prières, cf. BRISSEON 2000, p. 234 (notes 484 et 485).

#### 4. Le pouvoir oratoire des Nymphes et de Pan selon Socrate dans le *Phèdre*, 263d.

Même s'il le fait de façon ironique, Socrate met à nouveau, comme dans le *Cratyle*, Hermès, Pan, et de plus ici, les Nymphes, en lien avec l'art ou le pouvoir de la parole<sup>243</sup>. L'étymologie d'Hermès, le « père du λόγος » repose sur la coordination de εἶρειν, « dire » et ἐμήσατο, « il a machiné » : celui qui a « machiné le dire », 408b, induisant, avant l'étymologie de Pan qui suit, l'idée que le langage relève d'une tromperie divine. Quelques précisions lexicales intéressantes peuvent être citées à l'appui de cette description dans l'évocation du pouvoir rhétorique des Nymphes et de Pan dans le *Phèdre* :

Φεῦ, ὅσῳ λέγεις τεχνικωτέρας Νύμφας τὰς Ἀχελώου καὶ Πᾶνα τὸν Ἑρμοῦ Λυσίου τοῦ Κεφάλου πρὸς λόγους εἶναι.

*Oh, combien, à t'écouter, les Nymphes, filles de l'Achéloos, et Pan, fils d'Hermès, sont plus doués pour l'art oratoire, que Lysias, fils de Céphale !*

*Phèdre* 263d (trad. P. Vicaire)

L'adjectif τεχνικός (τέχνη) est associé à μήχανος (μηχανή) par Socrate et ils peuvent peut même être synonymes dans la perspective philosophique qui dénonce l'artifice des spécialistes de la parole (sophistes, poètes). Ce passage est intéressant car il complète la conception de Pan pour Platon : il symbolise le *logos* par son ambivalence fondamentale, étant capable de dire le vrai et le faux notamment et par son incarnation d'une technique, un art proche d'une tromperie, illusoire comme l'ironie de Socrate le montre ici en creux. Dans le *Cratyle* 415a, les deux termes font précisément l'objet d'un examen qui donne lieu à une stratégie discursive éclairante : Socrate annonce qu'il va traiter la τέχνη après la μηχανή, mais en réalité il ne traite pas la première : simple oubli maladroit ou plutôt ruse qui consiste à mettre au même niveau de signification ces deux mots que l'on sait être associés chez Platon ?<sup>244</sup> On songera à ce propos à l'adjectif ἀμήχανος, I, 85, utilisé par Priape pour dénoncer l'attitude passive de Daphnis mais qui pourrait tout aussi bien renvoyer à son incapacité à manier le *logos* que précisément il cesse d'utiliser pour répondre aux dieux et plus

<sup>243</sup> ROSENMEYER 1962, p. 37, lie déjà les deux passages.

<sup>244</sup> DES PLACES 2003, p. 345 et p. 503.



tard, en quittant la vie. On peut penser aussi que le bouvier divin a perdu toute nécessité et tout rapport normal au *logos* dans la mesure où il a atteint une assimilation parfaite avec Pan, c'est-à-dire avec le *logos* lui-même ou plutôt le *logos* en soi. Dans le *Cratyle* comme dans le *Phèdre* (où les Nymphes s'invitent), force est de constater que Pan et Hermès incarnent le *logos*.

Au terme de cet examen visant à dégager les éléments d'intertextualité de certains dialogues de Platon essentiellement dans les *Idylles* I et VII de Théocrite, nous devons constater deux séries de problèmes. En premier lieu, le Syracusain réécrit le *Phèdre* et le *Banquet* en liant chaque fois plusieurs niveaux complémentaires de réécriture qui incitent à considérer la lecture que le poète fait du philosophe comme un élément fondamental de sa poésie. En effet, à une réécriture dramatique, il conjoint une réécriture thématique et lexicale qui laissent, dans leur précision intertextuelle, peu de place au doute. Nous pouvons cependant hésiter entre une lecture philosophique, très difficile à démontrer du fait de la complexité de la réception platonicienne (depuis le temps des dialogues), et une lecture esthétique, littéraire, mais que nos analyses tendent à qualifier plutôt d'*hyper-esthétique*, c'est-à-dire pouvant relever d'une lecture du poète très précise et très singulière. Cependant, même si nous avons souvent pris parti pour une adhésion conceptuelle du poète à la pensée de l'Athénien afin d'interroger plus directement, courageusement ou témérairement, la réalité des enjeux philosophiques dans les *Idylles*, il demeure beaucoup d'incertitudes quant à la nature exacte de ces échos intertextuels. La complexité spéculative et littéraire de Platon aggrave ces doutes qu'il faut donc chercher à dissiper en élargissant à d'autres perspectives la nature de la réécriture théocritéenne. La deuxième série de problèmes s'ajoute d'une certaine façon à la première en accentuant d'autant plus les difficultés. En effet, et c'est pourquoi nous avons étudié dans la première partie les *Idylles* I et VII, les deux poèmes réécrivent les deux dialogues, comme s'il s'agissait pour Théocrite de mettre au jour les liens, universellement reconnus, entre les deux dialogues<sup>245</sup>. Luc Brisson estime toutefois que le dialogue

---

<sup>245</sup> BRISSON 2000 [Introduction], p. 33, reconnaît qu'un grand nombre de passages du *Phèdre* « ne prennent tout leur

postérieur au *Phèdre*, avec lequel ce dernier a le plus de liens qui permettent d'en saisir les points les plus ardues, se trouve être le *Timée*<sup>246</sup>. Exposé cosmologique, ce dialogue, l'un des derniers de Platon, porte la théorie platonicienne de l'âme à un degré qui justifie, à nos yeux, l'unité de la pensée du philosophe et la cohérence de sa réflexion. Mais ces commentaires n'apportent rien à la démarche qui est la nôtre et les deux séries de problèmes que nous venons de soulever donnent l'impression d'obscurcir l'horizon plutôt que de le dégager.

Il nous est apparu que l'approche la plus intéressante pour approfondir notre recherche était celle du dialogue et plus largement de la problématique du genre dialogué chez les deux auteurs. En effet, en se fondant sur les théories littéraires antiques et les travaux contemporains à ce sujet, il est possible de rendre compte de la lecture que le Syracusain. Et cela, précisément, dans les deux perspectives qui nous intéressent, à savoir, l'usage littéraire et l'usage philosophique du dialogue. On va voir que si, sur le plan formel, les interactions génériques dans leur usage respectif du dialogue, révèlent une grande proximité, les enjeux conceptuels et spéculatifs platoniciens à travers le traitement du dialogue chez Théocrite font apparaître de façon remarquable l'acuité du poète pour la prise en compte de ceux-ci, tant sur le plan formel que sur le plan théorique. A vrai dire, l'un et l'autre niveau de traitement dépendent d'une réflexion fondée elle-même sur la dialogue.

---

sens que lorsqu'ils sont rapprochés de passages du *Banquet* ».

<sup>246</sup> BRISSON 2000 [Introduction], p. 34-40.



## **DEUXIÈME PARTIE**

### **DU *LOGOS SÔKRATIKOS* AU DIALOGUE**

#### **THÉOCRITÉEN**

# I/ LA RÉCEPTION ANTIQUE ET MODERNE DES DIALOGUES ET DES QUESTIONS D'ÉNONCIATION CHEZ THÉOCRITE

## 1. Réceptions antique et moderne du dialogue platonicien

Les études autour du dialogue platonicien se sont multipliées ces dernières années dans deux directions différentes mais qui sont de plus en plus complémentaires et en cela pleines d'espérance. La première approche touche à l'histoire de la philosophie et la seconde, moins directement reliée à Platon, intéresse l'histoire de la littérature. Dans notre perspective, nous envisagerons certains points de l'une et de l'autre en privilégiant cependant un peu plus la seconde dans la mesure où notre travail est d'essence littéraire. Le terme *λόγος* peut avoir, entre autres acceptions, aussi bien celle de « dialogue », de « récit » que de « dialogue » comme genre<sup>247</sup>, et *διάλογος*, qui ne s'est jamais vraiment imposé face *λόγος* au sens de « dialogue », renvoie aussi bien à l'activité sociale, l'échange amical ou la conversation, au débat, au genre écrit du dialogue et enfin, à l'activité dialectique<sup>248</sup>. Même si le contexte éclaire la plupart du temps le choix à faire entre ces diverses significations, la langue grecque a préservé ce flottement car il est sans doute inhérent à la fois à l'activité réelle qu'au genre littéraire, les deux étant chaque fois irréductibles à la situation d'énonciation qui les fonde.

Les questionnements modernes des historiens de la philosophie sur le dialogue platonicien ont fait l'objet d'un article de Christopher Gill, synthétique et très clair, sur l'histoire de sa réception depuis l'antiquité jusqu'à nos jours<sup>249</sup>. Ainsi, chez Diogène Laërce, III, 48, le dialogue se définit comme l'échange de questions et de réponses entre personnages réalistes, et la dialectique, recourant au même type d'interlocution, se distingue toutefois du dialogue en cela qu'elle se réalise spécifiquement en vue d'établir une thèse. Une autre attitude interprétative face à la forme du

---

<sup>247</sup> Aristote, Poétique 1447b ; selon Diogène Laërce, III, 48 : « On dit que Zénon d'Élée qui le premier écrivit des dialogues. Aristote, au livre I de son ouvrage Sur les Poètes dit que c'est Alexamène de Styrie ou de Téos, suivant Favorinus dans ses Mémoires. A mon avis cependant, parce qu'il a porté à sa perfection cette forme littéraire, Platon doit aussi recevoir le premier prix aussi bien pour la beauté que pour l'invention. » (Traduction Goulet-Cazé 1999).

<sup>248</sup> DUBEL 2012, p. 6 ; AYGON 2002 ; FORD 2008,, p. 35-36 et FORD 2010, p. 226, qui confirme que le terme désignant l'œuvre littéraire ne s'impose qu'à l'époque hellénistique.

<sup>249</sup> GILL 2006 in BRISSON & FRONTEROTTA 2006, p. 53-76. Nous suivons ici ses explications.

dialogue platonicien insiste sur les liens intrinsèques entre la forme dramatique et le fond. Ainsi, pour Proclus, *Commentaire sur l'Alcibiade de Platon*, 18, 15-19, 4, le dialogue doit être envisagé à partir de la scénographie et de la dramaturgie des prologues parce que ces derniers annoncent et s'accordent avec le sens général du texte et en expliquent le sens. Il y aurait donc une complémentarité entre la forme et le fond et plus exactement, les éléments, même les plus prosaïques de l'échange, seraient à même d'éclairer le sens essentiel du dialogue entier.

Ces deux perspectives des historiens de la philosophie sur le problème de la forme dialoguée chez Platon se sont poursuivies et développées jusqu'à l'époque moderne. La première s'intéresse à l'argumentation logique et au jeu des questions-réponses dans lequel la philosophie de Platon se déploie en faisant de Socrate la voix privilégiée de l'auteur<sup>250</sup>. La deuxième perspective, plus récente, cherche à comprendre l'articulation entre les paroles échangées et les enjeux du dialogue lui-même. Cette approche part du principe selon lequel le dialogue platonicien recouvre surtout la démarche proprement philosophique de « la recherche en commun » et de « la maïeutique »<sup>251</sup>. La première perspective, qui vise avec succès, selon nous, à retrouver « l'unité » de la pensée platonicienne, demeure incontournable pour la seconde qui nous permettra de préciser le cadre de certains échos intertextuels dans la réception que Théocrite fait du dialogue platonicien. Nous examinerons donc, dans l'optique de Christopher Gill et en y intégrant Théocrite, comment le dialogue se constitue à la fois dans les échanges dramatiques comme activité de la vie sociale grecque et comme exercice propédeutique, sous forme d'encouragement exigeant, dans la mesure où il requiert de la part du lecteur un effort pour interpréter, le plus possible et par lui-même, l'enseignement de Platon (et la visée didactique poétique et morale de Théocrite)<sup>252</sup>. Dans ces conditions, on peut dégager une loi générale de lecture : le dialogue écrit est une activité complexe

---

<sup>250</sup> Pour l'interprétation du dialogue avec Socrate comme porte-parole : CHERNISS 1936 ; BRISSON 1998 ; PRADEAU 1997. VLASTOS 1991, prend l'ironie de Socrate et l'*ἐλεγχος*, « la réfutation », comme éléments décisifs pour la saisie argumentative et littéraire des dialogues.

<sup>251</sup> GILL 1992, p. 57-8 ; SEDLEY 1996, p. 98-103, cite un commentateur du Ier siècle avant notre ère affirmant que la maïeutique relevait à la fois du dialogue des personnages et du dialogue avec le lecteur tel que conçu par Platon. C'est notre point de vue également.

<sup>252</sup> N'étant pas philosophe, nous nous contenterons de formuler les hypothèses qui répondent le mieux aux idées de Platon et qui naissent de cet usage stylisé du dialogue, et partiellement réécrit par Théocrite.

mêlant deux types d'échanges, entre personnages et entre auteur et lecteur, les deux échanges visant à s'éclairer l'un l'autre et à prolonger en soi-même la réflexion dans une visée protreptique. En effet, le dialogue mimétique sert à encourager et guider l'interprétation du lecteur et à favoriser son dialogue intérieur à partir de questions philosophiques et d'une recherche par définition inaboutie. En ce sens, l'aporie de nombre de dialogues platoniciens repose sur une stratégie d'enseignement et une conception épistémologique. Ce rôle de l'indétermination dans l'activité philosophique du dialogue semble prise en compte par Théocrite qui joue à créer un cadre réaliste pour les dialogues qu'il compose et à leur donner une perspective échappant à toute interprétation définitive.

## **2. Le dialogue chez Théocrite et les problèmes d'énonciation dans les Idylles**

Nous avons déjà esquissé l'idée que les idylles devaient être lues comme un enseignement, poétique, moral, philosophique, dispensé par un personnage<sup>253</sup>, le chevrier de l'*Idylle* I, ou par les deux personnages de l'*Idylle* VII, mais que l'idylle, dans sa structure d'ensemble, doit aussi questionner et mettre le lecteur en situation d'interprète. Il nous a semblé que dans les *Idylles* I et VII, le dialogue comme enseignement dramatisé (entre les personnages) ne pouvait être compris que si le lecteur acceptait lui-même d'être réceptif à celui-ci en découvrant le défaut ou l'excès d'un ou des personnages et en refaisant à travers lui ou eux le travail d'apprentissage qu'eux-mêmes accomplissent (les deux personnages de l'*Idylle* VII manifestent leur goût de l'excès sensuel souligné par leur usage de la 1<sup>e</sup> personne tout en visant la modération). En d'autres termes, les personnages des *Idylles* I et VII mesurent la distance entre leurs capacités et leurs limites en se confrontant les uns aux autres, et c'est cet art de la mesure, dramatique, éthique et poétique, qui leur permet de produire une poésie sensuelle et les conditions de son dépassement. La poésie de Théocrite se caractérise par sa capacité à mêler les registres, les thèmes, les genres les plus divers en en faisant le critère essentiel de sa propre singularité comme si elle visait un idéal supérieur. Pour ce

---

<sup>253</sup> GUTZWILLER 1991, p. 18-19, note que la lecture analogique et la lecture mimétique ne se contredisent pas, chaque lecteur pouvant apprécier les idylles à sa façon.

faire, il faut que les personnages manifestent une réalité singulière et qu'à partir de celle-ci, ils fassent apparaître un manque intérieur capable d'orienter la lecture au-delà du réalisme. Le traitement du dialogue offre de ce point une perspective féconde pour justifier notre interprétation. Qu'il s'agisse d'échanges poétiques sous forme *d'agôn* ou de relations amoureuses, la poésie fait du conflit un principe à partir de quoi l'art de Théocrite va créer les conditions d'une signification unifiant les contraires. Que les modalités du conflit soient rugueuses ou amicales ne présente pas d'opposition pertinente entre les Idylles puisque la visée de l'auteur des personnages vont en faire l'expérience en faisant apparaître les conditions pour la résorber. Il faut dire que chez Théocrite, le dialogue prend la plupart du temps la forme du monologue sans qu'on sache où il se distingue du dialogue. Le monologue semble être chez Théocrite une forme privilégiée qui déploie un processus intérieur dramatique et s'achève souvent sur une stabilité inattendue, surprenante ou apaisante. Il n'y a pas, dans les Idylles, de personnage parfait et tous paraissent appréciables humainement, même ceux qui devraient ne pas l'être (le Cyclope, VI et XI ; Simaitha, II ; Lacon, V ; Milon, X). En d'autres termes, tous se caractérisent par le fait d'avoir un peu trop ou pas assez certaines qualités et certains défauts, moraux ou poétiques, et aussi bien leur engagement dialogal, avec l'autre ou avec eux-mêmes, diminue cet excès et ce manque. Nous pensons qu'il y a bien deux lectures possibles comme l'a remarquablement démontré Kathryn Gutzwiller, mais nous croyons que la différence entre ces lectures, mimétique et analogique, est moins importante que ce qui les rapproche. Pour retrouver cette unité du sens, il faut commencer par circonscrire les personnages en dialogue dans leurs différences et, à partir de là, tenter de saisir ce qui les confond, c'est-à-dire l'unité de l'idylle. Ainsi, on verra que souvent leur singularité s'étiolle peu à peu de sorte qu'ils pourraient décevoir un lecteur soucieux de cohérence. Mais en tenant compte des raisons dramatiques qui leur font perdre une part de leur personnalité, on trouvera des éléments permettant de saisir comment leur dépersonnalisation fait apparaître l'unité des poèmes au-delà de leur sens dramatique premier.



La nature de cet enseignement recouvre le style et les procédés de prédilection du poète qui posent problème précisément parce qu'ils contribuent à l'élaboration très soutenue d'un monde, réaliste, mythique, noble ou humble, où le réalisme et le caractère vraisemblable des personnages, du cadre, des thèmes se renforcent et sont pourtant systématiquement altérés par un horizon frustrant, une fin en demi-teinte et souvent curieusement contradictoire avec le réalisme initial. Il y a, en effet, d'un côté, beaucoup de procédés d'*ἐνάργεια* et d'*ἐνέργεια*, dont on a déjà parlé, mais aussi d'*ἀκρίβεια*, « concision, précision », et, d'un autre côté, ces effets de réel d'*evidentia* se chargent peu à peu et insensiblement d'une confusion et d'un brouillage qui semblent intempestifs et surtout déroutants. Pourquoi Daphnis dans l'*Idylle* I est-il si contradictoire ? Pourquoi Simaitha semble-t-elle résignée à la toute fin de l'idylle à vivre ce que depuis le début elle refusait si violemment ? Pourquoi le chevrier de l'*Idylle* III passe-t-il de la fanfaronnade à la démission aboulitique, ou du réalisme bas au sublime ? La lecture mimétique de l'*Idylle* IV est-elle aussi franchement prosaïque qu'elle le paraît ? Le poète de l'*Idylle* XVI est-il confiant en son art ou dépité par l'accueil qu'on lui fait ? Pourquoi ses Charites, lui qui prône l'amitié désintéressée grâce à ce qu'elles incarnent pour lui, lui en veulent-elles de ses échecs pécuniers ? Pourquoi les jeunes filles de l'*Idylle* XVIII célèbrent-elles officiellement le mariage d'Hélène et de Ménélas en mêlant aussi nettement l'éloge et le blâme sans qu'on puisse savoir lequel des deux l'emporte ? Pourquoi Comatas remporte-t-il la victoire poétique contre Lacon dans l'*Idylle* V ? Est-ce vraiment mérité et pourquoi ? Est-ce pour une raison inaccessible au lecteur et pourquoi alors mettre en scène un *agôn* aussi caractéristique ? Est-ce totalement arbitraire de la part de Morson, leur arbitre ? Il faut en réalité interroger la cohérence du dialogue du point de vue dramatique pour retrouver celui que l'auteur cherche à instaurer avec le lecteur dans la perspective d'une réflexion que les apories produisent. Cette tendance à décevoir le lecteur semble reposer sur une dévalorisation programmatique du réalisme pourtant tellement élaboré et auquel Théocrite ne renonce jamais. On pourrait dire que cette tendance à créer une déperdition de la tension réaliste à la fin des Idylles relève de l'artificialité ou d'une érudition

volontairement abstraite qu'on attribue souvent à la poésie hellénistique<sup>254</sup>. En ce qui concerne l'artificialité, il s'agit en réalité d'une notion inopérante chez le poète car son champ sémantique est trop vaste. Par exemple, l'opposition entre une poésie urbaine et une poésie rurale est systématiquement dépassée par une artificialité au moins aussi réelle chez les personnages relevant de la sphère de la ruralité, attendue comme simple, naturelle et spontanée, que chez ceux appartenant à la sphère urbaine et sophistiquée et où le naturel et la simplicité apparaissent pourtant aussi authentiques que dans le monde *vrai* de la campagne. L'artificialité jouerait également dans la conjonction des registres incompatibles ou discordants, comme le lyrisme et le comique, pour l'*Idylle* I notamment, mais l'art de Théocrite sera justement de les rendre complémentaires. Une façon de résoudre le problème de l'artificialité chez Théocrite serait de dire que le genre du dialogue dramatique met en scène des voix singulières, une *éthopée* (élaboration des personnages dans leur singularité), et que l'auteur, par le jeu de l'écriture, s'ingénie à brouiller systématiquement à l'intérieur des échanges les repères entre oralité et écriture, entre réalisme dramatique et pensée théorique de l'auteur. Mais pourquoi ? S'il est clair que Théocrite est un poète patient et appliqué dans le travail scripturaire, il n'est pas pour cela critique à l'égard de la poésie orale ou de l'oralité, précisément parce qu'elle lui permet de mettre en valeur son écriture qui dépend en grande partie du charme des voix réalistes, de l'imitation de la vie et de la subtilité presque naturelle des échanges, poétiques ou non. Plus que d'artificialité, il faudrait parler au contraire d'une étrange esthétique de la résolution. Partant d'oppositions dramatiques et thématiques fortes figurées par les relations contrastées entre les personnages, l'idylle, c'est-à-dire le texte dans son ensemble, va résoudre ces antagonismes au fil de son déroulement, qui est aussi un tissage entre dialogue et idylle, en confondant de plus en plus les données mimétiques et les données éthiques qui dépassent le sens général. Il faudra pour éclairer cette problématique comparer ce qui oppose les personnages dans le sentiment amoureux (I, II, III, VI, X, XI, XIII, XIV, XVIII, XXIX) et dans la pratique poétique (I, V, VI, VII, X, XV, XVI). Souvent l'échange poétique, réussi ou non, est aussi une relation

---

<sup>254</sup> Cicéron, *Tusc.* 3, XIX45 ; *De div.* 132-133.

amoureuse (I, II, III, IV, V, VI, VII, X, XI, XII, XV). Que nous apportent les études sur l'appréhension du genre littéraire du dialogue chez Platon et dans les théories littéraires antiques qui puisse éclairer ces difficiles questions liant l'aporie et la positivité du dialogue écrit ?

### 3. Comment lier et comparer les deux pratiques de la forme du dialogue chez le philosophe et chez le poète ?

Les études sur le dialogue comme genre littéraire ont pris un essor considérable. Livio Rossetti a ainsi montré que le genre des *Σωκρατικοί λόγοι*<sup>255</sup> était devenu, à partir de 395 av. J.-C., une forme littéraire d'une vivacité inégalée en si peu de temps et qu'il était loin d'être exclusivement ou quasi exclusivement représenté par Platon et Xénophon<sup>256</sup>. Mais il demeure difficile de le circonscrire formellement à partir d'un modèle fixe tant il semble capable d'accueillir en lui, de façon naturelle, d'autres sous-genres comme les *έρωτικοί λόγοι*<sup>257</sup> (dialogues érotiques), *συμπόσιοι Σωκρατικοί*<sup>258</sup> (banquets socratiques), les *ἐπιδείξεις* (exposés), les « mémorables », apologies ou simples conversations amicales. On a vu que le genre du mime, représenté par Sophron<sup>259</sup>, rapprochait Platon et Théocrite, l'un et l'autre ayant lu et exploité le genre dans leur œuvre. Sandrine Dubel a cherché à comprendre le genre du dialogue antique, et donc celui de Platon qui est le plus représenté, à partir d'un traité du II/Ier av. J.-C., le *Περὶ ἑρμηνείας* de Démétrios. Ce dernier pose trois périodes (phrases) dans tout écrit en prose ou en vers : « historique » ou « narrative », « dialogique » et « oratoire »<sup>260</sup>. Le rhéteur préconise pour le discours *dialogique* qui nous occupe le style simple et naturel, *ισχνός*, bien illustré par le ton de certaines idylles rustiques, comme l'*Idylle* IV ou l'*Idylle* X, où le terme sert d'ailleurs à qualifier l'amoureuse de Boucaios, poète moissonneur et amoureux d'une jeune flûtiste. La période *dialogique* répond aussi par son style au genre épistolaire car, selon Artémon, l'éditeur des *Lettres* d'Aristote, la lettre est une des deux parties d'un

<sup>255</sup> Aristote, *Poétique*, 1447b.

<sup>256</sup> ROSSETTI 2001.

<sup>257</sup> Aristote, *Politique*, II, 1262b et FORD 2010, p. 227.

<sup>258</sup> Hermogène le Rhéteur (III ap. J.-C.), *Περὶ μεθόδου δεινότητος*, 36.

<sup>259</sup> Aristote, *Poétique* 1447a-b.

<sup>260</sup> DUBEL 2012, p. 13 et Démétrios, *Du Style*, 19 : *Τρία δὲ γένη περιόδων ἐστίν, ἱστορική, διαλογική, ῥητορική.*

dialogue<sup>261</sup>. De ce point de vue, les *Idylles* VI, XI et XIII, où l'on note une voix auctoriale s'adressant à un destinataire amical, sans être des lettres à proprement parler, combinent le genre du dialogue par lettre et du dialogue dramatique avec personnages mythologiques (Polyphème/ Galatée en VI et XI et Héraclès/ Hymas en XIII). En réalité, à part l'*Idylle* VI, où Daphnis et Damoitas échangent des poèmes dans le cadre d'un *agôn* lui aussi amical, les *Idylles* XI et XIII ne mettent pas en scène un dialogue mais, de façon plus intéressante, un impossible dialogue qui a pourtant lieu d'une façon ou d'une autre dans l'échange amoureux (monologue ou voix à peine audible). En effet, il est remarquable de constater que dans ces deux idylles de forme doublement proche de l'épistolaire puisque l'échange encadrant se produit *in absentia* du destinataire ou de l'émetteur et que le dialogue entre Galatée et Polyphème, en VI et XI, et celui entre Héraclès et Hylas, XIII, a lieu également *in absentia*. Dans l'*Idylle* VI, où il y a *agôn*, le dialogue est même triplement *in absentia* : Théocrite et Aratos (dialogue épistolaire) ; Daphnis et Polyphème (Daphnis dans son poème parle directement à Polyphème qui est absent dramatiquement) ; Polyphème et Galatée (dans le poème de Damoitas où celui-ci prend le rôle de Polyphème, devenu présent dramatiquement, mais Galatée, elle, demeure absente). Il y a chez Théocrite la volonté d'approfondir le sens même de l'activité dialogique, de la réalité du dialogue qui vise et se réalise avec son lectorat dans une perspective assurément englobante. Le dialogue, en tant qu'activité paradoxale et réaliste à la fois, est toujours déçu et, malgré tout, ouvert à l'espoir d'un équilibre futur, ce qui incite à y voir des idées esthétiques et morales comme le juste milieu et la tempérance pouvant aussi bien expliquer la situation dramatique et l'idéal poétique du Syracusain. On a remarqué depuis longtemps la simplicité de certains personnages théocritéens qui s'inscrit parfaitement dans une poétique de l'*ἀφέλεια*<sup>262</sup>. En somme, les personnages de Théocrite provoquent en nous un sentiment de touchante sympathie, légère mais sincère, due en partie à leur maladresse et leur naïveté que leur

<sup>261</sup> Démétrios, *Du Style*, 223.

<sup>262</sup> Démétrios, *Du Style*, 297, parle d'« *éthos* modéré et amène », *ἠθικῶς καὶ ἐμμελῶς*. (Traduction Chiron). Hermogène, *Περὶ ἰδεῶν λόγος*, 2, 3, mentionne le personnage du chevrier de l'*Idylle* III comme modèle de « simplicité ».

situation et leur paroles mettent en scène et suscitent en nous. Ce mélange d'immédiateté et de distance trouve peut-être une explication dans la singularité d'une écriture dialogique où l'un des deux interlocuteurs est absent ou invisible, et cela à plusieurs niveaux du texte. Théocrite fait montre d'un intérêt littéraire original et, tout autant, d'une réflexion d'influence philosophique à partir de ce traitement du dialogue en jouant à plein du mimétisme, c'est-à-dire en liant inextricablement la simplicité mimétique à l'aporie ou au paradoxe qu'elle suscite contre toute attente. De façon analogue, les dialogues de Platon nous montrent un Socrate ou d'autres interlocuteurs, réalistes dans leur représentation modeste ou orgueilleuse, amicale ou inamicale, et qui n'empêche pas Platon de leur donner un rôle parfois capital dans la justification de ses idées<sup>263</sup>. D'ailleurs, Démétrios, s'il présente le genre du dialogue socratique comme ayant eu un succès immédiat et non démenti, précise aussi les qualités auxquelles il doit ce succès en des termes qui éclairent les rapports très fins, dans les dialogues et les Idylles, entre une grande subtilité esthétique et une éthique à la fois exigeante et altruiste :

*Εὐημέρησαν δ' οἱ τοιοῦτοι λόγοι τότε ἐξευρεθέντες τὸ πρῶτον, μᾶλλον δὲ ἐξέπληξαν τῷ τε μιμητικῷ καὶ τῷ ἐναργεῖ καὶ τῷ μετὰ μεγαλοφροσύνης νουθετικῷ. περὶ μὲν δὴ πλάσματος λόγου καὶ σχηματισμῶν ἀρκεῖτω ταῦτα.*

*« Ces types d'écrits ont connu de beaux jours dès qu'ils furent bien établis, et ils stupéfiaient les lecteurs par leur force mimétique, leur capacité à mettre sous les yeux des images et à rendre compte d'un bon sens plein de générosité d'âme. Que, dans la composition des échanges et la forme générale, on prenne bien soin de ces éléments. »  
Du Style, 298.*

En rattachant vigueur dramatique, pouvoir d'imagination et visée spirituelle, on voit bien que le dialogue est un genre littéraire propre, très bien défini et très exigeant dans ses attentes, et cependant, il ne peut se comprendre sans la capacité du lecteur à apprécier l'équilibre (en grande partie ineffable) entre visée mimétique et visée morale. Un dernier aspect particulier à la forme du

<sup>263</sup> Calliclès, dans le *Gorgias*, manifeste une vraie antipathie à l'égard de Socrate et fait apparaître, derrière sa critique sévère de la philosophie à un âge avancé, la radicalité qui la caractérise, et qui causera sa perte comme il le laisse entendre ou comme, dans le mythe de la caverne, la mise à mort du philosophe redescendu avec ses anciens compagnons. Alcibiade, dans le *banquet*, s'oppose en de nombreux points à Socrate dont il donne pourtant un portrait essentiel pour comprendre les idées de Platon.

dialogue écrit et rapprochant Platon et Théocrite, consiste à mélanger et à accueillir à l'intérieur d'un texte où la parole orale se déploie, des genres littéraires différents, de façon plus ou moins implicite ou indirecte, mais qui jouent à la fois au niveau de l'échange et de la composition générale. Les niveaux énonciatifs traduisent bien l'écart entre oral et écrit mais cherchent chez nos auteurs à les réfléchir en vue de faire apparaître ce qui les rapproche, c'est-à-dire un usage unifié des modes de connaissance esthétique et philosophique<sup>264</sup>. Les emboîtements parfois extrêmement complexes des voix énonciatives chez Platon, où un récit de dialogue, un dialogue encadrant un autre dialogue, et des modalités encore plus élaborées, sont coutumiers des lecteurs du philosophe et interrogent les commentateurs depuis très longtemps. Les considérations de Platon sur la comédie, la tragédie et d'autres genres encore, doivent être entendues non seulement pour elles-mêmes mais aussi pour l'inflexion qu'elles engagent dans la lecture des dialogues<sup>265</sup>. La *ποικιλία* ou la *πολυειδία*, « diversité, variété des formes », qu'elles soient génériques, dialectales, thématiques<sup>266</sup>, trouvent dans les dialogues et les Idylles de très nombreuses illustrations qui relient elles aussi l'activité dialogique et l'écriture littéraire du dialogue.

En fonction de l'œuvre de Théocrite, et tout en respectant la perspective intertextuelle (forme et fond compris) avec les dialogues de Platon, on circonscrit ce travail aux dialogues poétiques et amoureux, quelle que soit leur nature énonciative et pourvu qu'il y ait un échange et que celui-ci ait une réelle portée dans la composition d'ensemble. Avant cela, il nous revient de présenter les typologies des formes dialogales qui ne se répondent qu'approximativement entre le poète et le philosophe. En revanche, ce dernier a conceptualisé la nature du dialogue non seulement dans les

<sup>264</sup> DAMON 1995, p. 101-123, cherche à analyser le sens de ces brouillages énonciatifs en repérant les effets de rupture entre *éthos* des personnages et leurs paroles. Elle note, p. 110, que les idylles, de ce point de vue, créent plus de « suspicion » qu'elles n'éclaircissent le sens général. GOLDHILL 1991, p. 286-300.

<sup>265</sup> Dans le *Banquet*, les références à la comédie, au drame satyrique ou à la tragédie par la présence de certains interlocuteurs (Aristophane, Socrate, Agathon), recouvrent d'une certaine façon les enseignements de Socrate sur l'amour, réalité à la fois paradoxale et primordiale. A la fin du dialogue, 223d, Socrate affirme, entre le comique Aristophane et le tragique Agathon, que seul le philosophe sait composer une œuvre qui soit à la fois l'un et l'autre genre.

<sup>266</sup> ACOSTA-HUGHES 2002, p. 9, sur la *πολυειδία* chez Callimaque dans l'Iambe 13 et la note du Diegete : *Dieg.* IX 33-36 : « In this he says to those who fault him for the variety of the poems he writes that he is imitating Ion the tragic poet. ] ».

réflexions de la *République X* sur les modalités énonciatives mais surtout, dans le *Théétète* 189e-190a, le *Sophiste* 263e-264b et le *Philèbe* 39c-e. Nous préciserons donc ces réflexions que nous relierons à la conception du dialogue comme pratiques existentielle et scripturaire de Platon et qui émerge en creux selon nous dans les Idylles.

## II/ L'ÉNONCIATION DE LA FORME DIALOGUÉE DANS LES DIALOGUES ET LES IDYLLES

Chez Platon, on trouve vingt-quatre dialogues directs sur vingt-huit dialogues. Mais la plupart des dialogues directs ont pour fonction d'enclaver un ou d'autres dialogues qui restent l'essentiel de l'œuvre d'ensemble. L'insertion du dialogue se fait avec des procédures diverses et variées à partir d'un dialogue encadrant qui se trouve être parfois un récit à la 1<sup>e</sup> personne (*Lysis* ; *Charmide* ; *République*) de Socrate racontant un dialogue qu'il a vécu lui-même. Il y a, en outre, beaucoup de situations dramatiques fortes et de commentaires spécifiques qui livrent, directement ou indirectement, une réflexion sur le sens même du dialogue, comme commerce intellectuel, et du dialogue philosophique et du dialogue avec soi-même. Ce dernier point est capital pour comprendre l'influence de Platon chez Théocrite, car dans un nombre très important d'idylles, le Syracusain fait du monologue ou du dialogue en l'absence du destinataire, une de ses modalités énonciatives de prédilection. Chez Platon, il est clair que le dialogue, quelles que soient les modalités de son exposition, demeure la forme privilégiée, mais le monologue, comme « dialogue silencieux de l'âme avec elle-même », *Sophiste* 263a et *Théétète* 190a, demeure le mode dialogique supérieur de la démarche du philosophe.

### 1. Le forme dialoguée directe, narrativisée ou énoncée de façon complexe chez Platon

<b>RÉCITS DE DIALOGUES</b>  <b>(5)</b>  +  <b>(Apologie)</b>	<b>DIALOGUES DRAMATIQUES SIMPLES</b>   <b>(17)</b>	<b>DIALOGUES DRAMATIQUES COMPLEXES (dialogue faisant récit de dialogue)</b>  <b>(5)</b>
	<i>Alcibiade Majeur : S. explique</i>	



	<p><i>qu'il y a une raison à son silence à l'égard d'Alcibiade.</i></p> <p><i>Tous les autres amants ont fui son orgueil.</i></p> <p><i>Dialogue questions-réponses.</i></p> <p><i>Sur la nature de l'homme.</i></p>	
<p><b>Charmide</b> : à la 1e personne de S. Deux jours après la bataille de Potidée, S. est rentré la veille. Chéréphon veut savoir comme cela s'est passé. Ils entrent à la palestra de Tauréas.</p> <p><i>Critias parle de Charmide, le plus beau. Dialogue entre S., Ch. et Critias. Dialogue questions-réponses.</i></p> <p><i>Sur la sagesse.</i></p>		
	<p><b>Lachès</b> : Lysimaque et Méléstias, Nicias et Lachès et Socrate.</p> <p><i>Sur le courage ?</i></p>	
<p><b>Lysis</b> : à la 1e personne par Socrate. S. va au lycée, Hippothalès l'appelle. Jour de la fête d'Hermès (mélange des âges autorisé au gymnase). H. est avec Ctésippe. H. est amoureux de Lysis. Stratagème d'H. : faire entrer S. dans le gymnase, Lysis viendra de lui-même avec son meilleur ami, Ménexène.</p> <p><i>S/ Lysis 210a-211d ; / M. 211d-218c. Dialogue questions-réponses.</i></p>		

<p><i>Sur l'amitié ?</i></p> <p><b>=&gt; Idylle VII (1e p sing ; fête de Déméter/ fête d'Hermès ; amitié ; sagesse ; amours garçonniers).</b></p>		
	<p><b>Cratyle</b> : <i>Hermogène, Socrate et Cratyle (1e « silence de Cratyle). Socrate répond à la demande d'H. Inspiration étymologique.</i></p> <p><i>Mais S. recourt au dialogue questions-réponses avec Cratyle. Les noms sont-ils conventionnels ou naturels ?</i></p> <p><i>Sur la rectitude naturelle des noms.</i></p>	
		<p><b>Théétète</b> : <i>dialogue entre Euclide et Terpsion avec lecture d'un dialogue entre Socrate, Théodore et Théétète, par un esclave spécialisé qu'Euclide a fait transcrire comme un dialogue direct.</i></p> <p><i>(Socrate doit affronter ses accusateurs mais demande à Théétète de le retrouver le lendemain matin pour continuer l'entretien, cf. Sophiste 216a).</i></p> <p><i>Sur la science ?</i></p>
	<p><b>Sophiste</b> : <i>Théodore, Socrate, l'Étranger d'Élée. Théodore dit honorer la promesse de la veille de se retrouver le lendemain matin (cf. Théétète). Il a amené un Étranger d'Élée.</i></p> <p><i>S. propose que l'Étranger s'entretienne avec un jeune, comme Théétète plutôt qu'avec lui.</i></p>	

	<p><i>Sur le sophiste.</i></p> <p><b>Anonymat de l'étranger :</b> chevrier de l'Idylle I, chevrier de l'Idylle III.</p>	
	<p><b>Politique :</b> <i>Socrate (en 257e-258a : S. parle du Jeune Socrate et de Théétète avec qui il a parlé la veille), Théodore et l'Étranger d'Élée.</i></p> <p><i>Le Jeune Socrate/ Étranger d'Élée (dialogue censé se passer juste après le Sophiste)</i></p> <p><i>Sur le politique.</i></p>	
		<p><b>Euthydème :</b> <i>dialogue entre Criton et Socrate dans lequel Socrate raconte le dialogue de la veille entre lui, Euthydème, Dionysodore et Clinias.</i></p> <p><i>Sur l'éristique et l'éducation.</i></p>
		<p><b>Protagoras :</b> <i>ami de Socrate et Socrate à qui il est demandé de raconter son dialogue de la veille avec Protagoras.</i></p> <p><i>Hippocrate, jeune homme, vient chercher S. S. dialogue sur les sophistes avec lui. S.</i></p> <p><i>dialogue avec Protagoras. S. veut partir, 335c-338b.</i></p> <p><b>Joute dialectique</b> <i>sur la poésie de Simonide, 338b-347b.</i></p> <p><i>Sur les Sophistes.</i></p>

	<p><b>Gorgias</b> : Calliclès, Socrate, Chéréphon (qui a retardé S.), Gorgias, Polos. G/ S : 448a-461b ;</p> <p>Polos/ S. : 461b-481b ;</p> <p>Calliclès/ S. : 481b-522e (<b>refus de Calliclès de dialoguer en 505d-513c</b>).</p> <p>Sur la rhétorique.</p>	
	<p><b>Ménon</b> : Ménon et Socrate ;</p> <p>entretien entre S. et un esclave de Ménon, 81e-85b ;</p> <p>Anytos, 90b-94e, retour de Ménon, mais <b>Anytos fâché quitte l'entretien</b>, 95a99a.</p> <p>Sur la vertu ?</p>	
	<p><b>Euthyphron</b> : Euthyphron et Socrate, tous deux ont un procès. Qu'est-ce que la justice ?</p> <p>Questions-réponses, définitions successives et aporie.</p> <p>Sur la justice.</p>	
<p><u>Apologie</u> : a priori plutôt un discours prononcé pour se défendre mais il y a des enclises narratives (dit-il).</p>		
	<p><b>Criton</b> : Criton et Socrate qui doit mourir le lendemain. Dans la prison.</p> <p>Sur le devoir.</p>	

		<p><b>Phédon</b> : Echécrate et Phédon dialoguent et ce dernier lui fait le récit du dernier entretien de S., le jour de sa mort.</p> <p>Dialogue entre S. Cébès, Criton, Simmias. Sur l'immortalité de l'âme.</p>
	<p><b>Hippias Majeur</b> : Socrate et Hippias.</p> <p>Sur le beau.</p>	
	<p><b>Hippias Mineur</b> : Eudicos, Socrate et Hippias (les deux derniers surtout).</p> <p>Au début, Socrate est <b>silencieux</b> après une conférence d'Hippias.</p> <p>Sur le faux.</p>	
	<p><b>Ion</b> : Socrate et Ion qui arrive d'Epidaure, fête d'Asclépios, concours de rhapsodies où il a gagné les « premiers prix ». Vœu de Socrate pour qu'il remporte les Panathénées.</p> <p>Ion est classé comme « homme divin » et non comme « homme de l'art » à la fin.</p> <p>Sur la connaissance technique ou divine de la rhapsodie.</p> <p>=&gt; <b>Idylle I : Thyrsis remporte tout seul le prix comme dans le faux agôn philosophique parodique que Ion gagne le prix.</b></p> <p>=&gt; <b>Idylle VII : Simichidas remporte le prix de la part de</b></p>	

	<b>Lycidas.</b>	
		<b>Ménexène:</b> <i>Socrate dialogue avec Ménexène.</i>  <i>Il lui « <b>récite</b> » le discours funèbre de Périclès composé par Aspasia.</i>
	<b>Timée :</b> <i>Timée expose à Socrate, Critias, Hermocrate et un quatrième, un anonyme <b>absent</b> !</i>  <i>Sur la création du monde, de l'homme, des êtres vivants.</i>	
	<b>Critias :</b> <i>Timée passe la parole à Critias (inachevé). L'Atlantide.</i>	
<b>Parménide :</b> <i>récit de Céphale à (?) de la rencontre avec Glaucon et Adimante dont le frère, Antiphon, a entendu de Pythodore l'entretien entre Zénon, Socrate et Parménide. Céphale veut connaître cet entretien.</i>  <i>Antiphon raconte l'entretien.</i>  <i>Sur les Idées.</i>		
	<b>Philèbe :</b> <i>Protarque et Socrate (Philèbe ne veut pas dialoguer).</i>  <i>Vaut-il mieux une vie de plaisir ou de pensée ?</i>  <i>=&gt; Idylle I (refus de Daphnis de parler et du chevrier de jouer de</i>	

	<i>la syrinx)</i>	
<p><b>Le Banquet</b> : Apollodore raconte à (?) sa rencontre avec Glaucon qui veut connaître le récit du banquet donné par Agathon. Aristodème (toujours pieds nus et amant de Socrate) l'a raconté à Apollodore qui l'a fait confirmer et amender par Socrate lui-même depuis. Sur l'amour.</p> <p>Apollodore raconte le dialogue.</p> <p>Socrate raconte son entretien avec Diotime ;</p> <p>Alcibiade, à l'intérieur du récit d'Apollodore, raconte ses échanges privés avec Socrate qui est là avec les autres.</p> <p>Sur l'amour.</p>		
	<p><b>Phèdre</b> : Socrate et Phèdre mais présence « écrite » de Lysias. Sur la beauté et l'utilité des discours.</p> <p>Phèdre lit le dialogue à une voix de Lysias</p> <p>Socrate improvise un dialogue à une voix dans son 1er discours*</p> <p>Sur la beauté, les discours, l'amour, l'âme.</p> <p>=&gt; <b>Idylle I (midi, échange, poésie, plaisir érotique et poétique ; pan; Eros)</b></p> <p>=&gt; <b>Idylle VI (midi, échange poétique, amour ; plaisir poétique ; amitié)</b></p> <p>=&gt; <b>Idylle VII (midi, échange poétique ; amour ; plaisir</b></p>	

	<p>poétique ; amitié)</p> <p>=&gt; Idylle X (mention de midi ; échange poétique ; amour ; usage des discours ; morale de l'effort et de l'action)</p>	
<p><b>La République</b> : <i>Socrate raconte à la 1e personne à (?) son entretien de la veille. Il était avec Glaucon, et ils ont rencontré Polémarque, Adimante et Nicératos. Après la rencontre, Socrate s'entretient avec Céphale, père de Polémarque, qui refuse de prendre part au dialogue sur la justice en raison de sa fatigue.</i></p> <p><i>Sur la justice.</i></p> <p>=&gt; Idylle VII (1e p sg ; récit de fête ; déplacement depuis ou vers la ville)</p>		
	<p><b>Les Lois</b> : <i>dialogue à trois entre l'Étranger d'Athènes, Clinias et Mégille (vieillards).</i></p> <p><i>En chemin, en Crète, depuis Cnossos pour la grotte de Zeus, en été. La route est longue.</i></p> <p><i>Sur la législation.</i></p> <p>=&gt; Idylle VII (dialogue sur une route en plein été avec halte rythmée par midi ; amitié entre étrangers ; grotte de Zeus/ antre des Nymphes ; la poésie)</p>	



## 2. Le dialogue dans les idylles dramatiques

ID.	DIALOGUES	DIALOGUES POÉTIQUES ET/ OU AMOUREUX INSÉRÉS DANS LE DIALOGUE	REMARQUES
I, 152 vers.  (1)	THYRSIS- CHEVRIER	<p>*échange poétique incertain entre Chevrier/ Thyrsis</p> <p>*échange amoureux entre Daphnis/ Aphrodite/ Éros (absent)</p> <p>*échange poétique avec Pan (absent)</p> <p>*les deux hommes autour de la femme (figurations sur le vase) ;</p> <p>*monologue du renard face à l'enfant (sur le vase)</p> <p>*Personnages divins, humains, animaux, végétaux/ Daphnis</p>	<p>*défaite de la poésie bucolique face à l'amour</p> <p>*Pan est silencieux dans le dialogue encadrant et absent dans le dialogue inséré avec Daphnis.</p> <p>*Daphnis reste longtemps silencieux comme la femme sculptée, le pêcheur, l'enfant.</p>
II, 166 vers.  (2)	SIMAITHA- THESTYLIS  SIMAITHA- SÉLÉNÉ	<p>*Simaitha (silencieuse) / Delphis (récit de dialogue par Simaitha qui parle à la place de Delphis lui parlant)</p> <p>*Thestylis doit dire des formules avec Simaitha</p> <p>*Thestylis doit dire des formules sur le seuil de la maison de Delphis</p> <p>*Simaitha fait à Sélééné le récit de son amour, 64- fin.</p> <p>*Monologue de Simaitha ?</p>	<p>*Simaitha, toujours parlant, reproduit un dialogue avec D. dans lequel elle est silencieuse !</p> <p>*Simaitha s'adresse à beaucoup d'énonciateurs toujours silencieux :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Thestylis (servante)</li> <li>• Sélééné</li> <li>• Hécate</li> <li>• Iynx</li> <li>• Artémis</li> <li>• Éros</li> <li>• aux étoiles de la nuit</li> </ul>
III, 54 vers.  (3)	CHEVRIER ANONYME- AMARYLLIS	<p>*récit à la 1e personne apparemment au début</p> <p>*apostrophe à Tityre (qui est loin dans la montagne)</p> <p>*dialogue ou monologue (présence cachée ou absence d'Amaryllis)</p>	<p>La jeune fille, Amaryllis, est invisible, présente ou absente ? Elle ne répond pas. Silence du chevrier qui s'ajoute à celui d'A.</p>
IV, 63 vers.  (4)	BATTOS - CORYDON	<p>*adresse élégiaque à Amaryllis morte et regrettée</p>	<p>Un début de vers récité par Corydon ne constitue pas à proprement parler un échange poétique mais l'évoque comme un idéal pour les personnages.</p>
V, 150 vers.	COMATAS- LACON (Morson arbitre)	<p>*échange poétique très codifié et littéraire, vers amoebées</p>	<p>Seul <i>agôn</i> avec un arbitre. On ignore les raisons de la victoire de Comatas. Sont-elles fondées ? Sur quoi ? Sont-elles dues</p>

(5)		*dialogue réaliste, registre bas	à un critère dû seulement à Morson, le bûcheron ? Si oui, a-t-il nécessairement un rapport avec le jugement poétique ou avec sa raison à lui ?
X, 58 vers. (6)	BOUCOS-MILON	*conseils de Milon/ Lityersès aux travailleurs	Autre exemple d' <i>agôn</i> dans lequel Milon semble l'emporter mais il pourrait y avoir égalité entre les deux, ou plutôt, deux visées différentes de la poésie.
XII, 37 vers.	ERASTE-EROMENE	*Destinataire silencieux ou absent ?	Forme dialoguée du fait de l'énonciation directe mais l'idylle est plutôt un poème pédérastique didactique écrit et non dramatique dans la ligne de Théognis ou la lyrique méléique.
XIV, 70 vers. (7)	AISCHINES-THYONICHOS	* Échange entre Aischinès et Kynisca rapporté par Aischinès dans un récit de dialogue	
XV, 149 vers. (8)	GORGÔ-PRAXINOA	*Dialogue entre deux amies habitantes d'Alexandrie, d'origine sicilienne.  * Hymne d'une chanteuse syrienne à Adonis (échanges avec public du palais et divinités invoquées : Bérénice, Arsinoé, Aphrodite, Adonis) ;  *Gorgô avec l'enfant de Praxinoa ;  *Praxinoa/ servantes ;  * homme aimable ;  *homme désagréable.	*mise en scène publique et historique d'une performance poétique intégrale mais le lecteur est toujours face au texte. La distance entre écrit et oral est ici à la fois très marquée et effacée ;  *entendement du fils de Praxinoa mais il ne parle pas ;  *dialogue érotique suggéré entre Praxinoa et l'homme poli ;  *dialogue réaliste rugueux entre Praxinoa et l'homme désagréable.
XXV III, 25 vers.	POETE-QUENOUILLE		Le poète, identifié comme ami de Nicias et de sa femme, s'adresse à la quenouille qu'il envoie en présent.
XXI X, 40 vers.	ÉRASTE-ÉROMENE	*Silence, plutôt absence de l'éromène (lettre ou poème écrit)  *refus d'ouvrir la porte de l'éraсте (paroles comminatoires en cas de refus de l'éromène)	Forme dialoguée du fait de l'énonciation directe mais l'idylle est plutôt un poème pédérastique didactique, relevant de l'écriture, dans la ligne de Théognis ou de la lyrique méléique.
XXX ,32 vers.	ÉRASTE- SON ÂME	*l'âme répond	La réponse de l'âme oppose l'éraсте à lui-même et en même temps rééquilibre ce rapport.

### 3. Le dialogue dans les idylles narratives

ID.	RÉCITS/ FORME analogue à la lettre/ HYMNES	DIALOGUES INSÉRÉS OU ADRESSES À UN DESTNATAIRE DANS LE RÉCIT	REMARQUES
VI, 46 vers.  (1)	Auteur- Aratos  Narrateur et transcripteur d'un <i>agôn</i> avec adresse initiale, incise entre chants échangés et description narrativisée de joie universelle.  Analogie avec la lettre mais une adresse initiale, très vague.	* <i>agôn</i> amical entre Daphnis et Damoitas  *Daphnis à Polyphème (fictif)  *Damoitas/Polyphème à Daphnis (fictif ou réel?)	*double victoire par égalité et amitié (amour?) : joie universelle (les génisses dansent)  *Polyphème est un personnage mythique absent de la scène  *Polyphème est joué par Damoitas  *Polyphème refuse de parler à Galatée, il fait semblant de ne plus l'aimer
VII, 157 vers.  (2)	Simichidas à la le personne  Récit avec dialogues et des récits contenant des dialogues	* <i>agôn</i> amical entre Simichidas et Lycidas ;  *Lycidas s'adresse directement à Comatas alors qu'il est mort ;  *Simichias s'adresse Pan pour résolution de peines amoureuses (discours opposés selon l'action du dieu) ;  *Simichidas s'adresse à son ami Aratos pour l'exhorter ainsi que lui-même à la modération pédérastique ;  *Simichidas s'adresse aux Nymphes ;  *Simichidas s'adresse à Déméter.	*Lycidas parle d'Agéanax, son aimé, à la 3e p. (récit et/ écrit) ;  *Simichidas ne parle que de lui, dans la narration, le dialogue et la prière à Déméter
XI, 81 vers.  (3)	Auteur – Nicias  forme proche de la lettre et à la différence de VI à Aratos, T. carctérise Nicias et leur réflexion commune sur l'amour  conclusion imagéen distique (rapide)	*l'auteur caractérise Nicias, médecin, poète et ami ;  *monologue de Polyphème avec adresses dialoguées à Galatée absente réellement ;  *P. raconte qu'il chante pour elle et aussi pour lui-même, 38-40.	*frontière infranchissable par Polyphème : la mer ; il veut apprendre à nager.  *Il attend que G. sorte et vienne à lui.

	sur « donner la pâture à l'amour »		
XIII, 75 vers.  (4)	Auteur- Nicias  Forme proche de la lettre	*dialogue entre Héraclès et Hylas purement sonore.	*récit de la fin de la relation entre Héraclès et Hylas sans qu'il ait eu de dialogue entre eux pour le lecteur.  *C'est l'absence, l'impossibilité du dialogue entre eux qui fonde leur relation.
XVI, 109 vers.  (5)	109 vers	*Monologue ?  *Récit ?  *Éloge/ critique des poètes ?  *Éloge/ critique des rois et tyrans ?  * Éloge de la simplicité, de la tempérance et de l'amitié.	*Après introduction hymnique, le poète demande « qui ouvrira ma porte à mes Charites ? », 5-7. Donc pas de destinataire clair.  *les Charites du poètes se moquent de lui à cause de son insuccès, 8-9 (paradoxe : qui est responsable du discours poétique?)  *L'auteur est un poète réclamant de l'argent pour écriture d'éloges en contrepartie.  *Mention de Simonide, 43-46 ; Homère.  *Inutilité des richesses face à la poésie et à la gloire. *de 76 à 103 : Hiéron est l'objet d'un éloge qu'il n'a pas demandé apparemment. Ou, c'est une stratégie pour rendre l'éloge plus sincère et plus marquant.  *Ecrit avec destinataire Hiéron, 73-103 ?  *Ecrit pour lectorat plus ouvert ?  *Le poète s'adresse à la fin à ses Charités, 104-109.
XVII, 137 vers.  (6)	Hymne en l'honneur de Ptolémée Philadelphe	*Ouverture hymnique : adresse aux dieux puis au destinataire, ici, Ptolémée Philadelphe.  *Poème visant un auditoire de la cour alexandrine.  *Adresse directe à Ptolémée, 56, mais retour rapide au récit.  *Cos, comme Délos dans l' <i>Hymne Homérique à Apollon</i> , parle, 66-70 ; réponse sonore de Zeus, 71-76, interprété comme un amour immédiat et rare pour Ptolémée.  *Éloge de l'Égypte croisé à celui de Ptolémée 77- 134 ;  *Adieu au « demi-dieu » Ptolémée.	

<p>XVIII, 58 vers.</p> <p>(7)</p>	<p>Narrateur pour introduire l'Épithalame de Ménélas et Hélène.</p>	<p>*les <b>douze jeunes filles spartiates s'adressent directement à Ménélas</b>, 9-37 (plus vaguement vers la fin) ;</p> <p>*Elles s'adressent à <b>Hélène</b>, 38-53 ;</p> <p>*Adieu à <b>Hélène et Ménélas</b>, 54-57 ;</p> <p>*Adresse finale à <b>Hyménée</b>, 58.</p>	<p>*L'absence de conclusion narrative rend l'idylle proche de l'hymne. L'auteur est devenu par l'énonciation les douze jeunes filles !</p> <p>*Critiques à peine voilées de Ménélas et éloge d'Hélène.</p> <p>*voix du narrateur, douze voix en une, dialogue entre 12 et Ménélas, 12 et Hélène et 12 aux 2. Il y a un jeu de division et de réunion.</p>
<p>XXII, 223 vers.</p> <p>(8)</p>	<p>Auteur hymnique</p>	<p>*le adresse hymnique et narrative <b>aux Dioscures</b>, vers 17-22.</p> <p>*adresse hymnique, 23-26 ;</p> <p>*<b>Dialogue entre Pollux et Amycos</b>, 54-74 ;</p> <p>*<b>adresse à la déesse</b> pour raconter le succès de Pollux, 115-117 ;</p> <p>*<b>Amycos à Poséidon et aux Dioscures et Brébyces</b> (serment silencieux) : obligation de serment sur son père Poséidon pour Amycos de ne plus importuner les étrangers, 131-4 ;</p> <p>*<b>adresse pour fin de l'hymne de Pollux et début de celui de Castor</b>, 135-136</p> <p>*<b>Dialogue entre Lynkeus (Idas muet) et Castor et Pollux</b>, 145-180</p> <p>*<b>Lynkeus rapporte ses propres paroles aux mêmes énonciateurs</b>, 154-166 ;</p> <p>*<b>Adieu hymnique aux Dioscures</b>, 214-223.</p>	<p>*narration hymnique, récit avec enargeia et energeia, puis adresse aux dieux célébrés qui apaise la tempête qui vient d'être décrite : les dioscures sont à la fois célébrés à la 3e p et invoqués à la 2e, ils sont donc personnages du récit et destinataires du récit, vers 17-22</p> <p>*adresse classique, 23-26, avec problème d'ordre, « lequel des deux en premier ? »</p> <p>*Les paroles rapportées de Lynkeus (lacunaires) par lui-même aux mêmes Dioscures pour la même raison, et, doublement inutiles.</p>
<p>XXIV, 140 vers.</p> <p>(9)</p>	<p>narrateur épique. Pas de forme hymnique. Aucun appel aux dieux.</p>	<p>*<b>Paroles</b> directes d'Alcmène, mère des jumeaux, à <b>Amphitryon</b>, 35-40 ;</p> <p>*<b>dialogue entre Alcmène et Amphitryon</b>, 35-40, pas de réponse verbale du mari.</p> <p>*<b>Amphitryon appelle les serviteurs</b>, 48-49 ;</p> <p>*<b>ordre</b> répété de se réveiller donné, pour Amphitryon, par <b>une femme phénicienne</b>, 50 ;</p> <p>*Les <b>coqs</b> chantent pour la troisième fois, 64 ;</p> <p>*<b>Dialogue entre Alcmène à Tirésias</b>, 68-71 ;</p>	<p>*Enfants muets.</p> <p>*Amphitryon répond par l'action seulement ;</p> <p>*Le poète rapporte indirectement le récit d'Alcmène à Tirésias, aussi précis que le sien, 66-67 ;</p> <p>*l'éducation d'Héraclès se fait sous l'autorité d'Alcmène, 103-104 et 134. Le père n'a pas de contact verbal, dans l'idylle, avec son fils et presque aucun mot prononcé.</p>

		<p><b>*Tirésias répond à Alcmène</b> sur l'avenir après l'épisode des serpents tués par Héraclès enfant, 72-100 ;</p> <p>*Récit jusqu'à la fin, l'éducation d'Héraclès, 103-140..</p>	
XXV, 281 vers.  (10)	Auteur- narrateur ; Héraclès narrateur	<p><b>*Dialogue entre un vieux paysan et Héraclès</b>, 3-41 ;</p> <p>*Réponse d'Héraclès, 43-50 ;</p> <p>*Paysan, 52-61 ;</p> <p><b>*Héraclès, après les chiens fonçant sur lui, laisse sortir des réflexions</b> sur les chiens, gardiens et dociles, 78-83 ;</p> <p><b>*Dialogue Phyleus, fils d'Augias, et Héraclès</b>, 162-188 ;</p> <p><b>*Phyleus rapporte indirectement et directement les paroles d'un homme sur l'épisode du lion de Némée</b>, 164-172 ;</p> <p><b>*Réponse d'Héraclès à Phyleus</b>, 193-281.</p>	*Héraclès
XXVI, 38 vers.  (11)	Narrateur et adresse du narrateur au lecteur, à la fin seulement	<p><b>*Penthée aux Bacchantes</b>, 18 ;</p> <p><b>*Réponse de sa mère</b>, 19 ;</p> <p>*Adresse du narrateur/ poète sur le sens moral de son récit, 27-37 ;</p> <p>*Adieu hymnique à Dionysos et aux Bacchantes mais à la 3e personne, 33-38 ;</p> <p>*Adresse religieuse aux hommes, 38</p>	<p>*Le dialogue entre Penthée et sa mère est réduit à l'essentiel.</p> <p>*C'est l'impossibilité du dialogue entre eux qui fonde le récit mythique et le poète semble dire que les hommes ne peuvent pas dire si ce que font les dieux est bien ou mal, d'où l'idée d'un dialogue non essentiellement verbal avec les dieux détenteurs d'une raison différente. Critique de Platon dans la <i>République</i>.</p>
XXVI II, 28 vers.  (12)	POETE- QUENOUILLE	<p>*dialogue symbolique où la quenouille correspond par son utilité, sa modestie et l'usage aux caractéristiques de la relation entre auteur-femme de Nicias et Nicias.</p> <p>*l'incarnation des êtres par la poésie passe par une présence-absence, une compensation qui en outre augmente la valeur des relations d'amitié et poétiques.</p>	<p>*Le poète, identifié comme ami de Nicias et de sa femme, s'adresse à la quenouille qu'il leur envoie en présent.</p> <p>*Le poète et la quenouille deviennent ensemble l'épigramme.</p>
XXIX, 40 vers.  (13)	ÉRASTE- ÉROMÈNE	<p>*Adresse à la 2 p ;</p> <p>*l'éraсте rapporte les paroles que l'éromène pourrait se dire à lui-même et qui feraient que lui, dès lors, ne lui répondrait plus.</p>	<p>*Forme dialoguée du fait de l'énonciation directe mais l'idylle est plutôt un poème pédérastique didactique dans la ligne de Théognis ou la lyrique mélique.</p> <p>*Les paroles rapportés directement sont dites intérieurement mais sont pourtant transmises par l'éraсте à l'éromène qui les tient !</p> <p>*Les paroles rapportées directement sont hypothétiques mais probables ;</p>

			*Les paroles rapportées directement par l'amant à l'aimé qui les tiendra peut-être, condamneraient toute forme de dialogue entre eux.
XXX, 32 vers.  (14)	ÉRASTE- SON ÂME	*Portrait à la 3e p. ;  *Dialogue avec son âme, 12-23 ;  *Réponse de l'âme, 25-32.	*Forme plutôt écrite restituant un dialogue intérieur et donc <i>a posteriori</i> .  *Un dialogue critique contre soi-même se retourne en conscience de n'être qu'une chose éphémère.

#### 4. Mise en valeur du dialogue chez Platon et exemples de traitements du dialogue dans idylles dramatiques, *Idylles II, XV, IV et XIV*

Platon rapporte des dialogues soit par le biais du récit à la 1e personne de Socrate (*Charmide* ; *Lysis* ; *République*) ou d'un personnage qui en a gardé le souvenir (Antiphon dans le *Parménide*, Apollodore dans le *Banquet*), soit par le biais d'un dialogue pour remémorer un grand discours politique (*Ménexène*), pour s'instruire d'un dialogue de qualité (*Théétète*), pour connaître le dialogue de la veille (*Euthydème* et *Protagoras*), pour connaître l'attitude et les paroles prononcées par Socrate juste avant sa mort (*Phèdon*). L'*Apologie* doit aussi être entendue comme un écrit mémorable et apologétique. La distance entre le moment de l'énonciation du dialogue et celui qui est rappelé est parfois très grande, ce qui souligne le caractère historique et exemplaire qu'il possède (*Parménide*, Zénon et Socrate jeune à l'époque dans le *Parménide* ; Euclide faisant copier l'entretien entre Socrate et Théétète dans le *Théétète* ; le *Banquet*). On notera que dans le *Banquet*, dialogue rapportant un dialogue, Socrate et Alcibiade intègrent eux-mêmes un dialogue. Tout cela marque l'insistance de Platon à justifier le caractère mémorable et exceptionnel de certains entretiens, qu'il soit de nature initiatique comme celui entre Socrate et Diotime, ou qu'il soit de nature privée comme celui entre Alcibiade et Socrate.

Si l'on comprend bien que la mise à distance des dialogues par un encadrement dramatique ou narratif puisse le mettre en avant par la démarche de remémoration et d'exemplarité et qu'elle prône

ainsi la culture du débat, de la conversation ou de la dialectique, il faut aussi admettre que dans certains cas, Platon fait courir le risque, comme dans le *Banquet*, de faire perdre de vue au lecteur la pertinence des niveaux d'emboîtements énonciatifs. Dans le *Théétète*, précisément, Euclide explique avoir fait ôter dans sa restitution écrite du dialogue entre Théétète et Socrate, les enclises narratives qui en auraient gêné la limpidité naturelle.

Chez Théocrite, la mise en scène de performances poétiques ôte également le caractère spontané de cette parole censée être au cœur de l'idylle qui lui sert de réflecteur et «de bulle» dans laquelle elle est sertie apparemment pour mieux briller<sup>267</sup>. Pourtant, les conditions dramatiques et parfois l'ambiguïté même du discours poétique, quoique mis en évidence, semblent contredire cette stratégie de valorisation. Dans l'*Idylle* I, on a vu à quel point la suspicion pouvait frapper le chant de Thyrsis (un récit de dialogue) et même celui de Daphnis, à l'intérieur du poème déjà inséré. Dans l'*Idylle* V, l'écart disproportionné entre le réalisme des personnages et leur talent poétique fait douter de leur caractère naturel et contamine toute interprétation se suffisant à la mise en valeur par encadrement dramatique puisque celui-ci contredit l'évidence de l'échange poétique. Dire que cet étagement parfois très complexe des niveaux énonciatifs vise principalement à mettre en valeur les échanges poétiques ou la voix poétique évite la prise en compte de l'effet contraire, celui de brouiller l'excellence de cette parole encadrée<sup>268</sup>. Claude Calame a très bien analysé les articulations et les insertions des diverses voix discursives dans l'*Idylle* I en faisant de cette complexité un art poétique où poésie et amour dialoguent sans cesse et un espace du déplacement permanent, celui des « marges » de la poésie bucolique<sup>269</sup>. Dans l'*Idylle* VII où une voix narrative fait le récit d'un dialogue et d'un échange poétique dans lequel chaque personnage met en scène des dialogues, l'échange poétique est bien sûr valorisé mais le narrateur ne renonce pas à son projet initial de raconter le banquet des Thalysies. Si la volonté première du narrateur n'a pas été démentie par sa rencontre avec Lykidas, il faut sans doute considérer la possibilité que cet échange, pourtant mis en

---

<sup>267</sup> FRAZIER 2009, p. 171 ; MONTES CALA 2009.

<sup>268</sup> MONTES CALA 2009.

<sup>269</sup> CALAME 1992, p. 59-85.



lumière, doit rester secondaire. Dans ce cas, le dialogue et l'échange rapportés avec le chevrier, sont à la fois centralisés et décalés. On songera par exemple aux dialogues insérés par Socrate et Alcibiade dans le *Banquet*, le premier déplaçant la règle du banquet puisque Socrate délègue son éloge à Diotime et relate son entretien avec elle, le second en mettant un terme aux discours précédents et à l'absence de vin et racontant son dialogue la nuit avec Socrate. Pour l'instant, nous nous contenterons de dire que les divers procédés qui peuvent mettre en valeur la parole poétique ou philosophique chez Platon et Théocrite la rendent en même temps irréaliste ou presque fictive. Le problème n'est pas donc pas seulement celui de mettre en évidence une parole prononcée qui peut toujours paraître suspicieuse, du fait des emboîtements, mais de réfléchir sur le statut de la parole elle-même et l'instant de l'énonciation qui modifie son appréhension simple.

### *L'Idylle II*

Dans l'*Idylle II*, Simaitha qui est très bavarde, rappelle au style direct le discours que Delphis lui a tenu la première fois qu'ils consommèrent leur désir commun, 114-138. Or, l'on voit bien dans les propos de Delphis ainsi rapportés qu'il est prêt à tout pour arriver à ses fins et qu'il vante le pouvoir de l'amour de faire perdre la tête aux jeunes filles ou aux nouvelles épouses. Ces derniers propos auraient dû dissuader Simaitha qui s'en repentira, encore que, dans ce cas, Delphis n'a pas été si immoral que cela puisqu'il précisait les conséquences qu'entraîne l'amour. Le statut de la parole apparaît en creux avec une ambiguïté presque effrayante, pour Simaitha sans doute, et pour le lecteur qui se dit combien la jeune femme est insensible à la raison et sensible au plaisir de façon presque inversement proportionnelle. Pourtant c'est elle qui reproduit avec précision les paroles qui lui ont fait perdre la tête. Que doit-on penser de cela ? Elle n'est ni folle ni sensée. Et ce sont précisément les paroles de Delphis qu'elle rapporte à ce moment qui démontrent parfaitement l'une et l'autre alternatives, toutes deux paradoxales et incompatibles. Il faut donc supposer une réflexion éthique sur le statut du langage et sa fonction dans l'écriture du Syracusain : Simaitha prend

conscience du mensonge de Delphis, reproduit ses paroles mensongères et continue pourtant de l'aimer. Elle doit l'aimer d'ailleurs encore davantage que ce qu'elle dit. Simaitha, en effet, en les répétant, rend encore plus puissantes les paroles séductrices du bel athlète alors qu'elle voudrait en annuler les effets en les confiant à Séléné. Les formules magiques qu'elle prononce, censées être puissantes elles aussi, s'avèrent en raison de ce dialogue rapporté, totalement inopérantes. En quelque sorte on pourrait dire que les formules magiques sont contrecarrées par ce passage qui fait l'effet d'un contre-poison. Mais inversement, les formules incantatoires doivent elles aussi être considérées comme un contre-poison des effets du discours séducteur du beau Delphis. A la fin, elle demeurera toujours aussi amoureuse et lui ne viendra pas. Pourtant, alors que dans ces conditions, on devrait s'attendre à une scène de folie, de contradiction interne et de paroxysme, Simaitha s'apaise, promet de supporter son amour, II, 164. On pourrait rapprocher ces paradoxes internes à Simaitha, dus à l'amour et dus aussi à l'auteur invisible de cette idylle dramatique, des notions du *φάρμακον* et du *λόγος* platoniciens<sup>270</sup>. On retrouve en effet dans cette idylle, le vocable (deux fois) et l'expression indirecte des trois significations de *φάρμακον* telles qu'on les trouve chez Platon : un « poison<sup>271</sup> » (II, 15 et 161, celui de la magicienne mais aussi celui du discours de Delphis) ; un « remède<sup>272</sup> » (la confession à Séléné et le fait de rapporter le discours de Delphis pour inverser le pouvoir des mots) ; et un « produit de teinture<sup>273</sup> » (les références à la teinture ou à la teinte sont remarquablement nombreuses dans cette idylle : II, 2 : laine ; teint de Séléné, 11 ; sang noir, 13 et 55 ; barbe blonde et poitrine brillante, 78 et 79 ; teint fané de Simaitha, 83 ; teint couleur de thapsus, 88 ; teint de Delphis et de Séléné, 102 et 155). En essayant de trouver un sens global à toutes ces significations chez Théocrite et Platon, on constate que les idées de « poison », « remède » et « teinture » sont employés par Simaitha en bonne et mauvaise part tant pour l'usage du langage (malédiction, séduction, prière) que pour les drogues et pour la couleur (beauté, enlaidissement ou

<sup>270</sup> GRIFFITHS 1979<sup>2</sup>, p. 81-88, qui soutient la thèse d'une cure pour Simaitha.

<sup>271</sup> *Phédon* 57a et ss.

<sup>272</sup> *Théétète* 167a ; *Phèdre* 274e, où Theuth croit avoir trouvé le « remède de la mémoire et de la sagesse » qui sera contesté par le roi.

<sup>273</sup> *Cratyle* 434b ; DERRIDA 1968, p. 148, p. 163 et p. 175, prend difficilement en compte ce troisième sens du mot alors qu'il insiste sur *Pharmakos*, « bouc émissaire » qui n'est pas présent dans le texte.

sang noir). Dans ces conditions, on devrait considérer l'*Idylle* II ou les paroles de Simaitha qui l'occupent entièrement, comme une réécriture poétique du terme *φάρμακον* chez Platon. Pour Socrate, comme pour Simaitha, le *λόγος* peut être un bon ou un mauvais remède, et les jeunes hommes, un encouragement à la philosophie aussi bien qu'une tentation<sup>274</sup>. De la même façon, l'un et l'autre, Socrate et Simaitha, dépassent ces antagonismes existentiels en orientant leur pensée vers une autre beauté : pour Socrate, c'est la philosophie et la vérité qu'elle délivre ; pour Simaitha, il s'agirait du silence, de la beauté et de la révolution des astres dans la nuit, II, 163-166. Elle avoue en effet à la fin « supporter le poids de son amour » et laisse entendre que, malgré ses menaces et ses imprécations, elle sait que le meilleur moyen d'action pour elle est de ne rien faire et de supporter. Ses propos et toute l'idylle deviennent alors *a posteriori* une espèce de *sublimation* esthétique de son amour, c'est-à-dire une façon de le vivre différente de l'acte sexuel, que pourtant elle ne cache pas apprécier, dans un au-delà de la sensualité *in praesentia*. Peut-être Théocrite a-t-il l'idée d'une poésie dépassant sensuellement l'expérience corporelle et capable pour cela de saisir un sens spéculatif supérieur.

Chez Théocrite, le dialogue dramatique avec échange poétique ou performance poétique est représenté seulement quatre fois, V, X (avec *agôn*), et I, XV (avec performance d'un personnage), sur treize idylles dramatiques. Dans les *Idylles* I et X, la performance de Thyrsis et le poème de Lityersès récité par Milon sont des reprises qui n'engagent pas, normalement, l'énonciation dans le cadre dramatique de l'idylle. Pourtant, l'écoute et la demande du chevrier modifient complètement le sens de ce poème. Dans l'*Idylle* X, la poésie de Milon semble devoir se résumer à une litanie de conseils pratiques qui évoquent les préconisations de Démétrios concernant les paroles « de bon sens pleines de générosité d'âme » dans le style *dialogique*. Mais ici, elles devraient aussi, en opposition à la composition originale de Boucaios et à la sincérité de ses sentiments, faire contraste

---

<sup>274</sup> DORION 2004, [note 24, p. 116] note les références des dialogues où Socrate avoue cela : *Lysis* 204b ; *Protagoras* 309a ; *Phèdre* 227a.

avec la création poétique du pauvre travailleur amoureux. On verra plus loin pour quelle raison on peut trouver dans leur relation un équilibre qui, sans dénier à chaque partie de l'*agôn* de l'*Idylle X* sa valeur dramatique et poétique, les renforce toutes deux et donne un sens général au texte en tant qu'ensemble composé.

### L'*Idylle XV*

L'*Idylle XV*, lue dans la perspective platonicienne, est assez amusante. En effet, cette idylle typiquement mimique qui insère une performance poétique et en fait l'objet d'un déplacement de deux femmes amies vivant à Alexandrie jusqu'au palais des Ptolémées, semble faire glisser le *climax* du récital du côté de l'ordinaire des deux épouses pressées de rentrer mais ravies d'avoir entendu le chant d'Adonis. Praxinoa et Gorgo font référence chacune, XV, 83 et 145, à une expression de l'*Ion* de Platon, 534b, concernant la nature particulière des poètes : *κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητής ἐστίν*, « c'est en effet une chose bien légère qu'un poète ! ». Praxinoa la reprend à propos des artistes qui ont tissé les tapisseries du palais, XV, 83, et Gorgo, à propos de la chanteuse, XV, 145. Chaque fois, elles substituent *κοῦφον* qui demeure ambigu, par *σοφός* ou *σοφώτατον*, ce qui renverse l'ambivalence de l'expression du philosophe. Chez Théocrite, les artistes, pas seulement poètes, sont donc savants et leur art repose sur une connaissance et une maîtrise que Socrate dénie aux poètes ou aux rhapsodes tout en leur préférant une sagesse divine née de l'« enthousiasme ». A la fin du dialogue, le rhapsode accepte bien volontiers d'être qualifié de « divin » plutôt qu'homme de l'art. Les deux Syracusaines sont-elles anti-platoniciennes ou restituent-elles la pensée du philosophe en en comprenant mal le sens ? Dans le dernier cas, le lecteur peut imaginer qu'elles confondent en réalité la distinction faite par Socrate et qu'elles font des artistes, poètes y compris, des êtres à la fois inspirés *et* techniciens. Par ailleurs, ces deux reprises (ainsi qu'une troisième, XV, 23, désignant la cérémonie dans son ensemble) mises dans la bouche de femmes sans connaissances très développées de l'art, insistent sur *χρῆμα* avec le sens vague et un peu familier qui permet, selon

le contexte, d'y adjoindre une portée méliorative ou péjorative, ou encore, quelque chose entre les deux parce que, précisément, on ne sait pas si elles sont émues par une connaissance technique réelle ou par l'opinion courante et l'instinct. D'une certaine façon, Socrate, quand il est lui-même pris par l'enthousiasme, est-il maître de sa parole ou non ? Il serait difficile de le dire et on tendrait plutôt vers un entre-deux. De plus, puisque c'est Platon qui écrit les paroles de Socrate, même inspiré, il faudrait admettre que lui aussi est enthousiaste pour ne pas considérer ces passages, souvent poétiques, comme totalement insensés. En d'autres termes, la sagesse est toujours, qu'elle soit poétique ou philosophique, une espèce de « délire », *μανία*, et elles demeurent toujours liées l'une à l'autre. Dans tous les cas, en appréciant la « sagesse » des artistes, les deux femmes laissent clairement entendre qu'elles y ont accès réellement. D'un autre côté encore mais pourtant complémentaire, en donnant un avis esthétique sur les œuvres, elles montrent qu'elles ne confondent pas ce qu'elles éprouvent avec la technique et l'art qu'elles apprécient conjointement mais aussi différemment. De même, elles distinguent leur couple réel et leur « amour » pour Adonis qu'elles saluent à l'instar de la chanteuse (elles semblent confondre la parole de la chanteuse et la leur), en associant, comme elle le fait, la joie de le revoir à sa joie à lui de renaître, XV 149 (la chanteuse le fait en XV, 143-4). Gorgo, de fait, s'empresse de partir pour préparer le déjeuner de son mari qui, sinon, lui ferait très mauvais accueil, XV, 147-8. Tout ce passage final, 143-149, entremêle chant, propos critiques sur la sagesse poétique, la morale du couple bourgeois ordinaire et le sentiment religieux. A partir de toutes ces données disparates, Théocrite façonne un univers à la fois réaliste, poétique et moral où tout se distingue nettement mais pour le lecteur, il est clair que c'est pour mieux apprécier une éthique de l'équilibre entre plaisir et déplaisir, entre style lyrique, ou du moins élevé, et style mimétique bas, qui unifie et embellit ces niveaux différents du réel. Pour le lecteur attentif et qui comprend que ces effets de réel sont plus que plaisants, il y a là une esthétique paradoxale dans laquelle le « sublime », que lui reconnaît Longin<sup>275</sup>, n'a pas besoin de nier la vie

---

<sup>275</sup> Longin, *Du Sublime*, XXXIII, 4, pour Théocrite dont la perfection formelle presque totale n'est justement pas soumise à un formalisme contraire à la recherche du sublime. Platon est cité quatorze fois de manière élogieuse par le rhéteur pour les mêmes raisons notamment et Longin explique que certaines contradictions qu'on lui reproche,

ordinaire pour atteindre son but. On verra dans la troisième partie comment Théocrite, dans cette idylle, unifie ces écarts entre réalisme et idéalisme par la référence à la cyclicité, aussi bien cosmique que mondaine. Mais les mêler sans les confondre n'est pas donné à tout poète...

#### Les *Idylles* IV et XIV

En IV, on assiste à une conversation qui a l'air d'être la plus ordinaire du monde entre deux pâtres, et en XIV, à une conversation entre deux gens de la ville, propriétaires terriens, qui roule comme dans l'*Idylle* X mais sans *agôn*, sur les raisons du mal d'amour d'Aischinès et son espoir de guérison. Son ami, Thyonichos lui conseillera, de façon analogue à Milon en X, de penser ou de faire autre chose, de partir pour Alexandrie au service de Ptolémée Philadelphe, amoureux des arts et homme de cœur. Quel peut être le sens de cette poésie mimétique restituant des situations pleines d'humanité et de simplicité mais qu'il ne faudrait pas, par anachronisme, comparer aux personnages romantiques de la littérature moderne ? Que vaut poétiquement la voix de ces personnages ? Celle, dans l'*Idylle* X, de Boucaios, le moissonneur amoureux, éloigné de sa belle, poète du cœur, et celle de son ami Milon dont la vie repose sur le travail, le goût et la morale de l'effort et de l'action ? Celle, dans l'*Idylle* XV, d'Aischinès, amoureux malheureux lui aussi et de son ami Thyonichos, plein de bons conseils vigoureux mais affables ?

Voyons comment dans l'*Idylle* X, l'*agôn*, avec son réalisme et sa théâtralité agricole, est problématisé par Théocrite pour en faire un objet de méditation sur la sagesse de l'homme d'action et de l'homme d'émotion. Si l'on cherche l'entre-eux de ces positions dans la composition d'ensemble, donc dans la parole métapoétique de Théocrite, on verra que la notion de rythme, de mesure et d'accord harmonisent les deux poèmes échangés plus que leurs antagonismes ne les mettent en opposition.

---

doivent précisément être entendues comme l'indice d'un esprit réellement tendu vers le sublime et non esclave d'une cohérence obsessionnelle.

## 5. Exemples de traitements de l'agôn dans idylles dramatiques, les *Idylles X et V*

### L'*Idylle X*

Le nom des deux personnages, Milon, le travailleur « infatigable » et Boucaios, l'amoureux incapable de se mettre à la tâche, induit une ironie cocasse dans l'opposition d'un homonyme du vainqueur olympique et d'un personnage de la bucolique<sup>276</sup>. Selon Gow, Milon aurait le rôle du contre-mâitre<sup>277</sup> et Boucaios aurait donc celui de l'ouvrier qu'il faut mettre au travail, mais tandis que lui chante un air qu'il a composé, le surveillant ne fait que réciter celui de Lityersès. Cependant, si le chant n'est pas de Milon et que celui de Boucaios est mieux composé, on ne doit pas pour autant faire de l'amoureux poète un modèle plus élevé que l'autre. Ainsi, il demeure, même s'il n'est pas un vrai surveillant, et que Boucaios est libre, un certain déséquilibre moral à l'avantage de Milon qui réussit à remettre Boucaios au travail. Il fait preuve en outre d'une sincère disponibilité à l'égard de ce dernier : il l'écoute et lui demande qui le fait souffrir, X, 14, et il se moque de lui de façon plutôt amicale. Boucaios paraît finalement plus caricatural dans le rôle de l'amoureux parce que sa qualité de moissonneur le rend plus ordinaire que dans le *vrai* monde bucolique<sup>278</sup>. Mais inversement là aussi, quoique un peu trop typique et sujet à l'ironie de façon plutôt attendue, Boucaios produit un chant qui recèle un charme incompatible avec l'idée trop soutenue d'ironie qu'on doit lui associer. S'ils ne s'opposent pas tout à fait, qu'est-ce qui les rapproche ?

Ils semblent tous les deux visés par l'ironie que l'on peut attribuer au réalisme, à la maladresse morale, tant du côté du gaillard que de celui du sensible. En un certain sens, ce qui les rapproche va être la poésie, sur le plan dramatique, qui pourtant les différencie sur le plan du style et du caractère, mais qui, à y bien regarder, va cependant les accorder sur un plan plus philosophique. Ce qui les distingue le plus : l'amour pour Bombyca/ l'amour du travail ; la poésie amoureuse/ la poésie

<sup>276</sup> HUNTER 1999, p. 201, note que Boucaios a ici le rôle de « Daphnis » et Milon, l'athlète de Crotoné mentionné en IV, 6, celui de Priape. Il y aurait une tension non seulement entre travail vécu avec peine et travail accompli avec entrain mais aussi, selon la note implicite de Hunter, entre la sidération du désir sexuel et la puissance de le réaliser.

<sup>277</sup> GOW 1952, p. 193.

<sup>278</sup> HUNTER 1999, p. 199, précise que s'il y a des points communs avec la bucolique, l'idylle est totalement différente tant en ce qui concerne le « thème que le style ».

agricole, fera apparaître le point commun de ses oppositions. On remarquera en effet que Milon qui veut remettre en activité Boucaios, s'interrompt pour faire de la poésie, qui dans le monde bucolique (ce n'est pas le sien, il est vrai) se passe à midi, heure du repos entre deux moments d'activité. On peut penser aussi que l'amoureux de Bombyca se met au travail en s'aidant du rythme de la chanson comme Milon le lui suggère. Inversement, Boucaios, qui ne travaille plus depuis longtemps, nous dit-il, X, 12, s'y met sans doute, soit après le chant, soit en l'exécutant. Il reproche à Milon ses moqueries et ne semble pas les percevoir comme un ordre déguisé et amical que l'autre va justement lui donner en y ajoutant celui de chanter :

*BO. μωμᾶσθαί μ' ἄρχῃ τὸ τυφλὸς δ' οὐκ αὐτὸς ὁ Πλοῦτος,  
ἀλλὰ καὶ ὠφρόντιστος Ἔρωσ. μὴ δὴ μέγα μθεῖ.*

*MI. οὐ μέγα μθεῖμαι· τὸ μόνον κατάβαλλε τὸ λαῶν,  
καί τι κόρας φιλικὸν μέλος ἀμβάλευ. ἄδιον οὕτως  
ἐργαζῆ. καὶ μὰν πρότερόν ποκα μουσικὸς ἦσθα.*

*B. « Ne commence pas à me moquer ! Il n'y a pas que Ploutos qui soit aveugle, mais Éros aussi sait être insensé. N'emploie pas de grands mots !*

*M. Je n'emploie pas de grands mots. Toi seulement, abats le sillon, et envoie une chanson charmante en l'honneur de la jeune fille. Tu travailleras mieux ainsi. Avant, il est vrai que tu étais un homme des Muses ».*

X, 19-23.

Boucaios dénonce l'ironie de Milon en lui rappelant étrangement que la cécité, pourtant peu souhaitable, ne concerne pas seulement le dieu du travailleur Milon, Ploutos, fils de Déméter et Jasion<sup>279</sup>, mais aussi celui des amoureux, Éros. On a l'impression que l'aveuglement des deux dieux est une forme de sagesse, difficile à saisir pour le lecteur moderne. Milon conteste l'orgueil de ses paroles mais encourage Boucaios à chanter dans un mouvement qui confond les activités poétique et agricole. Le rythme et la mise en mouvement englobent conjointement la poésie et la coupe agricole. Tout porte à croire que, au-delà de la stratégie persuasive de Milon, il y a une réelle correspondance entre les deux activités qui ne s'opposent sur le plan dramatique que pour mieux se

<sup>279</sup> Scholie 19c : ὁ Δήμητρος καὶ Ἰασίωνος νιός.



confondre sur le plan poétique. Si l'ironie entre eux est réelle, elle est dépassée par d'autres enjeux, d'ordres esthétique et éthique. Le même verbe, *μυθίζω*, « raconter des histoires, des sornettes », revenant encore à la conclusion morale qui clôt l'idylle, semble donner l'avantage à Milon et orienter l'issue de l'*agôn*, de son côté.

*τὸν δὲ τεόν, Βουκαῖε, πρέπει λιμηρὸν ἔρωτα  
μυθίσδεν τᾶ ματρὶ κατ' εὐνὴν ὀρθρευοίσα.*

*« et ton amour d'affamé, Boucaios, il faut en faire le récit à ta mère,  
dans son lit et au réveil. »*

X, 56-57.

Le verbe *μυθίζω*, « raconter des histoires, des sornettes », relève du *μῦθος* et son emploi par Milon évoque certaines critiques de Platon<sup>280</sup>. Il est péjoratif chez Milon comme chez Boucaios : chez le premier, il induit une infatuation morale, chez le second une critique de la poésie amoureuse. Dans l'*Hippias Majeur*, ce sont les vieilles femmes qui content aux enfants des « mythes » pour le plaisir seul et Socrate de comparer les sophistes comme Hippias à ces vieilles personnes si aimées des bambins. Pourtant, à regarder de près et Platon et Milon, les choses ne sont pas si simples. Milon, en effet, à la différence de Boucaios, s'il parle dans son chant de la vie réelle, des heures précises du travail auquel sont soumis les hommes, use cependant de la parole mythique de Lityersès. Selon les Scholies à Théocrite, 41-42e, Lityersès forçaient les étrangers à travailler aux champs et le soir venu leur couper la tête. Il fut lui-même tué par Héraclès. De ce point de vue, le mythe et la portée rhétorique de la parole d'un tel personnage laissent à désirer quoi qu'en dise Milon. On pourrait imaginer aussi que cette ironie est feinte, que Boucaios simule un amour qui le rend malade (il n'aime que depuis dix jours, X, 12) afin de faire entendre son nouveau poème. Milon connaît en effet son goût pour les lettres. Comme souvent chez Théocrite, il y a une situation topique, ici celle de l'*amator* et de l'*irrisor amoris*<sup>281</sup> et, si celle-ci fonctionne, elle est néanmoins sujette à d'infimes

<sup>280</sup> DETIENNE 1981, p. 156, relève l'appellation « mythe » au sens de propos absurde dans *Philèbe* 14a et dans la *République* II, 380c, Platon dit que la mythologie est pleine de ces discours contradictoires.

<sup>281</sup> CAIRNS 1970, p. 44, compare l'*Idylle* X à l'*Élégie*, I, 9, de Propertius et remarque que Milon est visé par son compagnon sur notre aveuglement dans les choses de l'amour, alors que chez le poète latin, l'*irrisor amoris* reste égal à sa fonction.

décalages créant un soupçon sur le sens exact de l'idylle. Ainsi, il est pertinent de chercher le fond du problème dans la valeur que chacun donne au pouvoir des mots face à celui des actes. De ce point de vue, ils se ressemblent bien plus qu'ils ne s'opposent.

Françoise Frazier fait remarquer que si les deux chants sont égaux en vers et s'opposent thématiquement et stylistiquement, ils manifestent tous deux, dans cette différenciation, un même modèle de « l'*anticlimax* »<sup>282</sup>. En effet, l'exhortation de Milon rencontre l'avarice de l'intendant et relativise la visée persuasive du chant (le travail est peu rémunéré), et du côté de Boucaios, l'emportement amoureux qui s'incarne dans le désir de réaliser des sculptures en or de lui-même et de Bombyca, s'achève en amuissement de la volonté et de la capacité de décrire la belle et, plus précisément, sa voix. C'est justement ces effets de frustration que Théocrite fait jouer pour résoudre l'opposition entre les personnages et tout ce qui les distingue : dans tous les cas, celui du travailleur et celui de l'amoureux, ce n'est pas tant le pouvoir d'accomplir leur tâche jusqu'au bout qui importe que celui de continuer à la mener et à la répéter. Paradoxalement, l'un et l'autre vont aller au bout de leur désir et de leur goût personnels : Milon en mettant au travail Boucaios, et celui-ci en faisant de son compagnon un auditeur de poésie érotique. L'accomplissement demeure occasionnel mais, comme leurs deux chants l'ont exprimé, rien ne saurait être parfaitement définitif. Nous ne suivons pas la lecture de Françoise Frazier qui fait de ce point commun, l'*anticlimax*, une raison de plus pour opposer « le rêveur et [le] pragmatique »<sup>283</sup>. Si l'on se place dans le point de vue de l'esthétique de la *λεπτότης*, « finesse, subtilité », on verra que les deux poétiques ne sont pas en contradiction mais qu'elles se renforcent et répondent à celle de Théocrite dans nombre d'idylles. En outre, ces deux poétiques chez les deux personnages orientent l'enjeu éthique qu'elles déploient dans un dialogue instable, où se combinent éclats dramatiques et *diminuandi*, afin d'en souligner le caractère indicible. Commençons par repérer chez les deux personnages (répliques et chants) les mêmes références à la poétique de la *λεπτότης* :

---

<sup>282</sup> FRAZIER 2009, p. 201-202.

<sup>283</sup> FRAZIER 2009, p. 202. Il faut noter cependant que c'est sa lecture qui rend possible la nôtre.

Bombyca est très marquée par la finesse, la minceur, mais aussi par l'indifférence qu'elle suscite et l'extrême singularité de sa beauté selon son amoureux : elle est une « jeune fille frêle », τὰν ῥαδινὰν ... /παῖδ(α), X, 24-25 ; elle est jugée « maigre », ἰσχνά, X, 27 ; ses « pieds sont des osselets », οἱ μὲ πόδες ἀστράγαλοί τευς, X, 36 ; sa voix est pure « douceur », τρύχνος, X, 37 et sa personne dans son ensemble ou sa façon de jouer de la flûte relèvent de l'indicible, τὸν μὲν τρόπον οὐκ ἔχω εἶπεῖν, X, 37. Dans l'optique d'un portrait objectif, on voit une gradation descendante autour de la finesse de Bombyca au point que les derniers mots peuvent évoquer sa réelle disparition au yeux de Boucaios (et peut-être alors sa guérison momentanée) car elle lui apparaîtrait alors comme un désir imaginaire. Ou alors, il faut considérer que ce qui lui plaît en elle, cette finesse, est ressentie par lui comme une forme hyperbolique et, le cas échéant, paradoxale. Il y aurait, en creux, un éloge de la λεπτότης comme idéal poétique. On est donc plutôt dans la description du style : les ailes des cigales sont ainsi dites « frêles ou fragiles », ἰσχνάι, dans les épigrammes de l'anthologie palatine, VII, 200, et Théocrite qualifie ainsi les cyprès de l'*Idylle* XI, 45. La maigreur de Bombyca renvoie au genre « simple » décrit par Démétrios parmi les quatre qu'il distingue : ἰσχνός<sup>284</sup>, « style simple », μεγαλοπρεπής, « magnifique », γλαφυρός, « élégant, raffiné » et δεινός, « terrible ». Théocrite, en tout cas dans le chant de Boucaios, prônerait une poétique de l'effacement, de l'ineffable, du ressenti puissant qui demeure pourtant invisible. Il y a là, en outre, une espèce d'idéal contradictoire avec un poète de l'ένάργεια, à moins de considérer que les deux procédés se rejoignent dans une conception de l'expérience visuelle plus approfondie que ce que nous en pensons généralement. Théocrite pourtant, comme on l'a vu dans l'*Idylle* I, semble apprécier le fait de mêler ou d'opposer les effets d'effacement et ceux d'acuité sensibles. L'ironie de Théocrite consisterait alors à faire de l'objet du désir de son poète des champs une espèce de beauté inconnue, comme on l'a vu dans le *Banquet*, au-delà du dicible et du communicable par le λόγος. Mais on peut, si on le souhaite, rester dans une lecture mimétique et dire qu'il n'a pas les moyens poétiques d'exprimer ce qu'il ressent. Son désistement face à l'action pourrait alors recouvrer l'émotion qui rend sa description de

<sup>284</sup> HUNTER 1999, p. 207, fait de l'adjectif un terme péjoratif mais ne relève pas sa valeur métagoétique.

Bombyca impossible.

On relève dans le chant de Boucaios au moins trois références explicites à Platon. D'abord, le passage du *Phèdre* où le jeune homme qui demande à Socrate un discours meilleur que celui de Lysias, promet de consacrer une statue en or de lui-même et de Socrate, grandeur nature, 235d-e, évoque le vœu de Boucaios, irréaliste car il est pauvre, d'en faire de même avec Bombyca, prévoyant au passage pour lui, un beau costume et des chaussures neuves<sup>285</sup>, X, 33-35. Richard Hunter met bien en relation le point de vue esthétique paradoxal de Boucaios avec le commentaire de la *République* V, 474d-e disant que l'amour fait trouver beaux les défauts de celui qu'on aime et cite, à ce propos, le cas d'un teint *μελίχλωρος*, « couleur de miel », dont se sert précisément notre poète moissonneur, X, 27. On remarquera cependant que Boucaios a conscience de la distance entre son jugement positif et celui des autres qu'il critique. Il n'est donc pas sensible à Bombyca uniquement pour ses défauts paradoxaux et à cause de son amour, mais pour des qualités esthétiques ou morales fondées sur des critères particuliers qu'il reproche aux autres de ne pas saisir. Son amour n'est pas le fruit d'une imagination solitaire mais relève de l'empathie avec la jeune fille. Aussi, la cécité d'Éros dont il parlait à Milon, X, 19-20, pourrait bien renvoyer à sa propre illusion, étonnante parce qu'elle est consciente, de trouver belle une fille qu'on sait ne pas l'être. Pour lui, la beauté est une surprise qu'on éprouve en trouvant beau ce qui ordinairement ne nous touche pas. Elle ressortit davantage d'une émotion que de l'objet qui nous procure cette émotion. On comprend ainsi pourquoi l'incapacité à décrire, notamment la manière d'être ou le jeu musical de la fille, doit être mis au centre du poème que Théocrite lui fait chanter. Moins on peut en parler distinctement, plus elle est à même de nous bouleverser. On retrouve là le silence poétique de Daphnis et l'on verra que le silence fréquent et remarquable que crée Théocrite dans une tension entre fond et forme et entre personnages et énonciateurs, ne doit pas être tenu pour secondaire dans

---

<sup>285</sup> HUNTER 1999, p. 209, rapproche ce vœu de la *République* VI, 495e, où il est question d'un « forgeron chauve et trapu qui, après avoir gagné quelque argent, à peine libéré de ses entraves et dégrasé au bain public, se procure un habit neuf, et paré comme un jeune marié, entreprend d'épouser la fille de son maître pour fuir sa solitude et sa pauvreté. (Traduction Georges Leroux).

les Idylles.

On interprète généralement l'opposition des deux protagonistes à partir ou en relation avec celle de la poésie hésiodique des *Travaux et des jours*, à laquelle Théocrite-Milon fait de nombreux renvois dans une parole foncièrement didactique, et celle de l'élégie, la lyrique amoureuse de Boucaios. En réalité, il y a aussi dans cette idylle un jeu intertextuel très fort avec le *Phèdre* qui s'accorde bien avec nos remarques. A trois reprises en effet, Milon parle de l'heure méridienne dont on a vu l'importance dans le *Phèdre*, et dans les *Idylles* I, VI et VII. Selon Milon, le moissonneur vaillant, son compagnon est mal parti pour bien travailler à partir de midi, *ἐκ μέσῳ ἄματος*, X, 5; plus loin, dans son chant à lui, il préconise de ne pas arrêter le travail à midi quand il faut battre l'aire, *φεύγειν τὸ μεσαμβρινὸν ὄπνον*, X, 48, et enfin, en X, 51, il conseille de se reposer à cette même heure au moment des moissons, *ἐλινῶσαι δὲ τὸ καῶμα*. C'est surtout le vers 48 qui ressemble aux préconisations de Socrate dans le *Phèdre* de ne pas s'endormir comme les moutons à l'heure méridienne. Mais les cigales qui enseignent à Socrate et à Phèdre cela, ont pris ici la figure de Bombyca, dont le nom suggère le bourdonnement des insectes ou même, par métaphore, Boucaios lui-même qui chante comme une cigale<sup>286</sup>. Mais ça peut être aussi Milon, puisque, comme Socrate, Phèdre et Boucaios, il chante et parle, apparemment un peu avant midi (le vers 5 signale que nous sommes avant la mi-journée et sans doute pas très loin). Dans ce cas, les deux poètes moissonneurs, en se mettant ensemble au travail poétique et agricole, manifesteraient que l'action humaine doit continuer, malgré les circonstances. En outre, cela est valable autant pour la poésie que pour le travail des champs. Peut-être y a-t-il l'idée que le temps, lui, ne cesse de progresser et que l'on ne doit pas retarder son amour du beau ou le réserver au domaine de l'art. Milon d'ailleurs se plaint de n'être pas au niveau poétique de son ami alors qu'il a une barbe et n'est plus un jeune homme, X, 40. Il y a dans cette idylle un spectre lexical du rythme qui touche indifféremment le domaine poétique, agricole et celui de l'existence humaine. Au vers 3, Milon déclare : *οὐθ' ἄμα λαοτομεῖς τῶ*

---

<sup>286</sup> On note aussi que leur nom respectif commence par les deux mêmes lettres et s'achève par un même son guttural sourd en k. : Bombyca et Boucaios.

*πλατίον*, « tu ne moissonnes pas au rythme de ton voisin », propos qui suggère la lenteur de Boucaios mais aussi, l'idée que le rythme est une expérience collective ; au vers 5 : *ἐκ μέσσω ἄματος*, « à partir de l'après-midi », met cette fois l'homme au rythme du soleil ou lui reproche plutôt de ne pas y être ; au vers, 7, Boucaios dit : *Μίλων ὀψαμιᾶτα*, « Milon travailleur infatigable », reprise d'un *hapax* hésiodique mais traduisant ici, non l'idée de retard mais celle d'endurance<sup>287</sup> ; au vers 12, l'amoureux avoue : *ἔραμαι σχεδὸν ἐνδεκαταῖος*, « j'aime depuis presque dix jours », expression qui pourrait dénoncer, dans l'écart entre vision objective (durée) et émotion, le caractère artificiellement amoureux du personnage<sup>288</sup> ; Milon au vers 18 : *μάντις τοι τὰν νύκτα χροῖξέϊται καλαμαία*, « la sauterelle des champs se blottira contre toi cette nuit », expression pouvant traduire un encouragement pour espérer la fin de journée ; au vers 38, Milon juge du talent métrique de Boucaios : *ὡς εὖ τὰν ιδέαν τᾶς ἀρμονίας ἐμέτρησεν*, « comme il a bien su mettre en accord la forme et la musique ! », qui, dans le langage philosophique peut signifier faire les choses comme il faut, sans fausse note ; et au vers 39, Milon encore : *ᾄμοι τῷ πάγωνος, ὄν ἀλιθίως ἀνέφουσα*, « Malheureux que je suis avec ma barbe sans rien valoir de bon ! », où l'expression de l'âge est associée à une progression ou non, du talent poétique dans son cas. Mais on devine, à tort peut-être si on le fait jusqu'au bout, qu'il se moque de ce type de talent, lui, le moissonneur jamais atteint par les choses de l'amour et les beautés subtiles. On peut très bien considérer que ces nombreuses, et en cela étranges, références au temps, à la mesure et au rythme dans leur rapport à l'action humaine, renvoient à un esprit pragmatique ou à une théorie de l'action, semblable à celle du *Phèdre*. Mais dans le dialogue, ce n'est pas tant l'activité à midi qui compte que l'activité philosophique tout court parce qu'elle ne saurait être vécue par intervalles. Souvent, on accuse Socrate de se livrer à la philosophie à un âge qui n'admet que difficilement ce type d'activité de façon ininterrompue. Milon qui formule ces remarques sur le temps humain et celui des saisons se rapproche donc résolument

<sup>287</sup> FRAZIER 2009, p. 204 et Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, 490.

<sup>288</sup> Théocrite suggère-t-il par cette référence, fréquente dans les idylles, au décompte des jours dans l'absence de l'aimé, l'angoisse de l'amant ou l'amante ou le début de la guérison par retour du rationnel ? Les deux semblent possibles partout : douze jours pour Simaitha, II, 157 ; « presque dix jours » pour Boucaios ; deux mois moins deux jours pour Aischinès en XIV, 44-46 ; trois jours pour l'amant de l'*Idylle* XII, 1-2. C'est aussi une incise discrète de la présence de l'auteur qui compte les temps, le nombre de vers, etc.

de Socrate. Mais Boucaios, s'il est dans l'excès amoureux par rapport à la nécessité du travail et a conscience de son retard, trouvera pourtant lui aussi la juste mesure qui lui permettra non seulement de travailler mais aussi de chanter comme Milon, dans une perspective morale qui reste différente. Ainsi, Socrate est toujours prêt à perdre du temps pour bavarder comme il le dit dans le *Phèdre* ou se l'entend reprocher par Calliclès<sup>289</sup>, non parce qu'il est paresseux mais parce que la philosophie est une activité singulière qui semble inutile aux hommes et presque toujours inopportune. Mais chez Platon, et déjà chez Socrate, cette secondarité face aux actions moralement privilégiées des hommes est assumée comme une posture propre au philosophe. Mais Socrate, en temps de guerre, sait se montrer aussi un soldat actif et plein de courage. Il y a chez le philosophe une inversion avec la conception de la vie qu'ont les autres hommes. A une production matérielle, à un enrichissement progressif, le philosophe préfère l'intensité du moment présent qu'il parvient, quand il s'agit de Socrate, à faire durer. Dans le *Théétète* 167e, Socrate faisant parler Protagoras, oppose le dialogue à la lutte, *διαλέγω* et *ἀγωνίζομαι*, comme l'échange honnête au duel où tous les coups sont permis. Le but du dialogue selon lui vise à corriger son interlocuteur autant que soi-même alors que le combat éristique ne cherche que la victoire personnelle, 167e-168c<sup>290</sup>. Au fond, dans l'*Idylle* X, les défauts des personnages, leur maladresse, tout cela est rendu visible non pour créer une ironie se suffisant à elle-même pour le plaisir du lecteur mais pour mettre en scène au sein de cet *agôn* où la sympathie l'emporte en réalité sur l'adversité, les moyens et la volonté qu'ont chacun d'eux de se corriger eux-mêmes et réciproquement par une forme bien réelle de dialogue. Dans cette idylle, les deux personnages ont un rapport au monde et au temps différent et qui façonne leur personnalité mais en faisant apparaître un troisième mode temporel, celui de l'action au bon moment, Théocrite rapproche les deux vrais amis et efface toute opposition pourtant largement soulignée par le registre réaliste. Aux dix jours d'amour qu'il a fallu à Boucaios pour mettre au point sa chanson, on préférera le moment où il la fait entendre à Milon, et aux rythmes de la vie agricole que prône ce

---

<sup>289</sup> *Gorgias* 484c-486d.

<sup>290</sup> On retrouve la même idée dans le *Philèbe* 14a-b.

dernier qui connaît le moment et le temps propices à l'action ou au repos, on appréciera le temps qu'il prend, contrairement à son habitude, pour corriger son ami tout en partageant avec lui les mauvaises tendances qu'il lui reproche. Les deux opposés, le pragmatique et le sensible, échangent non pas seulement leurs défauts et leurs qualités mais ils rendent concret l'amointrissement des premiers et l'augmentation des secondes, et cela parce que l'un et l'autre possèdent, dans tout le déroulé de l'échange, le goût du dialogue efficace. Ils se connaissent et savent à quel moment, grâce à l'autre, il faut modérer ses excès ou ses manques d'énergie. L'*agôn* se change en pur « dialogue » où chacun, comme dans l'*Idylle* VII, profite de l'autre réciproquement. La poésie de Théocrite vise ainsi la résolution et l'équilibre des conflits et non pas l'effacement des changements qui affectent sans cesse l'homme. C'est pourquoi le lecteur sollicité n'est pas tant le savant alexandrin auquel on n'a plus totalement accès (ce qui reste vrai) mais l'homme de lettres qui retrouve dans les *Idylles* ce point d'équilibre entre des données considérées comme discordantes. Le moment, où stabilisent les contraires qui n'ont cessé de se manifester entre les personnages, apparaît très souvent sous la forme d'un effacement du corps, de la voix, de la parole.

### L'*Idylle* V

On s'interroge beaucoup sur les raisons de la victoire de Comatas dans l'*Idylle* V<sup>291</sup>. La seule chose parfaitement évidente dans cette idylle vient de la volonté de son auteur de créer un trouble structurel, lié aux règles et aux raisons de la victoire du chevrier, qui s'empare du lecteur soucieux de résoudre la question. Si l'on part de l'artificialité qui frappe les personnages à tous les niveaux de leur révélation dramatique et poétique, force est de constater que le poète cherche à faire de celle-ci une règle de lecture : le dialogue précédant l'*agôn* est ainsi déjà une mise en scène dans laquelle Comatas et Lacon ne disent pas la vérité en accusant l'autre parce qu'ils veulent seulement justifier la joute qui a besoin, dans la logique des personnages, d'être théâtralisée (raisons, enjeux et arbitre).

---

<sup>291</sup> LEGRAND 1968 ; MEILLIER 1986, p. 13-29 ; CRANE 1988, p. 107-122 ; KÖHNKEN 1990, p. 122-125 ; GUTZWILLER 1991, p. 134-147 ; KOSSAIFI 2002, p. 75-109.



En ce sens, la volonté des personnages rejoindrait celle du poète et la joute ne serait qu'un prétexte, à la fois dramatique et auctorial, de créer un moment poétique fort. Par ailleurs, les vers qui constituent l'échange, bien qu'à la 1<sup>e</sup> personne dans les deux cas, soulignent leurs écarts esthétiques, érotiques et poétiques qui se reflètent en miroir. Si donc tout est faussé, ou plutôt vrai et faux à la fois, comment peut-on chercher raisonnablement une solution au problème des raisons qui donnent, à l'issue de l'*agôn*, la victoire à Comatas, sans risquer de prendre au pied de la lettre ce qui doit demeurer dans l'indétermination et l'ambiguïté ? On pourrait peut-être chercher la réponse dans la capacité des poètes à mobiliser le plus possible les conventions agonistiques, mais celles-ci, dans cette idylle, demeurent imprécises au fur et à mesure de leur développement<sup>292</sup>. L'aspect dramatique, même artificiel, de l'*agôn* dans cette idylle, induit que les échanges sont spontanés du fait de la forme *amoebée* des vers et de l'apparente obligation de répondre aux vers précédents ou de changer le thème subitement. Selon Kathryn Gutzwiller, ce serait la déstabilisation psychologique provoquée par Comatas à la fin qui signerait sa victoire contre Lacon : en se plaignant de n'être pas remercié par Alcippe pour son cadeau, Comatas se dévalorise par ruse, et pousse Lacon à affirmer sa supériorité en même temps que sa défaite (il a hésité) face à ce qui n'était qu'une ruse<sup>293</sup>. Selon Claude Meillier, la règle serait de poser pour chacun un mot interdit correspondant à l'objet du vol réciproque qui fonde la querelle dramatique initiale dont le caractère est alors théâtralisé. Pour Lacon, ce mot est « syrx » et pour Comatas, « toison ». En prononçant le mot « syrx », V, 135, Lacon avoue avoir volé ce qu'il a donné à Eumédès<sup>294</sup>. Mais on voit mal comment la théâtralité de l'*agôn* peut être à la fin éludée par un vol réel. On pourrait penser aussi que Morson préfère couper court car il veut rentrer. Lacon précise d'ailleurs qu'il ne faut pas trop l'ennuyer avec des explications afin qu'il laisse « l'homme retourner vivant en ville », καὶ τὸν ξένοῦ ἐς πόλιν αὔθις/ ζῶντ' ἄφες, V, 78-79. Toutes ces données, précises et nombreuses, n'apportent

<sup>292</sup> KOSSAIFI 2002, p. 80, conteste ainsi les interprétations de Köhnken et Legrand pour qui l'hésitation de Lacon marque sa défaite. Christine Kossaifi précise qu' « il est difficile d'évoquer une incartade aux règles à propos d'un texte pour lequel les règles ne sont pas précisées. »

<sup>293</sup> GUTZWILLER 1991, p. 142.

<sup>294</sup> MEILLIER 1986, p. 13-29.

pourtant rien de solide à quelque résolution logique que ce soit. Mais en retournant le problème, c'est-à-dire en cherchant ce qui rassemble tous les éléments du poème et de l'*agôn*, il semblerait que l'on puisse mieux appréhender la question à la fois du point de vue de la joute et de l'unité profonde de l'idylle. Cet élément est selon nous dépendant d'une réflexion à la fois poétique, philologique et philosophique sur le *logos*. Plus précisément, il s'agirait pour Théocrite de déployer, dans un cadre donné pour être mimétique et donc réaliste, tous les procédés et toutes les modalités qui font du *logos* un moyen pour comprendre le sens de toute chose et une réalité condensant toutes les potentialités du vrai et du faux, et cela, de manière totalement équivalente. En termes platoniciens, cela répond à la figure du Pan-*logos* du *Cratyle* mais aussi de Socrate, personnage historique et personnage platonicien. Comment donc s'organisent et sont structurées par Théocrite ces potentialités ? A partir précisément, de l'*agôn*, qui ne répond plus seulement au duel mais à toutes les formes de dualité qui s'entremêlent de telle sorte qu'il est impossible de croire plus à une chose qu'à une autre. Commençons par observer le vocabulaire de l'*agôn* poétique :

## 6. Vocabulaire de l'*agôn* poétique dans le prologue et la conclusion de l'*Idylle V*

Dans le dialogue introduisant la joute, les personnages emploient un vocabulaire qui répond à celui d'autres idylles mais qui s'en distingue aussi parfois de façon remarquable. En outre, la mise en complexe de la joute élargit celle-ci à d'autres éléments que strictement

vers 22 : ἀλλά γέ τοι διαείσομαι ἔστε κ' ἀπείπης. (Lacon).

Le Scholiaste note, *Proleg.* V, 21-22, pour l'emploi de ce verbe rare dans la littérature grecque, διακριθήσομαι, ἕως οὗ ἀπαγορεύσεις νικηθεὶς ἢ ἕως ἂν ὁμολογήσης, « je me chargerai de te faire voir la différence entre nous jusqu'à ce que, vaincu, tu te taises ou que tu admettes la réalité ». L'*agôn* est une forme de procès censé faire apparaître la vérité. On notera donc que Lacon est sûr de lui et que sa pensée autant que ses mots vont lui servir à faire taire Comatas en lui montrant le vrai. Il ne veut pas être inférieur ou égal à lui.

Vers 23 : ὅς ποτ' Ἀθαναίαν ἔριν ἤρισεν (Comatas)

Comatas se sert ici d'un proverbe pour ridiculiser Lacon et le dévaloriser. Mais la valeur d'un proverbe reste toujours à l'appréciation de l'auditeur qui peut, dans ce cas, penser la même chose que celui qui l'énonce. On voit peut-être ici, à travers le vocabulaire de l'un et de l'autre, une expertise plus grande du côté de Lacon.

vers 24 : ἀλλ' ἄγε καὶ τὴν εὐβοτὸν ἀμνὸν ἔρειδε. (C.)

vers 25 (enjeux inégaux) : τὰδ' ἔσσεται ἐξ ἴσω ἄμμιν; (L.)

vers 28-30 : ὅστις νικασεῖν τὸν πλατίον ὡς τὸ πεποιθεις,  
σφὰξ βομβέων τέττιγος ἐναντίον. ἀλλὰ γὰρ οὐτι  
ῶριφος ἰσοπαλῆς τοι, ἴδ' ὁ τράγος οὗτος· ἔρισδε. (C.)

Comatas cherche à profiter du défi pour exiger un enjeu très important que Lacon refusera de mettre. Même les enjeux du duel font l'objet d'une dissension. L'image d'un insecte ou d'un oiseau non chanteur ou mauvais chanteur luttant contre un animal de la même espèce mais talentueux est un *topos*. C'est ainsi une façon de dire que la poésie bucolique est d'essence agonistique. Mais on peut y voir aussi la référence à un débat consistant à savoir si la nature ou l'art doivent être opposés ou complémentaires et lequel des deux est supérieur à l'autre<sup>295</sup>. Comatas incarnerait peut-être la nature et Lacon l'art, même s'il ne faut pas exagérer le symbolisme de l'opposition entre eux. La nature est supérieure pour les hommes frustrés et l'art semble de même pour ceux qui s'estiment doués de talents comme Lacon. Mais la vérité se trouve plutôt dans un dialogue entre les deux, de plus en plus difficile d'ailleurs quand il s'agit d'hommes doués. Ils doivent en effet savoir demeurer lucides. Ce qui précisément manquera à Lacon si l'on estime, comme nous, que c'est en prononçant le mot interdit qu'il perd le duel.

vers 31-34 et 45-59 : duel pour le lieu de l'*agôn*

Le duel se prolonge aussi en ce qui concerne le lieu où se tiendra la joute. Ce qui est amusant, c'est que les descriptions des lieux, du type des *loca amoena*, s'opposent par la beauté et le plaisir à la laideur et à la dispute entre les deux. Même ce qu'ils trouvent beau les oppose. La

<sup>295</sup> Le passage du *Phèdre* où Socrate fait l'éloge puis, juste après, exprime son indifférence pour la nature s'intègre à ce débat. Le poète comme le philosophe vit dans la nature, au sens large, mais ne pourrait survivre sans la technique.

beauté de la nature s'oppose ici à l'objet de l'activité poétique qui est un affrontement violent, quoique verbal et purement psychologique. En réalité, on voit bien que Théocrite cherche à pousser le plus loin possible la logique poétique de l'*agôn* et du réalisme bas afin de les renouveler et même peut-être de les annuler par l'absurde où vrai et faux, beaux et laids, sont de purs effets d'illusion. Il y a donc un au-delà de ces oppositions...

vers 44 : ἀλλὰ γὰρ ἔρφ', ᾧδ' ἔρπε, καὶ ὕστατα βουκολιαξή.

vers 60 : αὐτόθε μοι ποτέρισδε καὶ αὐτόθε βουκολιάσδευ· (L.)

vers 67-68 : ἄμμες γὰρ ἐρίσδομες, ὅστις ἀρείων/ βουκολιαστάς ἐστι. (L.)

Les verbes ici sont employés comme si la poésie *bucolique* était d'essence agonistique. C'est l'interprétation traditionnelle depuis Aristote concernant les genres théâtraux et que les commentateurs anciens reprendront pour la poésie bucolique issue des concours de drame satyrique. cf. FANTUZZI 2006 in FANTUZZI & PAPANGHELIS 2006, p. 239.

vers 61-63 : opposition sur l'**arbitre** du bouvier Lycopas

L'opposition concerne l'arbitre que souhaiterait Lacon et qui déplaît à Comatas. Celui-ci se contente de ce qu'il a sous la main, en l'occurrence, le bûcheron Morson. Lacon préférerait un bouvier qui doit apprécier son talent. Ce dernier point souligne peut-être son désir, presque immoral, de l'emporter. Mis à rebours, Comatas a pu s'entendre avec Morson. Donc, rien n'est sûr. Tout soupçon amène la possibilité inversée d'un soupçon contradictoire qui rend tout faux ou vrai à la fois.

vers 74-76 : L. reproche à C. son bavardage, ὡς **λάλος** ἐσσί, et C. raille L pour être trop querelleur, τύγα μὰν **φιλοκέρτομος** ἐσσί.

Comatas est bavard mais, outre que ce mot renvoie au vocabulaire de la nature, les arbres par exemples quand leur bruits est agréable, le défaut de Lacon, le plaisir de rabaisser, renvoie à un état d'esprit qui se fonde sur la supériorité à l'égard des autres. Le duel se joue aussi sur les défauts insignifiants, pouvant aisément se retourner en autodérision de Comatas et une tendance plus cruelle, plus condamnable chez Lacon qui ne supporte pas qu'on lui soit supérieur.

vers 41-43 : duel érotique où C. pénètre et fait gémir de douleur L. (évocation implicite du coffre, tombeau ici, peu profond, dans lequel Comatas fut enfermé, cf. VII<sup>296</sup>)

Ici, l'opposition est très complexe. D'un côté, Comatas est à la fois le personnage légendaire et réaliste. Nourri par les abeilles en raison de la cruauté de son maître, il semble encore plus proche de la nature que dans son rôle de chevrier ordinaire. La référence à la sexualité et au coït anal douloureux renvoie au registre bas de l'idylle et du chevrier en particulier mais signale aussi le duel érotique entre les deux personnages. Lacon en parlant de la petitesse de la verge du chevrier donne l'impression d'accepter les faits. En somme, Comatas, s'il perd toujours le combat poétique, l'a déjà gagné sur cet autre plan et il ne sera désormais non en-dessous de Lacon mais à égalité, quoique sur des plans différents. Il pourra se vanter de l'avoir dominé sexuellement et l'autre, poétiquement. En fait, Lacon ne pourra même pas se vanter de la deuxième alternative.

## 7. Systèmes et niveaux d'oppositions dans l'*agôn* de l'*Idylle V*

D'une façon générale, la joute repose de façon paradoxale sur un conflit qui devra se résoudre par des distiques équivalents dans leur réciprocity, vers amoebées, sur les plans de la forme et du thème. Comatas, ayant été mis au défi, introduit chaque fois le distique nouveau. Il y a, pour un lecteur naïf, un effet de miroir et d'écho sonore qui est à l'inverse de la situation dramatique et de l'enjeu de l'*agôn*. En d'autres termes, un *agôn* est une modalité du duel qui se déploie dans une harmonie, disons un accord régulier, qui est à la fois phonétique, syntaxique, lexical, rythmique et thématique. D'un autre côté, ces effets de miroirs complexes doivent différer et l'on pourrait penser que le jugement de l'arbitre se fera sur le poète faisant preuve de la plus grande habileté à manipuler toutes ces contraintes. Force est de constater que le talent de l'un ou l'autre poète ne présente pas de différence notable qui emporterait l'adhésion pour l'inventivité ou l'élégance de Comatas plutôt que celle de Lacon. Il y a donc une convention poétique dans la mise en forme de l'*agôn* rendant

---

<sup>296</sup> Nous avons déjà signalé que ce mythe, repris par Théocrite, pouvait faire écho à l'image de l'âme enfermée dans la prise ou le tombeau du corps.

irréaliste et peu dramatique la mise en valeur elle-même du duel. Théocrite joue de cette artificialité pour renforcer l'acribie de certains détails réalistes ou les effets de variations entre distiques qui lui servent, quand on y regarde de près, à mettre en valeur une dialectique plus subtile entre différences et ressemblances. De ce point de vue, comme on le disait à l'instant, le déploiement dramatique et poétique de l'*agôn* met en place un dialogue profond entre les duellistes.

<p>80-83 : Comatas plus chéri que Daphnis par Muses (don de deux chevreaux) / L. aimé d'Apollon (don futur d'un bélier).</p>	<p>Outre la différence, et non l'opposition, entre les Muses du chevrier et l'Apollon du berger, on notera la réalité proclamée du don aux Muses et la promesse encore inaccomplie du berger du don du bélier. En I, le chevrier se revendique de Pan et le berger des Muses.</p> <p>Mais d'autre part, on doute que des esclaves puissent, d'eux-mêmes, faire don de tête de bétail. Il s'agit de dons vrais et faux, voulus par leurs maîtres.</p> <p>Les deux premiers distiques induisent conjointement une opposition entre réalité et imagination.</p> <p>Même si elle est liée aux divinités poétiques, on notera l'opposition entre féminin et masculin où Comatas et Lacon demeurent jusqu'au bout. L'homosexualité, pour les Grecs, et dans le <i>Banquet</i>, et pour Socrate dans le <i>Phèdre</i>, est une forme supérieure de l'amour et de la sagesse.</p>
<p>84-87 : Troupeau bien élevé et séduction consécutive</p>	<p>La beauté du troupeau dépend de l'art de l'élevage qui rend donc beaux à la fois le bétail et celui qui s'en occupe bien. Idées sophistiquées reliant la qualité des actions dans le rôle de gardiens à la beauté. Théocrite ne peut pas ne pas faire allusion à une beauté autre que physique.</p>
<p>88-91 : Cléariste, pommes et doux murmure (C.)/ joue lisse et cheveux sur le cou de Cratidas (L.)</p>	<p>Le charme pour Comatas est lié à la voix de la fille et pour Lacon à la beauté charnelle du garçon. Là aussi, naturel contre sophistication.</p>
<p>82-95 : Fleurs sauvages/ Fleurs cultivées (C.)/ pommes des montagnes/ Glands (L.)</p>	<p>On retrouve bien l'opposition entre nature et culture et les deux poètes se retrouvent en cela mais ils opposent seulement des exemples différents.</p>

96-99 : Palombe offerte à la fille (C.)/ toison pour le garçon (L.)	Ici, Comatas reste un peu plus proche de la nature que Lacon.
100-103 : ordre aux chèvres (C.)/ ordre aux moutons (L.)	L'opposition relève du type de bétail. C'est une façon de dire qu'ils ne pouvaient pas ne pas s'affronter.
104-107 : Tasse de Praxitèle (C.)/ Chiens gardiens (L.)	Ici, on a, non pas une inversion, mais une variation entre deux formes d'art, la sculpture, reconnue, celle de Praxitèle, pour Comatas et pour Lacon, l'art anonyme du dressage. On trouvera aussi l'opposition entre invraisemblable et vraisemblable.
108-111 : C. vs sauterelles des vignes/ Cigales vs moissonneurs et vs Comatas	Le thème du conflit entre vigneron et insecte s'infléchit chez Lacon entre les insectes et Comatas. Celui-ci s'oppose donc dans les deux distiques aux sauterelles et aux cigales. Lacon est exempt de problème : il ne veille pas sur la vigne ou les cultures. Dans les deux cas, Comatas est en rapport avec la vigne.
112-115 : C. vs renards/ L vs escarbots	Les pâtres sont tous deux ennemis de certains animaux qui dévastent leurs biens ou ceux des autres.
116-119 : C. vs L sexuellement/ Eumaras vs Comatas (coups reçus).	Un système d'oppositions : d'un côté, l'idée de domination sexuelle et du plaisir partagé entre les joueurs ; de l'autre, domination sociale et douleur physique de C. C'est important car ces deux distiques signalent que pour C. la domination vise au plaisir partagé et pour Lacon à la violence et à l'antagonisme. Au fond, Comatas est sans doute plus artiste et poète que Lacon parce qu'il vise au plaisir et à l'abolition de la violence. Tout en la connaissant et la reconnaissant. Derrière le réalisme bas, il y a un message éthique supérieur. C'est la maîtrise de l'ambivalence qui caractérise toujours Comatas. Lacon sait moins jouer avec cela car il n'a pas autant de distance avec lui-même. Cf. le personnage de Socrate, plus loin.
120-123 : C. à Morson pour lui faire remarquer l'agacement de L/ L. à Morson de même.	L'arbitre, pris à témoin, n'est plus tellement arbitre mais objet servant à prolonger le conflit.
124-127 : C. monde à l'envers/ L. de même	Le monde inversé est un <i>topos</i> d'opposition qui sert à nourrir celle des deux poètes. Mais, en fait, ils en annulent l'effet poétique. Le monde inversé devient un monde opposé et absurde.
128-131 : nourriture des chèvres (C.)/ nourriture des brebis (L.)	Système d'oppositions : chèvres et nourriture vs brebis et nourriture .

132-135 : Comatas vs Alcippe à cause d'un baiser non donné/ L. aime Eumède et a donné la syrinx.

Les deux distiques opposent un échec amoureux à une réussite. Celui qui va gagner sera celui qui avouera son échec (C.) et celui qui va perdre est celui qui se vante du succès érotique. La poésie agonistique rejoint ici le dialogue initial et les critiques de Comatas. Mais elle rejoint aussi les raisons probables de la victoire.

136-137 : Comatas seul : pies vs rossignols ; huppés vs cygnes, mauvais duels. Lacon est *φιλεχθής*

Distique de victoire avec deux duels entre oiseaux, improbables car les oiseaux ne cherchent pas à vaincre esthétiquement les autres espèces alors que Lacon, un homme, par goût de la victoire est devenu fou, ou plutôt, amoureux du ressentiment qui stimule son ambition.

Une fois que Comatas est vainqueur, il y a à nouveau un duel entre lui et Blanchet, le bouc, 147-150 qui engage une nouvelle antinomie : le chevrier Comatas et le chevrier Malanthios, 149-150. On apprend que le chevrier a gagné pour la première fois contre Lacon. Un dernier trait de Comatas l'oppose à Mélanthios, le mauvais chevrier de l'*Odyssée* : on voit le rapport moral inverse entre les deux chevriers mais on peut voir aussi la différence entre personnages légendaires pour de mauvaises raisons (Mélanthios) et personnage légendaire (du moins sûrement dans l'*Idylle* VII) pour de bonnes raisons : gestion du troupeau. L'*Idylle* V est tellement réaliste et parfois crue, même si elle recourt à des images ou à des références de haute poésie, que Comatas (ou Théocrite) a sans doute un peu peur qu'on l'assimile à un être bas, vil et grossier. Cette chute finale souligne sa connaissance de la poésie, son réalisme de chevrier et la finesse de son jugement car il sait combien les apparences, avec lesquelles il ne cesse de jouer, peuvent se retourner contre tous et plus encore, contre ceux qui voudraient les utiliser au détriment des autres. Précisément comme Lacon.

D'une certaine façon, cette idylle est un manuel du parfait menteur et la joute ainsi que le dialogue déploient toutes les modalités capables d'opposer le vrai et le faux sans qu'on sache vraiment jamais ce qu'il en est exactement tant les contraires sont divers et surtout ambigus dans leur appréciation. Au fond, ce n'est qu'en suivant une espèce d'instinct, renforcé par la présence de Comatas ailleurs dans les Idylles (VII) et de façon positive, que le lecteur peut deviner ou comprendre, si l'on admet la règle du « mot interdit », les raisons profondes de la victoire du



chevrier. Il ment non pour faire du mal mais pour enseigner, encore, à Lacon, combien il faut savoir rester soi-même ! A sa mesure. Et si l'on se vante ou que l'on exagère, il convient de la faire en apportant toujours un contre-poison ironique, une auto-dérision qui n'est pas sans rappeler celle de Socrate. Un dialogue justement, l'*Hippias mineur*, partage avec l'*Idylle V*, plusieurs points communs essentiels : la joute philosophique ou sophistique, la fausse défaite, la vraie victoire et la fausse victoire de Socrate, l'opposition entre l'homme de vérité et l'homme du mensonge et surtout, une réflexion aporétique, sur la difficulté humaine de connaître aussi bien le vrai que le faux.

### **8. Liens de l'*Idylle V* avec l'*Hippias mineur* et la *République***

Les points communs entre cette idylle et ce dialogue sont troublants et peuvent, dans la perspective platonicienne plus générale qui est la nôtre, éclairer l'influence du philosophe chez le Syracusain dans la spécificité de son écriture et des enjeux philosophiques qui la fondent. Maurice Croiset, qui croit à l'authenticité du dialogue, explique dans sa notice que le paradoxe de la thèse socratique (l'homme qui fait le mal volontairement est meilleur que celui qui le fait sans le savoir) est imputable « à une témérité de jeunesse de l'auteur<sup>297</sup>. » Pourtant, des réflexions sur le même thème du vrai et du faux, où Socrate démontre qu'il n'est pas possible de les différencier parfaitement, seront développées dans la *République*, II, 380a et suivants, précisément à propos des poètes et des gardiens qui les contrôlent. Ces derniers, sachant que les mythes sont faux, font dire aux poètes, à partir de modèles, des mensonges, c'est-à-dire des mythes, en vue du vrai, et Platon distingue à cette occasion, ceux qui disent « le faux en connaissance de cause » (les gardiens) de ceux qui le disent « en pensant faux » (les poètes)<sup>298</sup>. On y reviendra à propos de l'usage analogue de certains traits de la dialectique platonicienne et de son influence possible sur la poétique de l'Alexandrin. Quels sont donc les points communs entre l'*Idylle V* et l'*Hippias mineur* ? Le dialogue commence *in medias res*, juste après une démonstration du sophiste laissant Socrate sans voix, silencieux, ce

---

<sup>297</sup> CROISSET 1966, [notice de l'*Hippias mineur*], p. 21.

<sup>298</sup> PRADEAU 2009, p. 57.

qui n'est pas son habitude et frappe Eudicos, 363a. Lacon sera lui aussi réduit au silence mais à la fin de l'*agôn* et, apparemment, pour d'autres raisons. Une fois remis, Socrate veut savoir lequel, d'Achille ou d'Ulysse, lui semble supérieur, 363c, car dans son exposé, le sophiste a parlé de la nature morale d'Achille, de Nestor et d'Ulysse en leur donnant une spécificité morale, le plus brave, le plus sage et le plus insaisissable. La référence à Homère, dans l'*Idylle* V, concerne l'*Odyssée* et le mauvais chevrier Mélanthios. On peut songer aussi à l'ouverture du poème et de l'*Illiade* opposant Achille et Agamemnon en raison du vol dont s'estime victime le fils de Thétis. Hippias est très orgueilleux comme Lacon et il se vante de répondre à toutes les questions, 363c-d : « je n'ai jamais rencontré, depuis que je participe aux concours à Olympie, un homme capable de me surpasser en quoi que ce soit », déclare-t-il, 364a. On est donc dans un dialogue roulant sur l'esprit de compétition à tous les niveaux du texte<sup>299</sup> : Hippias plus savant que les autres hommes, Ulysse plus fourbe qu'Achille et bientôt, puisque Socrate va le questionner, Hippias contre Socrate. Tous ces duels seront sensibles au lecteur et pourtant, comme dans l'*Idylle* V, aucun ne sera tranché clairement, à part, peut-être, la supériorité d'Hippias face aux autres qui sera anéantie par Socrate. En réalité, Socrate lui fera admettre que, si Ulysse en tant qu'homme « le plus trompeur », *πολυτροπάτατος*, de ceux qui sont allés à Troie, est volontairement trompeur, alors qu'Achille, comme le reconnaît Hippias, trompe « involontairement », *ἄκων*, 370e, on est bien obligé de dire que l'« homme trompeur » est meilleur que l'homme « véridique » dans la mesure où, ayant la connaissance de toutes les formes de tromperies, il lui est supérieur en connaissances. En 372d, Socrate arrivera à ce paradoxe, qui dérangeait Croiset, que ceux qui font le mal volontairement sont meilleurs que ceux qui le font involontairement. Hippias n'accepte pas cela quoique la logique de Socrate semble être juste, et d'ailleurs, ce dernier ne dira pas qu'il y croit vraiment. Si bien que le duel *a priori* remporté par Socrate est en réalité caduque dans sa résolution. A un dialogue d'opposition, Socrate et Platon ont substitué *in extremis* une aporie fondamentale annulant la comparaison entre les deux héros épiques et les deux interlocuteurs. Le seul jugement implicite,

<sup>299</sup> On trouve trois occurrences de *ἀγωνίζομαι*, dans l'*Hippias mineur*, 364 a5 et 364a8 et 369c.

car il n'était pas en jeu, concerne la supériorité du sophiste contre les autres hommes qui s'avère donc, face à Socrate, infondée. Elle peut paraître à celui-ci d'autant plus humiliante que Socrate insiste sur son inscience par rapport à lui. Ce qui étonne Socrate et qui l'inquiète est de constater que les savants comme Hippias, à même de renseigner les ignorants comme lui, ne sont pas capables d'être fixés sur des problèmes de cet ordre. Le combat dialectique reste donc sans réel vainqueur, ou plutôt, celui qui se croyait au-dessus des autres a été défait par sa propre vanité.

C'est aussi en cela que la règle du mot interdit, transgressée par vanité par Lacon fier d'avoir donné la syrinx à Eumédès, recouvre une défaite poétique et morale. Dans l'*Idylle* V, la victoire est clairement en faveur de Comatas mais on peut penser que la défaite de Lacon, du fait de son orgueil, provoque en lui un trouble semblable à celui d'Hippias, c'est-à-dire une confusion le privant, contre toute attente, de certitude. En somme, comme chez Platon, c'est davantage la défaite de l'opinion péremptoire et la victoire de l'aporie et de l'humilité qui frappent l'imagination. D'une certaine façon, Théocrite déplace le cadre et amplifie l'enjeu de l'*agôn* du côté de Lacon : à une joute contre Comatas qu'il a perdue, Lacon subit en outre et surtout une défaite contre lui-même. Son silence final, qu'il promettait d'imposer à Comatas et qu'il affronte à la fin, a plus de poids sans doute que la victoire poétique de Comatas. D'ailleurs, celui-ci précise dans le dernier distique qui demeurera sans réponse que Lacon est trop animé par le ressentiment, « querelleur », *φιλεχθής*, V, 137. Platon veut montrer que le philosophe ne cherche pas à avoir raison sur les autres mais qu'il vise à faire apparaître l'incapacité humaine à connaître parfaitement le vrai. En d'autres termes, si l'on admet que l'erreur est consubstantielle à l'homme, tout duel reposant sur la victoire humaine du vrai sur le faux n'a aucun sens. Par contre, la philosophie, comme la conçoivent Platon et Socrate, acquiert toute sa légitimité du fait de la conscience de sa faiblesse face au vrai et de la possibilité du mensonge involontaire. Il faut donc, pour se rapprocher le plus possible de la vérité, garder cette conscience de son incapacité à connaître la vérité en soi. Enfin, tout affrontement entre vrai et faux doit être perçu comme inutile, si ce n'est en le déplaçant dans un dialogue avec soi-

même qui ne vise jamais le succès, car cela serait absurde, mais l'amélioration morale.

Dans l'*Idylle V*, il faudrait sans doute se préoccuper davantage du dialogue qui se joue en chaque personnage, et aussi en Morson, parce que son choix qui reste inexpliqué désigne en creux le dialogue intérieur qui se joue chez le lecteur, et peut-être encore, chez l'auteur lui-même. Dans ces conditions, toute forme d'*agôn*, poétique ou érotique, tout dialogue d'opposition, même amicale, permet à Théocrite de déployer les potentialités dramatiques et poétiques du conflit tout en contaminant le sérieux des enjeux agonistiques dans une méditation avec le beau et le vrai en soi qui les transcende. Il est aisé, à partir de là, de repérer dans les Idylles comment se croisent plusieurs niveaux d'oppositions qui expliquent et compliquent le dialogue dramatique agonistique, ou, à défaut, la relation énonciative dialogale contrariée.

### 9. Les jeux d'oppositions analogues à un *agôn* et ne faisant pas l'objet d'un *agôn*

Idylle I :	Caractérisation des duels
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pan/ Chevrier et Muses/ Berger</li> </ul>	<p>Les dieux ont toujours le dessus dans les deux cas. Mais les enjeux entre le berger et les Muses forment un cycle égalisant ceux-ci (brebis/Muses ; agneau/berger ; agneau/Muses ; brebis/ berger). Les trois enjeux entre le chevrier et le dieu Pan donnent toujours la prérogative au dieu. On peut noter en outre que le chevrier, ici lié au dieu Pan, est lié aux Nymphes dans l'<i>Idylle V</i>.</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• les deux hommes</li> </ul>	<p>Le mouvement alternatif de l'<i>agôn</i> des deux hommes, analogues aux vers amoebées de l'<i>Idylle V</i>, est dépassée par le mouvement de tête de la femme sculptée qui les souligne et, paradoxalement, les annule.</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• le renard et l'enfant</li> </ul>	<p>La nature animale recourt au langage et à la réflexion stratégique quand l'enfant demeure muet et s'adonne avec joie au tissage de sa cage à sauterelles.</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Thyrsis et Chromis</li> </ul>	<p>La référence à cet <i>agôn</i> remporté par Thyrsis auparavant marque le caractère inoffensif de la performance demandée par le berger au</p>

	chevrier. Mais un autre <i>agôn</i> se joue sans doute entre les personnages...
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aphrodite/ Daphnis</li> </ul>	L'opposition entre la déesse et le bouvier souligne le conflit poétique entre le monde bucolique et le monde amoureux. Mnasalcas de Sicyone, <i>Anth. Pal.</i> , IX, 324, relevait dans une épigramme de l'époque de Théocrite, l'incongruité de la syrinx (la « Muse agreste », ἀ δ' ἀγρία Μοῦς <sup>300</sup> ) dans le monde d'Aphrodite.
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aphrodite/ Diomède ;</li> <li>• Eros/ Daphnis</li> </ul>	De même que la déesse de l'amour entre en guerre et se fait blesser par Diomède dans l' <i>Iliade</i> , V, 330 et s., qui lui dit de s'occuper des amours féminines, Aphrodite reproche à Daphnis, comme s'il n'était pas concerné par l'amour, d'avoir voulu se mesurer à lui. Daphnis, en lui disant d'aller à nouveau affronter Diomède en lui apprenant qu'elle l'avait vaincu, lui le bouvier, retourne, comme en une boucle, les reproches de Diomède.
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hiboux des montagnes/ Rossignol</li> </ul>	Les deux oiseaux sont soit opposés en termes esthétiques de beauté et laideur, auquel cas Daphnis soulignerait ici l'aspect bas du style bucolique, au moins de temps en temps. Soit, ils sont opposés en terme de chant effectif et silence. cf. HUNTER 1999, p. 4, on hésite entre deux hiboux, un chanteur et un silencieux (et rare).
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Thyrsis/ cigales</li> </ul>	Renversement du mythe platonicien et du <i>topos</i> des cigales, symbole poétique. Pris dans un sens ironique, Thyrsis chanterait avec une endurance incomparable, ce qui induit un talent peu profond quoique esthétiquement supérieur. En outre, le berger pressé de boire, en raison de la performance physique, n'est pas à la hauteur du détachement des cigales.
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Chevrier/ Bouc</li> </ul>	Retour au réalisme après le chant et l'échange, le combat du chevrier contre un bouc trop prompt à saillir les chèvres, pourrait expliciter la vraie nature de l'amour : un désir purement sensible.
<b>Idylle II :</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Simaitha/</li> </ul>	

<sup>300</sup> PATON 1915, p. 176. ROSENMEYER 1969, p. 77, rappelle cette épigramme et souligne le caractère imprécis de l'amour dans la bucolique. Il a une valeur plus virtuelle que réelle. L'*Idylle* I pourrait ainsi, selon nous, à travers le combat de Daphnis, Aphrodite et Eros, inaugurer la prise en compte de l'amour *bucolique* ni tout à fait crédible ni tout à fait irréel. On serait plutôt dans un amour symbolique, un peu comme chez Platon, l'amour des discours, ou des « divisions et des synthèses », *Phèdre* 266b.

Delphis	La magie des mots luttent contre la beauté du corps de l'athlète.
• Simaitha/ Circé, Médée, Périmède	La magicienne s'oppose aux magiciennes mythiques. Mais, si ses drogues à elle sont plus fortes parce que réelles, on peut aussi, lecteurs de l'idylle, se dire qu'elles sont encore plus fictives que celles de la mythologie.
• Simaitha/ Thestylis	Opposition sociale : maîtresse contre esclave. Mais la servante est aussi une complice, toujours muette, qui s'oppose en cela à sa maîtresse très bavarde.
• Delphis/ Philinos	La course athlétique souligne un duel sportif qui ne vise pas une victoire à la course mais de nature érotique, car Delphis dit Philinos « charmant ». Le duel vise un dialogue amoureux. Là aussi, les oppositions s'effacent au profit du dialogue équitable et réciproque.
• Delphis/ Simaitha (feu à la porte)	Le conflit évoqué par Delphis est purement virtuel. Comme son amour, le feu qui dévorerait la maison de Simaitha refusant de l'ouvrir au jeune homme, est d'essence métaphorique. En redisant ces paroles de Delphis, Simaitha accentue la nature érotique du feu qui a consommé toutes les défenses, c'est-à-dire la maison, le corps et la raison, de la jeune femme.
• Simaitha/ Simaitha	L'idylle oppose une magicienne terrifiante, menaçante et cruelle à une jeune femme amoureuse, condamnée à souffrir et à porter son amour sans pouvoir réellement réagir. On voit que, chez elle, la raison qui l'emporte, rend aux yeux des lecteurs, encore plus sincères les sentiments qui l'habitent.
<b>Idylle III :</b>	
Atalante/Hippomène	Invincible à la course, Atalante l'a été à cause des pommes jetées par Hippomène, vers 40-2.
Chevrier/ Endymion	Le chevrier se dit envieux, ζαλωτὸς, vers 49.
Chevrier/ Jasion	Idem.
« femme » : Amaryllis/ initiés	On ne sait si le chevrier se dit implicitement initié aux mystères d'Endymion et de Jasion, vers 51.

<b>Idylle IV :</b>	
Cactus/ Battos	Le cactus renverse Battos secouru par Corydon. Ténuité de l'épine vs homme vigoureux, vers 55.
Génisse/ Corydon	Refus de Kymaitha de monter plus haut dans la montagne, vers 46-9.
Vieil homme/ jeune fille	Relation sexuelle entre vieux homme et jeune fille qui choque et attire les deux compères, vers 60-3.
<b>Idylle VI :</b>	
Galatée/ Polyphème	Invectives de G. ; elle jette des pommes à la chienne de P. ; refus de répondre de P. L'opposition se joue sur la beauté et la laideur, vers 6-7.
<b>Idylle XII:</b>	
concours de baisers	Un concours avec arbitre. La victoire revient au garçon qui aura le mieux imprimé ses lèvres, vers 34.
<b>Idylle XIII :</b>	
Héraclès/ nature	Le cadre bucolique semble étranger à H. Il dévaste le territoire à la recherche de Hylas, inutilement. Défaite du héros et défaite de son éromène, vaincus tous par les Nymphes, vers 64-5.
Héraclès/ héros des Argonautiques	Le héros est vilipendé puis abandonné par les matelots, vers 73-4.
<b>Idylle XIV :</b>	
Aischinès/ Kynisca	Deux amours sincères, A. aime à en être malheureux, et K. est réellement sous le charme de Lycos. En fait, ils sont égaux, sauf pour le partage réciproque avec l'être aimé.
<b>Idylle XV :</b>	
Praxinoa/ Homme	

grossier	Il se plaint de leur bavardage et de leur accent, vers 87-95.
Gorgo/ Mari	Conflit sur l'avarice du mari ; sur le travail excessif donné à la femme ; sur les horaires stricts des repas.
Praxinoa/ mari	Conflit sur l'éloignement du domicile ; sur l'avarice du mari.
Praxinoa/ servante	Sur le gaspillage et la lenteur, vers 26-32.
<b>Idylle XVI :</b>	
Charites/ poètes	Les Charites récriminent le poète à cause de son insuccès, vers 8-12. Il y a là une absurdité qui semble une élégance : plutôt que de s'en prendre directement à lui-même, ce sont les déesses qui le grondent comme des épouses acariâtres.
Poètes/ hommes riches	Long développement opposant les hommes d'autrefois, appréciant les poètes, et ceux d'aujourd'hui, avares et n'ayant plus le sens du partage et de l'amitié, vers 14-33 et 60-64.
Hiéron/ Carthaginois	Théocrite fait référence aux guerres opposant la Sicile et Carthage, 78-81. Le conflit oppose aussi la prospérité du passé aux difficultés du présent, vers 82-97.
<b>Idylle XVIII :</b>	
Les douze jeunes Spartiates/ Ménélas	Un espèce de conflit entre jeunes filles vierges et Ménélas qui dort. Elles lui reprochent de s'être endormi trop tôt. L'échange est inutile ou ironique du fait du sommeil de l'énonciataire, .
<b>Idylle XXII :</b>	
Pollus/ Amycos	Le duel commence par la différence entre Pollux civilisé et Amycos aux mœurs sauvages. Ensuite, c'est le civilisé qui remporte la lutte et oblige l'autre à faire le serment de ne plus faire de tort aux étrangers.
Castor/ Lynkeus	



	Le tort est plutôt du côté des Dioscures qui ont dérobé les femmes que devaient épouser les fils d'Aphareus, Idas et Lynkeus. Cette fois, c'est Lynkeus qui prône la paix. Les Dioscures, par rapport à l'épisode précédent, s'opposent ainsi à eux-mêmes par leurs mœurs mauvaises et bonnes dans le même poème.
Idas/ Castor	Idas veut se venger contre le meurtrier de son frère.
Zeus/ Idas	Zeus se substitue à son fils pour tuer et foudroyer Idas.
Tempêtes/ Dioscures	Les Dioscures peuvent apaiser de façon merveilleuse les tempêtes les plus sauvages. Cf. les Alcyons <sup>301</sup> dans le chant de Lykidas, VII.
Argonautes/ Dioscures (solitude)	Arrivés au pays des Brébyces, les Argonautes préparent les couches et les Dioscures s'éloignent en quête de solitude, 35.
<i>Locus amoenus</i> / Muscles d'Amycos	Le <i>locus amoenus</i> où se trouvent les Dioscures, 34-42, avec l'eau limpide s'oppose au torrent entraînant les galets (comparants des muscles d'Amycos). Opposition de genres poétiques, bucoliques vs épiques. Mais précisément, ici, il y a les deux combinés dans le même texte.
Homère, princes de la guerre de Troie/ Théocrite (poète), les Dioscures	
Violence du récit hymnique et « doux présents des Muses à la voix légère», 221-223 (fin)	« doux présents des Muses à la voix légère», <i>λιγεῶν μειλίγματα Μουσέων</i> , vers 221.
<b>Idylle XXV :</b>	
Héraclès/ Némée	La peau du lion sur les épaule du héros vue par le vieux paysan, vers 62-64. Des vers 193-281, H. raconte à Phyleus la mort du lion de Némée.
Chiens/ Héraclès	

<sup>301</sup> Un dialogue inauthentique de Platon, *Alcyon*, rend compte du même phénomène d'apaisement magique des flots tempétueux grâce aux oiseaux marins.

	Les chiens attaquent mais sont vite effrayés par H., 68-77.
Phaéton (cheval)/ Héraclès	Un cheval, Phaéton, très puissant et redouté, attaque mais il est soumis par H., vers 138-149
<b>Idylle XXVI :</b>	
Penthée/ Dionysos	Conflit implicite (connu par la mythologie et la tragédie d'Euripide) mais non notée par Théocrite.
Poète/ critiques	Théocrite s'oppose à ceux qui refusent que l'on raconte des actions pouvant sembler immorales du point de vue des hommes. T. a une interprétation du mythe qui dépasse la lecture superficielle des récits, vers 28-30.

Sans entrer dans une analyse détaillée mais afin de montrer que les systèmes d'oppositions se jouent à plusieurs niveaux du texte, nous avons voulu montrer la complexité de l'écriture, que l'on pourrait qualifier de dialectique, sans à ce stade en faire un terme platonicien. D'une certaine façon, l'*Idylle* XXVI, avec la critique du narrateur sur l'interprétation des mythes et des actions des dieux, s'oppose aux idées de Platon sur les mythes et la représentation des dieux. On peut cependant lire ce poème dans une optique platonicienne.

### III/ DU DIALOGUE AU MONOLOGUE ET AU DIALOGUE INTÉRIEUR

#### 1. Dialogue amoureux : la beauté et la laideur

Les traits caractéristiques les plus saillants de Socrate sur le plan de l'apparence physique comme de l'être moral sont sa laideur, son ironie, son érotisme, son amitié et son goût pour le dialogue (le plus possible amical) et pour les discours de tous ordres, qu'il s'agisse de les critiquer, de les entendre ou de les produire. La méthode que Socrate met en place dans les dialogues offre aussi un certain nombre de points récurrents qui participent de l'élaboration du personnage. Mais celle-ci repose sur une conception du savoir, en négatif dirons-nous, qui entraîne un usage paradoxal du *logos*, à la fois défectueux et créatif. On sait en effet que Platon insiste sur l'« inscience » de Socrate qui se traduit par la réfutation systématique des thèses adverses, l'*ἔλεγχος*, ou des hypothèses qu'il avance lui-même et la nécessité consécutive de définir l'objet sur lequel porte l'enquête que les échanges tentent de mener jusqu'au bout. Or ces définitions demeurent la plupart du temps aporétiques ou problématiques. La dialectique seule, que Platon illustre par la voix et les explications de Socrate, réinvestit le *λόγος* dans une perspective constructive mais qui reste en partie conjecturale dans la mesure où il est contraint de recourir aux images (exemples illustratifs, paradigmes, mythes), c'est-à-dire à la « vraisemblance », *εἰκασία*, qui semble confirmer l'incapacité humaine à saisir par le seul raisonnement les vérités essentielles. Il reste peut-être, au-delà du dialogue et de la mise en pratique dialectique, une manière foncièrement positive de la mettre en œuvre : le dialogue intérieur. Nous pensons qu'il s'agit là de la forme la plus aboutie de la dialectique mais qui, du fait de sa nature, ne saurait être mise en scène dans une œuvre qui demeure écrite pour les autres. En comparant la laideur de Socrate et celle des personnages amoureux dans les Idylles, nous montrerons comment l'impossibilité du dialogue entre êtres beaux et laids déréalise la nature du beau et du laid par la poésie ou la philosophie et inverse les raisons du blocage. Ainsi, l'être laid devient objet de désir pour l'être beau. Nous pourrions interroger à nouveaux frais, grâce à la confrontation des situations et de leur traitement paradoxal, le recours de nos deux auteurs aux

genres comiques et prosaïques, au réalisme et au mélange des genres.

L'adjectif *σιμός*, « camus » et une expression paronymique (*πλατεῖα δὲ ῥίς*, « nez écrasé ») ainsi que les termes désignant des êtres barbus (*προγένειος*, « trop barbu » ; *τὰ γένεια*, « barbe » ; *ἄρτι γενειάσδων*, « à la barbe naissante ») et à l'œil monstrueux (*εἷς δ' ὀφθαλμὸς*, « un œil unique ») servent à camper dans certaines idylles (III, VI et XI) des personnages laids et repoussants (chevrier et Polyphème) qui, contre toute attente, excitent le désir des beautés qu'ils convoitent. Ce dernier point et certaines de ces expressions rappellent la situation amoureuse de Socrate et sa physiologie mais les *Idylles* III, VI et XI peuvent-elles être lues comme des réponses effectives à une lecture de Platon? L'examen du vocabulaire de la laideur socratique et de quelques personnages des *Idylles* nous guidera dans notre recherche. Commençons par le chevrier anonyme de l'*Idylle* III, amoureux de la belle Amaryllis.

Les *Idylles* III, VI, X et XI

Voici comment l'amoureux et le poète décrit sa situation amoureuse et la met au compte de sa physiologie :

*ὦ χαρίεσσ' Αμαρυλλί, τί μ' οὐκέτι τοῦτο κατ' ἄντρον  
παρκύπτοισα καλεῖς, τὸν ἐρωτῦλον; ἦ ῥά με μισεῖς;  
ἦ ῥά γέ τοι σιμός καταφαίνομαι ἐγγύθεν ἦμεν,  
νύμφα, καὶ προγένειος;*

*« Charmante Amaryllis, pourquoi tu ne m'appelles plus,  
penchée depuis cette grotte, le petit amoureux ? Est-ce que tu  
me détestes ? Est-ce que je te semble **camard**, de près, jeune  
fille ? et trop **barbu** ? »*

III, 6-9

Le nez camus du chevrier anonyme de l'*Idylle* III le rend aussi disgracieux que Socrate mais sa laideur à lui le prive apparemment du bonheur d'être aimé. Il ne semble pas provoquer ce retournement amoureux qui se joue dans le *Banquet* entre Alcibiade et Socrate<sup>302</sup> et que l'amant

<sup>302</sup> Les dialogues faisant état de leur relation amoureuse sont l'*Alcibiade* 103a-104c et le dialogue entier si l'on considère que Socrate explique ses raisons d'être distant ou fidèle au jeune homme dont il se dit l'amant ; le *Banquet* 212b-223a ; le *Gorgias* (481c-482a ; 519a-b) ; le *Protagoras* 309a-c ; 316a ; 317c-d ; 319e -320b ; 336b-e ; 347b ; 348b-c.

éconduit, le bel Alcibiade, explique par le pouvoir merveilleux des mots du philosophe. La situation de notre chevrier serait bien plus prosaïque, sa personnalité naïve, et son pouvoir d'attraction inexistant. En somme, l'idylle opposerait l'amour vrai et le réalisme bas du personnage en vue de provoquer un effet comique renforcé, en effet, par la situation de *paraclausithyron*<sup>303</sup> devant une grotte plutôt que devant la porte d'une demeure<sup>304</sup>. Mais est-il bien sûr que sa laideur soit un obstacle à son bonheur amoureux comme lui-même le prétend ? Il laisse entendre, en effet, que la jeune Amaryllis l'a déjà invité auprès d'elle dans un jeu amoureux inattendu qui fait écho à celui de Galatée et de Polyphème (sur lequel nous reviendrons dans un instant<sup>305</sup>). Si Amaryllis l'a vu de près et lui a ordonné de cueillir des pommes qu'il promet de lui apporter encore le lendemain, III, 10-11, c'est qu'il y a des contacts réguliers entre eux. D'ailleurs, il la décrit avec des détails qui la rendent réelle et qui imposent de faire de leur relation une réalité effective. D'un autre côté, l'habitat de la nymphe (une grotte fermée par un mur végétal) et la modalité interrogative dans laquelle il fait une remarque sur leur relation passée rendent celle-ci suspecte. Amaryllis est-elle réelle ? Humaine ou divine ? Amoureuse ou farouche ? Belle ou trop hâlée ? Il y a une volonté évidente de la part du poète de mobiliser la sagacité du lecteur qui se trouve face à une série d'énigmes. La comparaison avec la situation amoureuse du Cyclope et de Galatée pourrait corroborer les propos *a priori* anodins du chevrier. En effet une disparité analogue entre l'aspect de Polyphème et celui de la Nymphe associée à un retournement amoureux pourraient justifier un écho plus intéressant :

(le Cyclope de l'*Idylle* VI) :

καὶ γάρ θην οὐδ' εἶδος ἔχω κακὸν ὥς με λέγοντι.  
 ἧ γὰρ πρῶν ἐς πόντον ἐσέβλεπον, ἧς δὲ γαλάνα,  
 καὶ καλὰ μὲν τὰ γένεια, καλὰ δέ μεν ἅ μία κόρα,  
 ὡς παρ' ἐμὴν κέκριται, κατεφαίνετο, τῶν δέ τ' ὀδόντων  
 λευκοτέραν ἀγὰν Παρίας ὑπέφαινε λίθοιο.

« Car en vrai, je n'ai pas **une laide figure** comme on le dit de moi. Hier en effet, j'ai regardé la mer, qui était calme, et elle faisait

<sup>303</sup> Plutarque, *Mor.* 753b et Lucrèce, *De rerum natura*, IV, 1177 : *lacrimans exclusus amator*.

<sup>304</sup> GOW 1950, p. 64, parle de situation ridicule.

<sup>305</sup> CAIRNS 1972, p. 145-147.

*paraître belle **ma barbe** et belle ma pupille unique, c'est ce que j'ai pensé quant à moi, et elle faisait paraître la blancheur de mes dents plus éclatante que la pierre de Paros. »*

VI, 34-38

(le Cyclope de l'Idylle XI) :

*γινώσκω, χάριεσσα κόρα, τίνοσ οὔνεκα φεύγεις·  
οὔνεκά μοι λασία μὲν ὄφρ' ἔπι παντὶ μετώπῳ  
ἔξ ὧτ' ὅτ' ἔταται ποτὶ θώτερον ὧς μία μακρά,  
εἷς δ' ὄφθαλμὸς ὕπεστι, πλατεῖα δὲ ῥίς ἐπὶ χεῖλει.*

*«Je comprends, charmante fille, ce qui te fait fuir : c'est mon sourcil velu qui court sur tout mon front d'une oreille à l'autre oreille, tout seul et gros, l'œil au-dessous, unique, et mon nez qui s'aplatit sur ma lèvre ».*

XI, 30-33

Comme le chevrier, Polyphème est conscient que sa laideur éloigne la belle mais celle-ci manifeste à d'autres moments, plus sûrement qu'Amaryllis en III, une forme de désir sans équivoque à son égard. Le chanteur Daphnis dit en effet qu'elle jette des pommes dans sa direction, VI, 6-7, image traditionnelle de l'expression de la passion érotique<sup>306</sup>. En XI, 22, le Cyclope prétend que Galatée rôde autour de lui la nuit quand il dort. On peut songer au récit autobiographique d'Alcibiade dans le *Banquet*, 218c-d, révélant à tous les convives sa tentative de faire céder Socrate à l'attrait de ses charmes. Il y a dans tous les cas un retournement des rôles, l'éraсте devenant l'éromène, d'autant plus surprenant que l'aspect physique est parfaitement opposé. Ces traits physiques rapprochent le chevrier et le Cyclope de Socrate en raison d'une laideur commune qui mérite d'être interrogée dans la mesure où Platon en fait une sorte de *philosophème* qui réapparaît dans plusieurs dialogues.

Dans le *Théétète*, le nez camus de Théétète et de Socrate ainsi que leurs yeux globuleux sont mis en relief de façon remarquable à l'ouverture et à la fin de l'entretien. D'abord, il s'agit d'une remarque a priori prosaïque de Théodore comparant la laideur du philosophe à celle de son jeune élève, 143e, et à la fin, Socrate évoque à nouveau, lui-même cette fois, leur laideur réciproque pour éclairer le problème de la science et de l'opinion droite, 209c, qui a été leur quête commune :

<sup>306</sup> L'*Hymne à Aphrodite* de Sappho en particulier mais aussi en III, 40-42, les pommes lancées à Atalante par Hippomène.

νῦν δέ—καὶ μή μοι ἄχθου—οὐκ ἔστι καλός, προσέοικε δὲ σοὶ  
τὴν τε **σιμότητα καὶ τὸ ἐξω τῶν ὀμμάτων**· ἦπτον δὲ ἢ σὺ ταῦτ'  
ἔχει.

« *Mais en fait – et ne te fâche pas contre moi – il n'est pas beau, et il te ressemble, tant pour l'aplatissement du nez que pour les yeux saillants ; mais il a le nez moins aplati, les yeux moins saillants que toi.* »

*Théétète 143e (trad. Narcy)*

Théodore commence par souligner la disgrâce des deux interlocuteurs mais fera dans la foulée un portrait littéraire du jeune homme, 143e-144b, qui n'est pas sans rappeler celui qu'Alcibiade fait de Socrate dans la mesure où chaque fois la laideur foncière de leur visage s'oppose de façon très marquée à leur beauté intérieure<sup>307</sup>. Le deuxième passage opère un retournement puisque Socrate fait de la disgrâce physique un exemple illustratif surprenant de l'acte de connaissance et reconnaissance par association et différenciation successives :

ΣΩ. Ἄλλ' ἐὰν δὴ μὴ μόνον τὸν ἔχοντα ῥίνα καὶ ὀφθαλμοὺς διανοηθῶ,  
ἀλλὰ καὶ τὸν **σιμόν** τε καὶ **ἐξόφθαλμον**, μή τι σὲ αὖ μᾶλλον δοξάσω ἢ  
ἐμαυτὸν ἢ ὅσοι τοιοῦτοι;

ΘΕΑΙ. Οὐδέν.

ΣΩ. Ἄλλ' οὐ πρότερόν γε, οἶμαι, Θεαίτητος ἐν ἐμοὶ δοξασθήσεται, πρὶν  
ἂν ἡ **σιμότης αὐτῆ τῶν ἄλλων σιμοτήτων** ὧν ἐγὼ εἴωρακα διάφορόν τι  
μνημεῖον παρ' ἐμοὶ ἐνσημνηναμένη κατάθῃται—καὶ τᾶλλα οὕτω ἐξ ὧν εἶ  
σὺ—ἢ με, καὶ ἐὰν ἀῤριον ἀπαντήσω, ἀναμνήσει καὶ ποιήσει  
ὀρθᾶδοξάζειν περὶ σοῦ.

« *Mais si je pensais, non seulement celui qui a un nez et des yeux, mais celui qui a le nez aplati et les yeux saillants, est-ce toi qui, à quelque degré, seras l'objet de mon opinion, plutôt que moi-même ou tous ceux qui ont les mêmes traits ?*

*Th. - A aucun degré.*

*S. - Au contraire, je crois, Théétète ne sera pas en moi l'objet d'une opinion avant que cet aplatissement du nez (et il en est de même pour les autres traits dont tu es composé), imprimé en toi, y ait déposé une trace différente des autres nez aplatis que j'ai déjà vus. C'est cet aplatissement-là qui, si je te rencontre encore demain, me remémorera et me fera avoir une opinion droite à ton sujet.* »

*Théétète 209c (trad. Narcy)*

Non seulement Socrate, en parlant lui-même de sa laideur, ne manifeste aucune gêne comme

<sup>307</sup> Si Théodore n'est pas amoureux de Théétète, il prend soin de le préciser tant son admiration peut prêter à confusion. D'une certaine façon, le charme de la beauté intérieure du jeune homme est soulignée par sa laideur physique de sorte que son affection pour lui paraît proche de l'amour.

Théodore le redoutait au début de l'entretien, 209c, mais surtout il justifie et met au premier plan les défauts partagés avec Théétète en en faisant un paradigme de la science (insuffisant encore mais plus juste que les définitions précédentes). On pourrait se contenter de dire que Socrate ironise pour affirmer son mépris de l'apparence extérieure mais les enseignements du *Phèdre* et du *Banquet* sur la laideur et la beauté nous incitent à déceler dans le passage du *Théétète* une conception capitale de Platon : la laideur humaine, celle de l'incarnation du corps, n'est laide que dans son opposition à celle de l'âme et sans ces signes visibles de la disgrâce humaine, le philosophe ne pourrait désirer la sagesse. Il a donc une réelle satisfaction à être laid car sa laideur physique augmente son désir de beauté, celle des beaux garçons, mais surtout la beauté en soi que les jeunes gens autant que lui doivent également désirer. C'est l'intensité de ce désir, sa radicalité, qui le rend beau et même plus beau que les beaux garçons qui n'en ont pas souvent conscience.

Les vers qui terminent le chant de Daphnis de l'*Idylle* VI, 18-19, évoquent un passage de la *République* 374d, dans lequel Socrate explique que l'amour transforme, aux yeux de l'amoureux, le nez camus des garçons en un profil séduisant. On a vu que Théocrite se servait de l'adjectif *σιμός* dans l'*Idylle* III, 8 et en XI, 33, Polyphème est pourvu d'un nez écrasé, *πλατεῖα δὲ ρίς*. L'idée que l'amour inverse par le truchement du désir les défauts physiques en qualités apparaît nettement dans l'*Idylle* X, 27, quand Boucaios fait du teint sombre de Bombyca un motif supplémentaire pour justifier son amour alors que cela passe pour être un défaut<sup>308</sup>. Ce passage qui n'évoque plus l'apparence nasale d'un homme mais le teint d'une jeune fille pourrait être tout à fait secondaire si l'adjectif dont se servait Boucaios n'était pas précisément un de ceux que cite Socrate dans le même passage de la *République*.

Daphnis à Polyphème :

*ἦ γὰρ ἔρωτι  
πολλάκις, ὦ Πόλυφωμε, τὰ μὴ καλὰ καλὰ πέφανται.*

<sup>308</sup> GOW 1952, p. 199-200 évoque bien le passage de la *République* mais pense que Théocrite donne un sens différent à l'adjectif, « brûlé par le soleil », si bien que Boucaios donnerait ici à la jeune fille un qualificatif « opposite of what she is ».



« *Il est vrai que souvent, Polyphème, l'amour fait paraître beau ce qui n'est pas beau* ».

VI, 17-18

Ces vers qui confirment que la Nymphe a bien des pulsions amoureuses pour le monstre soulignent clairement que sa laideur a vu son action répulsive se retourner en pouvoir d'attirer. On peut même voir dans la scansion anormale de *καλὰ καλὰ* une insistance du poète à distinguer deux types de beauté. L'examen de ce passage de la *République* révèle à nos yeux une volonté de l'Alexandrin d'orienter le lecteur dans la direction du philosophe :

ὁ μὲν, ὅτι **σιμός**, ἐπίχαρις κληθεὶς ἐπαινεθήσεται ὑφ' ὁμῶν, τοῦ δὲ τὸ γρυπὸν βασιλικὸν φατε εἶναι, τὸν δὲ δὴ διὰ μέσου τούτων ἐμμετρότατα ἔχειν, μέλανας δὲ ἀνδρικοῦς ἰδεῖν, λευκοῦς δὲ θεῶν παῖδας εἶναι· **μελίχλωρος** δὲ καὶ τοῦνομα οἶει τινὸς ἄλλου ποίημα εἶναι ἢ ἐραστοῦ ὑποκοριζομένου τε καὶ εὐχερῶς φέροντος τὴν ὠχρότητα, ἐὰν ἐπὶ ὥρᾳ ᾗ;

« *Celui qui a le nez écrasé, vous en faites l'éloge en le disant charmant, d'un autre qui a un nez d'aigle, vous direz qu'il est royal, et de celui qui se trouve entre les deux, vous direz qu'il est parfaitement proportionné. Vous direz que ceux qui ont la peau sombre ont un air viril, alors que ceux qui ont le teint clair sont les enfants des dieux. Quant à l'expression « couleur de miel », de qui donc est-elle la création sinon d'un amant en quête d'un nom flatteur pour le teint mat et tout disposé à s'en accommoder pourvu qu'il accompagne la jeunesse ?* »

*République* 374d-e (trad. Brisson)

Théocrite qui reprend les traits de Socrate et le paradoxe de la laideur attirante, dans le *Banquet* notamment et ici en particulier, recourt en outre à un adjectif poétique inconnu avant Platon, *μελίχλωρος*<sup>309</sup>, servant à exemplifier dans la *République* le cas du poète amoureux d'un être ordinairement déprécié en raison de son teint et que chez nos deux auteurs, on se met précisément à apprécier. Cette reprise signale à notre avis la nécessité pour Théocrite de rapprocher la laideur extérieure et la beauté poétique ou philosophique. On notera que ce n'est plus seulement l'amoureux qui est laid mais l'objet de son amour. Le *Phèdre* apporte à notre argument des réponses décisives.

<sup>309</sup> Le *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon* donne : « *μελί-χλωρος, ον*, honey-yellow, olive-complexioned, Pl.R.474e, Arist.Phgn.812a19, Theoc. 10.27, Nic.Th.797; *μ. ἦν ὁ Πάτροκλος*, Philostr. Her.19.9. », p. 1098.

Dans la description de l'attelage ailé, Socrate précise que le cheval déraisonnable présente lui aussi cette même face camarde et cette couleur sombre :

ὁ δ' αὖ σκολιός, πολὺς, εἰκῆ συμπεφορημένος, κρατεράυχην,  
βραχυτράχηλος, **σιμοπρόσωπος**, **μελάγχρωσ**, γλαυκόμματος,  
ὑφαιμος, ὕβρεως καὶ ἀλαζονείας ἑταῖρος, περὶ ὅτα λάσιος...

*Le second, au contraire, est de travers, massif, bâti on ne sait comment ; il a l'encolure épaisse, sa nuque est courte et sa face camarde ; sa couleur est noire et ses yeux injectés de sang, il a le goût de la démesure et de la vantardise ; ses oreilles sont velues...*

*Phèdre 253e (trad. Leroux)*

On ne peut plus ici associer la laideur au philosophe dans la mesure où la partie laide de l'âme est justement celle qu'il cherche à dompter par la raison. Mais la prière terminale à Pan dans le *Phèdre* que Socrate fait à la fin du dialogue manifestant son désir d'être beau au-dedans et de présenter, en ce qui concerne l'aspect extérieur, une certaine harmonie avec l'intérieur, mérite notre attention : « Accordez-moi la beauté intérieure ; que, pour l'extérieur, tout soit en accord avec ce qui se trouve à l'intérieur », *Phèdre 279b-c* (trad. Brisson). On constate d'abord que ce dialogue se termine par une mention de la laideur non discriminante comme dans le *Théétète* et le *Banquet*. Il ne s'agit pas ici pour Platon de faire rire le lecteur en montrant Socrate en train d'ironiser sur sa laideur et celle de Pan (dieu laid à qui on demande de la beauté) mais de rappeler un point capital de sa pensée : c'est le manque de beauté, donc la laideur, qui nous fait désirer la beauté comme le manque de sagesse nous fait désirer la sagesse. De même, si Bombyca est bel et bien reconnaissable à son teint très mat, à sa minceur et à sa peau séchée par le soleil, Boucaios n'en a cure et semble surtout enchanté par sa voix ou le son qu'elle produit en jouant de la musique, X, 37. Ainsi, ce qui la rend belle est à la fois son amour pour elle (comme en *République*) et la beauté sonore de ses airs qui répond précisément à l'ouverture de son chant :

Μοῦσαι Πιερίδες, συναείσατε τὴν ῥαδινὴν μοι  
παῖδ'· ὃν γὰρ χ' ᾄψησθε, θεαί, καλὰ πάντα ποεῖτε.

*« Muses de Piéride, chantez l'enfant chétive avec moi, car ce que vous ne faîtes que toucher, déesses, vous le*

*rendez beau en tous points »*

X, 24-25

A la différence de Galatée et d'Amaryllis, Bombyca est une joueuse de flûte qui a donc comme lui le goût de poésie et de la musique, X, 15-16. L'*Idylle* X se plaît à confondre la beauté physique et musicale : les derniers mots du chant inséré de Boucaios peuvent en effet être compris comme une référence à son caractère autant qu'à sa façon de jouer<sup>310</sup>.

*τὸν μὲν τρόπον οὐκ ἔχω εἰπεῖν.*

« Ton style, je ne peux en parler. »

X, 37

Chez Platon comme chez Théocrite, la laideur physique permet paradoxalement un dépassement qui semble mettre l'amoureux sur la voie de la vraie beauté. Chez nos deux auteurs, la beauté physique ne répond plus au principe traditionnel du *καλὸς κάγαθός* qui confond beauté morale et physique. Ce décalage souligne l'originalité de la pensée platonicienne et sa quête d'une beauté nouvelle : la beauté qui est convoitée relève d'une façon philosophique de regarder les choses et les êtres en y cherchant la partie excellente. C'est en effet une des leçons majeures de l'*Alcibiade* et du paradigme de la vision dont on verra qu'elle n'est pas inconnue de Théocrite qui y fait référence dans l'*Idylle* VI (et peut-être en I) lorsque Polyphème regarde lui aussi sa pupille dans le miroir marin.

On songe bien sûr au *Banquet* et cette fois-ci au discours de Diotime présentant Éros comme ni beau ni laid<sup>311</sup>. L'exploitation du physique déplaisant de Socrate par Platon et reprise par notre poète n'est pourtant pas une création originale. Elle a partie liée avec le drame satyrique<sup>312</sup>, le mime de

<sup>310</sup> Platon se sert du mot *τρόπος* pour qualifier un style musical en *République* 398c et 424c.

<sup>311</sup> Si Socrate est ironique dans la prière à Pan, ce n'est pas en se moquant de lui, le laid qui demande à être beau au-dehors aussi bien qu'au-dedans, mais parce qu'il est déjà ce qu'il demande, à savoir amoureux du savoir et de la beauté comme peu le sont. Cf. DIXSAUT 2001, p. 131-185.

<sup>312</sup> La figure de Socrate, personnage de drame satyrique, présentée par Platon lui-même par la bouche d'Alcibiade ivre dans le *Banquet* 215a, a été étudiée notamment par Jean-Luc Périllé, cf. PÉRILLÉ 2016. Par ailleurs, l'éditeur Thrasyllus, au 1er siècle de notre ère, a rangé les Dialogues en tétralogies dramatiques (le quatrième étant le drame satyrique). Les Scholies à Théocrite font souvent le lien entre les personnages et les Satyres mais l'indigence des drames satyriques conservés ne permet pas de lier plus avant le genre à Théocrite, si ce n'est le *Cyclope* d'Euripide lui-même inspiré par le personnage de l'*Odyssée*. Un vers de la pièce d'Euripide, le vers 558, reprend aussi le seul fragment du drame satyrique d'Aristias conservé qui aurait, ainsi que le *Cyclope* d'Épicharme, inspiré le poète athénien.

Sophon<sup>313</sup> et la comédie dont Aristote avouait ne pas être en mesure de retracer l'histoire exacte<sup>314</sup>. Tous ces genres dramatiques sont en effet difficiles à appréhender pour nous. La comédie l'était déjà pour Aristote et le mime et le drame satyrique sont trop peu parvenus jusqu'à nous. Les traits et le vocabulaire peignant Socrate et les personnages de Théocrite relèvent du monde des satyres, des Silènes et surtout de Pan. Leur visage est marqué également par un nez camus, une pilosité hirsute, des yeux déformés par l'ivresse et le désir violent. Les scholies aux Idylles présentent souvent les personnages comme des satyres et la poésie bucolique est attachée naturellement au monde de Pan. Les liens que Socrate entretient avec Pan et les Nymphes dans le *Phèdre* et le *Cratyle* présentent bien plus d'intérêt à nos yeux que les critiques que Platon énonce à l'endroit des drames satyriques, de la comédie et du théâtre en général. Chez nos deux auteurs, cette référence au monde panique, loin d'être une simple forme d'urbanité ironique, s'inscrit dans une réflexion sur les genres que Platon a mené dans nombre de dialogues et sur laquelle nous reviendrons.

Le personnage du Cyclope ou de l'homme laid, amoureux et aimé, n'est pas une invention de Platon. Philoxène au Ve siècle a vraisemblablement introduit « the theme of the Cyclops in love »<sup>315</sup> et chez Euripide déjà, le désir amoureux du Cyclope est bien présent<sup>316</sup>. La laideur de Socrate amoureux d'Alcibiade pourrait avoir inspiré Théocrite en III, VI et XI. En effet, malgré sa physionomie peu attirante, il charme le bel Alcibiade par le discours philosophique au point que le jeune homme inverse les rôles d'érastrate et d'éromène en tentant de le faire succomber à ses avances. Galatée, séduite, lui reproche même de s'adonner à la musique plutôt que s'occuper d'elle, VI, 6-9. En XI, 6-8, Théocrite précise qu'à cette époque, Polyphème était encore un adolescent « à la barbe naissante » et qu'il avait trouvé alors le « remède », 17-18, à son mal à travers la musique et le chant. Le pouvoir de la poésie jouerait ainsi le même rôle chez le chevrier et Polyphème que la

<sup>313</sup> Aristote dans la *Poétique* 1427a-b, rapproche les Dialogues et Sophron et Diogène Laërce en III, 18, prétend que Platon a apporté à Athènes pour la première fois les mimes de Sophron et qu'on les retrouva sous son oreiller à sa mort. Cf. LABORDERIE 1978.

<sup>314</sup> *Poétique*, 1449b.

<sup>315</sup> GOW 1952 (II), p. 118, d'après les Scholies d'Aristophane, *Ploutos*, 290 et Athénée, I, 6 citant Phaniass, *frg.* 13.

<sup>316</sup> BILLAULT 2006, p. 19, relève la tendance de Polyphème dans le *Cyclope* d'Euripide, 581-584, reprise en creux par Théocrite, à prendre des êtres laids pour des beaux, en l'occurrence, il fait de Silène son Ganymède !

philosophie chez Socrate.

A première vue, ces éléments, déjà traditionnels du temps de Platon, qui opposent un poète rustre à une belle ne permettent pas de dire avec certitude que Théocrite a puisé son inspiration chez Platon même si l'on peut y voir une convergence des idées sur la beauté. En effet, ni le chevrier en III ni le Cyclope en VI et XI ne peuvent être plus que cela mis en rapport avec Socrate. Le Cyclope se croit beau et savant d'une façon grossièrement narcissique qui n'a rien à avoir avec le philosophe. Mais Alcibiade, dans le *Banquet* ne fait pas autre chose que s'aimer lui-même<sup>317</sup> et avoue, malgré sa beauté, son amour honteux pour le philosophe aux allures de Silène<sup>318</sup>. Le *Phédon* 100e, affirme que « toutes les choses qui sont belles sont belles par la Beauté », ὅτι τῷ καλῷ πάντα τὰ καλὰ [γίγνεται] καλά. Les vers qui closent le chant de Daphnis en VI, 18-19, semblent y faire écho :

ἢ γὰρ ἔρωτι  
πολλάκις, ὃ Πολύφαμε, τὰ μὴ καλὰ καλὰ πέφανται.

« Il est bien vrai en effet que souvent, Polyphème, avec l'amour, ce qui  
n'est pas beau apparaît beau. »

VI, 18-19

Si, dans le dialogue, c'est par le beau en soi que les choses deviennent belles, dans le poème, ces mêmes choses paraissent telles mais ne le sont pas véritablement. Comme Polyphème il fait de son amour passionné un prétexte au chant poétique, mais si le Cyclope se soigne par l'art des Muses ou tente de le faire, le chevrier de l'*Idylle* III donne le spectacle de son impuissance à dépasser le mal d'amour.

Dans l'*Hippias majeur*, Socrate distingue la beauté nommable en termes de qualités, une jeune fille, une jument, une lyre ou une marmite, de la beauté dans son essence même, 287d-291d. Aussi, Hippias qui affirme « faire de beaux discours sur de belles choses » et se croit à leur mesure met en lumière la singularité de Socrate qui ne sait pas répondre à la question du beau en soi et se trouve

<sup>317</sup> Ce qui invite Socrate, plein d'ironie, à lui enjoindre dans l'*Alcibiade*, de « se connaître lui-même » et d'être capable de voir dans les âmes la part d'excellence.

<sup>318</sup> Dans le *Banquet*, Alcibiade n'emploie pas l'adjectif *σιμός* mais rapproche explicitement Socrate et Silène,. Le scholiaste évoque la possibilité que Tityre soit un Silène, un Satyre et affirme qu'on nomme les boucs par ce nom.

embarrassé, 286c-d, parce que, pour Platon, la beauté se trouve du côté d'une quête permanente, interminable, pour les réalités en soi et non pour les réalités sensibles. Pourtant, c'est par l'ignorance qui est une forme de laideur et la disgrâce de son être physique que le philosophe est à même de saisir l'existence des choses en soi. Le désir qu'elles provoquent chez lui font apparaître ses défauts et ses manques qui pourtant vont alimenter et intensifier celui-ci. C'est par l'impossibilité de saisir l'intelligible que le philosophe fonde l'intelligible, de même que la beauté en soi que personne ne peut voir fait apparaître cette même beauté. La laideur et la beauté, dans leur opposition, ne sont pas ce qui contrarie le dialogue entre les personnages laids de Théocrite et ceux qui sont beaux, mais ils font apparaître en négatif la possibilité d'une autre beauté. Dans ces conditions, le dialogue impossible de ces idylles se déplace entre le lecteur et le poète car il s'agit de réfléchir et de chercher en soi le sens à donner à ces oppositions faussement sensibles.

## 2. Le refus de parler

Les raisons qui empêchent Amaryllis ou Galatée de répondre à leur prétendants interrogent le lecteur en lui donnant des indices réalistes qui sont en même temps non absolument avérés. L'ambiguïté des situations dramatiques vient en partie du statut à donner aux personnages. Amaryllis est-elle une jeune fille ? Une Nymphe ? Est-elle morte comme le dit Battos dans l'*Idylle* IV ? Est-elle la même dans les deux idylles ? Son nom vraisemblablement tiré de *ἀμαρύσσω*<sup>319</sup>, « briller, étinceler », est d'autant plus ironique (ou plutôt à un autre niveau de lecture) que l'on ne la voit jamais, ni en III, où elle semble cachée sous le lierre fermant sa grotte, ni en IV, 38, où elle est morte. Elle fait songer à la beauté de Baudelaire, un « rêve de pierre » qui inspire « au poète un amour/ Éternel et muet ainsi que la matière »<sup>320</sup>. Belle par son invisibilité et son silence, elle inspire

---

<sup>319</sup> HUNTER 1999, p. 111, rappelle qu'elle est aimée de Philétas dans le roman de Longus, *Daphnis et Chloé*, 2, 5, 3. En 2, 7, 6, Philétas raconte qu'Écho l'aidait, mais en vain, à appeler Amaryllis que même sa flûte, guidant les vaches, ne pouvait faire apparaître. Dans la première *Bucolique* de Virgile, Amaryllis apprend de Tityre à faire résonner les bois, comme un écho à l'Écho, I, 4-5. Elle figure dans trois autres églogues du Mantouan : II, 14 et 52 ; III, 81 ; VIII, 77-78 ; IX, 22.

<sup>320</sup> Baudelaire, « La Beauté », *Les Fleurs du mal*, 1857.

le désir amoureux autant que le dépit. Galatée de même suscite le désir de Polyphème par son silence. Dans l'*Idylle* VI, son silence est compensé par ses actes lorsqu'elle jette des pommes aux moutons du Cyclope, 6-7, ou lorsqu'elle lui « fait des agaceries », *διαθρόπεται*, 15, mais il s'oppose en revanche, discrètement mais sûrement, aux sons divers qu'émettent Polyphème (il joue de la syrinx au lieu de lui répondre, 8-9), sa chienne dressée contre la Nymphé, (elle aboie, 10), à la mer qui roule doucement sur le rivage, 11-12. Toutes ces réponses sonores au silence de Galatée qui refuse de parler se trouvent dans le chant de Daphnis, 6-19, dans lequel le Cyclope est muet puisque le bouvier lui parle en une espèce de monologue théâtralisé. Dans le chant de Damoitas, qui brise le silence de Polyphème puisque le jeune chanteur parle à sa place en réponse au chant précédent, les sonorités évoquées ne sont pas moins intéressantes : le Cyclope dit qu'il en aime une autre, 26, il siffle, 29, pour faire aboyer sa chienne, 29, qui jadis se contentait de japper, 30. Les cinq vers de conclusion forment un concert champêtre : Damoitas joue de l'aulos, Daphnis de la syrinx et les génisses dansent, 43-45. Galatée refuse de jurer qu'elle sera sa femme, 32-33. On voit que dans cette idylle le silence n'est que verbal car tout résonne et tout prend sens sans qu'il ait de mots prononcés. On pourrait voir une nouvelle opposition entre la belle et le monstre dont le nom signifie « qui parle beaucoup ». Mais dans cette idylle, il ne parle pas à Galatée et dans les propos que lui prête Daphnis, il n'est question que de douces sonorités qui tranchent avec la violence qu'on lui attribue habituellement. Le refus de parler, de sa part, transforme sa nature cruelle en douce poésie et en musique harmonieuse. On pourrait se demander si Galatée ne fait pas exprès de jouer la comédie de l'amour avec lui pour assister à ce spectacle à la fois beau et cocasse. En XI, le Cyclope fait un long monologue, 19-79, aux allures de dialogue puisqu'il s'adresse à la Nymphé marine, qui demeure, comme Amaryllis en III, à la fois invisible et muette<sup>321</sup>. Les vers 72-79 qui forment un vrai monologue ressemblent à un dialogue intérieur dans la mesure où Polyphème se fait la morale en se donnant de bons conseils. C'est ainsi qu'Hermogène conçoit le genre du dialogue qui doit être

---

<sup>321</sup> CAIRNS 1972, p. 145-147, compare les deux idylles du point de vue du *kômos*, chant de séduction bruyant et souvent sous l'effet du vin.

réaliste, offrir des visions frappantes et des propos pleins de bons sens et prononcés avec la générosité du cœur. Le refus de Galatée d'entrer en contact avec lui et de répondre à ses avances entraîne à la fin du poème une accalmie intérieure due à une distance morale prise qui le rapproche de lui-même et l'éloigne de la Nymphé silencieuse. En d'autres termes, le refus d'échanger qui le rend malade provoque un dialogue inédit en lui-même, une forme purement positive de verbaliser ses sentiments. C'est sans doute ce qui se passe dans l'*Idylle* II où le refus de Delphis, purement factuel et peut-être provisoire de revoir Simaitha, entraîne chez elle une inflation de la parole qui s'achèvera pourtant en un silence à la poétique et intérieur puisque, comme on l'a vu, elle accepte de supporter le poids de son amour malheureux tant qu'il faudra. Dans l'*Idylle* XIV, 21-23, Kynisca refuse de donner le nom de celui à la santé de qui elle boit comme doivent le faire toutes les personnes présentes à la fête d'Aischinès. Son refus est intéressant dans la mesure où le silence qu'il impose devient pour son amoureux une preuve qu'elle ne l'aime pas. Dans l'*Idylle* XVI, le refus vient des hommes qui pourraient profiter des talents du poète mais qui préfèrent garder leur argent. C'est pourtant sur ce refus que celui-ci fonde son idylle qui devient ainsi une sorte de monologue comme si Théocrite voulait signifier que la voix poétique ne saurait se limiter au refus de le gratifier financièrement. Ce refus, au contraire, entraîne l'écriture d'un poème qui se plaint de ce refus et qui semble même finalement l'oublier comme s'il voulait dire que la poésie était toujours un acte gratuit même quand elle fait l'objet d'un salaire. Dans l'*Idylle* XXIX, 35-40, l'éraсте formule les paroles intérieures de son aimé qui ne voudrait plus de lui auxquelles il oppose, le cas échéant, son refus de le recevoir de nouveau. En renversant ainsi les rôles, c'est-à-dire sous le mode conditionnel, on imagine mal le jeune homme se dire que son devoir est de répondre dès à présent à ses avances. On peut aussi penser que l'amant, en inversant ainsi les rôles, se met lui-même à égalité avec son aimé, comme il le lui demandait au vers 20, mais cette fois, en vue de faire cesser leur liaison. C'est peut-être une façon pour lui de vivre cette réciprocité amoureuse une dernière fois avant la fin de tout contact entre eux. L'idylle qui étonne le plus par le refus de parler d'un



personnage se trouve être l'*Idylle* I.

Pendant de longs vers où défilent beaucoup de dieux et de pâtres, Daphnis refuse de répondre ou plutôt répond-il par le silence. On notera que les Nymphes et Pan refusent eux aussi par leur absence remarquable auprès du bouvier de prendre part à toute discussion. De même le chevrier refuse de jouer de la syrinx en raison de la colère de Pan. Tous ces dieux et le chevrier, qui peut très bien être Pan lui-même, incarnent dans le *Phèdre* et dans le *Cratyle*, comme on l'a vu, le *logos*. Daphnis, qui est lui aussi poète, devient par son mutisme un être étrange en cela qu'il maîtrise le langage mais ne s'en sert plus. Il y a là de toute évidence un signe de Théocrite en direction d'une forme différente de dialogue, un dialogue silencieux, dans lequel les mots ont d'autant plus de force poétique qu'ils ne sont pas énoncés. On peut voir au vers 105 une aposiopèse, une « omission respectueuse » qui, sous prétexte de ne pas dire ce qu'il en est de la relation entre Aphrodite et Anchise, suggère d'autant plus la réalité des choses. On trouve le même procédé dans l'*Idylle* II quand Simaitha, dans son besoin de tout dire, précise qu'en jouissant de la présence de Delphis dans son lit, elle laisse Séléné deviner ce qu'il advint alors, 142-143. Les deux personnages, Daphnis et Simaitha, vont précisément, au-delà de ces figures analogues, trouver leur équilibre ou leur force poétique dans la cessation du langage.

Chez Platon, plusieurs personnages refusent de dialoguer avec Socrate de façon tout à fait remarquable car le dialogue prend alors une tournure dramatique signifiante mais sans empêcher le philosophe de continuer sa propre réflexion. Philèbe, qui donne son nom au dialogue sur le plaisir, refuse d'échanger ses idées avec Socrate dès le début de l'entretien, 11c. On peut voir dans ce silence la certitude altière que le plaisir n'a pas besoin d'être défendue comme l'intelligence, moins considérée par l'opinion générale. Mais, le silence de Philèbe peut traduire aussi l'impossibilité de défendre une thèse dès lors qu'une opposition dialectique rendrait cette défense moins facile. De ce point de vue, Platon, indirectement, ferait valoir la nécessité de mêler à tout dialogue philosophique le plaisir d'énoncer ses idées et le devoir de les justifier par la confrontation au risque de perdre une

partie de ce plaisir. En 17c-18a, Socrate qui vient de faire l'examen dialectique des lettres de l'alphabet, a convaincu Protarque qui le dit à Philèbe, lequel à nouveau semble justifier son refus de prendre part à la discussion en disant qu'il ne voit pas le lien avec le débat initial. Dans le *Gorgias* 505d-513c, Calliclès refuse de poursuivre la discussion car il n'accepte pas l'idée que la justice consiste à punir l'âme dérégulée plutôt qu'à la laisser telle. La fin du *Protagoras* 360d-362a, offre un autre exemple de refus de dialoguer plus avant. Protagoras acquiesce de plus en plus difficilement aux arguments de Socrate et il finit par ne même plus faire signe de la tête comme il le faisait depuis un moment avec beaucoup de réticence. Il demande à Socrate de finir tout seul et lui reproche de vouloir jouir de sa victoire sur lui en lui assignant toujours le rôle du répondant, 360e. Toutefois, les dernières paroles du sophiste affirmeront que Socrate est le plus admirable parmi tous ceux que connaît Protagoras, 361d-e. En ce sens, Socrate a contraint son interlocuteur au silence, c'est-à-dire à la contradiction intérieure, et, s'il y a refus de dialoguer plus avant de la part de ce dernier, cela repose davantage sur une façon d'interroger et de demander des réponses chez le philosophe. Protagoras refuse les modalités de la discussion et non pas la discussion. Mais de façon paradoxale, il affirme pourtant qu'il admire sa manière de dialoguer, 361e. Le *Protagoras* laisse entrevoir que le dialogue est une technique différente selon les interlocuteurs, ce qui permet au sophiste d'esquiver *in extremis* l'échec total dans la discussion, mais qui, derrière les compliments qu'il adresse à Socrate, induit que sa méthode dépend d'une façon de penser qui, pour n'être pas la sienne, tire sa force de sa cohérence et de sa probité. Par ailleurs, Platon introduit un étrange passage dans lequel Socrate fait parler le dialogue lui-même qu'ils viennent d'avoir. Celui-ci leur déclare qu'ils sont tous les deux contradictoires puisque chacun n'a fait en fin de compte que dire l'opposé de ce qu'ils affirmaient au début de l'entretien, 361a-c. En effet, derrière le problème des modalités du dialogue et de ses résultats, il y a la pensée elle-même que Platon conçoit comme un dialogue avec soi-même.

### 3. Le dialogue, le monologue et le dialogue intérieur

Dans les Idylles, nombreux sont les passages où le dialogue ressemble ou se transmue en monologue. Dans l'*Idylle* I, Daphnis s'adresse à la nature muette, à Pan qui est absent, de sorte que ses dernières paroles s'éteignent dans le silence de ses interlocuteurs et dans le sien qui sera définitif. Le bouvier commence par refuser de répondre, devient menaçant et injurieux à l'égard d'Aphrodite et d'Eros, invoque Pan demeurant dans l'absence, s'adresse à une nature qui ne lui répond pas et il meurt. Autant dire que la dramaturgie de sa mort met en évidence le problème de la communication et le paradoxe de la situation pour un poète. Mais on pourrait voir là-dedans le signe d'une autre forme de dialogue ou de langage que pour notre part nous identifions à la pensée et au dialogue intérieur. En effet, Daphnis fournira dans les Idylles un modèle poétique pour les personnages de la bucolique comme si sa mort et son silence ultime étaient la nature même de cette poésie. De même, le silence qui se fait pour le lecteur sur les raisons de sa mort l'entraîne à une introversion et sans doute à une interrogation sans cesse renouvelée, comme les apories socratiques, le plaisir qu'offre Théocrite se situe autant du côté de la création poétique, de l'exigence formelle et de l'appel au sensualisme, que du côté de la pensée, de l'examen profond des apories et des mystères. On peut en effet apprécier les nombreux écueils qu'offrent les Idylles en constatant que le discours poétique se heurte bien souvent à un échec et une impuissance qui le rendraient ridicule si Théocrite n'en faisait pas le prétexte à une continuation dans l'âme du lecteur de la lecture poétique qu'il propose. On a vu que pour trouver des réponses aux apories que ses poèmes font naître, le lecteur devait en passer par une enquête dans laquelle le sens premier, mimétique, nourri par de nombreux indices, était confronté à un au-delà de la lecture, analogique en partie, mais sans doute différente encore. Selon nous, cette troisième lecture qui ne saurait se faire sans les deux autres est à chercher du côté de la philosophie platonicienne.

Monique Dixsaut<sup>322</sup>, dans une langue merveilleusement claire pour un tel sujet, explique comment le dialogue platonicien tel qu'il est mis en scène chez le philosophe, ne saurait jamais être le but

---

<sup>322</sup> DIXSAUT 2003, p. 33-37.

ultime de l'activité philosophique et de son mode de pensée et cite le passage du *Théétète* dans lequel Socrate précise justement ce qu'il appelle penser : « un âme qui pense ne m'apparaît en effet ne rien faire d'autre que dialoguer, elle s'interroge elle-même et se répond<sup>323</sup> ». Dans le *Sophiste* où l'Étranger d'Élée a pris la place de l'interlocuteur principal de Théétète, à la demande de Socrate, il affirme que « c'est au dialogue intérieur de l'âme avec elle-même qui se tient sans passer par la voix que nous avons donné ce nom, pensée<sup>324</sup> ». L'historienne de la philosophie précise donc que l'interlocuteur et la voix sont des éléments contingents auxquels le dialogue intérieur échappe mais celui-ci a lieu seulement quand le cycle entre interrogations et réponses se produit<sup>325</sup>.

Dans les Idylles, les dialogues fermés par le refus, l'absence ou l'ambiguïté ontologique de l'interlocuteur débouchent sur une forme plus ou moins contrainte de monologue. Souvent, on pourra les associer au dialogue intérieur platonicien pour deux raisons : d'abord, il y a des questions et des réponses proférées dans la solitude, ensuite parce que la profération perd progressivement ses certitudes. Le dialogue intérieur consiste en effet à fixer le plus possible, à partir d'opinions sensibles, une connaissance qui puisse s'inscrire dans la mémoire de la façon la plus juste possible, *Philèbe* 38c-39c<sup>326</sup>. Dans les Idylles, ce mouvement de questions-réponses se dédouble dans un faux dialogue avec l'autre et dans un dialogue intérieur si bien que la suspension finale et l'absence de réponse définitive, le doute et l'aporie demeurent ou s'aggravent tout en ayant stabilisé les émotions trop fortes qui justifiaient le dialogue initial. On peut relever dans quelques idylles les questionnements restant sans réponse et constater chaque fois leur singularité. L'*Idylle* I, de ce point de vue, est remarquable par les modalités que ce double mouvement prend :

---

<sup>323</sup> *Théétète* 189e-190a (trad. Dixsaut) et DIXSAUT 2003, p. 33.

<sup>324</sup> *Sophiste* 263e-264b (trad. Dixsaut) et DIXSAUT 2003, p. 33.

<sup>325</sup> DIXSAUT 2003, p. 35.

<sup>326</sup> Dans ce passage, Socrate prend l'exemple d'un marcheur voyant de loin une chose sans la distinguer clairement. Il se demande à lui-même ce que c'est. Il peut se dire qu'il s'agit d'un homme ou d'une figurine faite par des bergers et avoir raison ou tort. S'il y avait quelqu'un avec lui, le partage de cette opinion deviendrait discours. Mais seul, il demeure parfois longtemps à peser la vérité. Notre âme est ainsi comme un livre.

Interlocuteurs	Questions	Indices de réponses	Problèmes
Thyrsis aux Nymphes, 66-69	« où étiez-vous au moment où Daphnis languissait ? »	*les dieux ne se mêlent à la mort des hommes <sup>327</sup> .	*Pourquoi y a-t-il Hermès, Priape et Aphrodite ?
Hermès à Daphnis, 77-8	Qui Daphnis aime-t-il ?	La jeune fille mentionnée par Priape	Hermès, dieu des interprètes, est incapable de savoir ce qui se passe ?
Chevriers, bergers et bouviers, 80-1	Que se passe-t-il pour D ?		
Priape à D., 81-92	Pourquoi se morfondre ?	La jeune fille le recherche et il devrait être heureux.	Les éléments de réponse donnés par P. posent de nouveaux problèmes.
Aphrodite à D., 95-98	Éros n'avait-il pas raison, n'est-il pas plus fort que D. ?	Si parce qu'il gagne.	D. affirme qu'il le vaincra « même mort », 103
Daphnis à Aphrodite, 102	« Penses-tu que pour nous le soleil se soit couché ? »	D. donne la réponse : il fera souffrir Éros même mort.	La question comme l'élément de réponse sont également incertains.

On a l'impression que les questions s'adressent davantage au lecteur qu'à Daphnis, notamment en ce qui concerne Hermès dont le domaine d'activités est précisément celui de l'information, des messagers, etc. Le lecteur est clairement sollicité pour interpréter les apories que les dieux eux-mêmes affrontent, mais les choses en étant là, ne doit-on pas faire de ces apories des espèces de réponses paradoxales ? En découvrant le caractère indéfinissable d'Éros, absent d'ailleurs comme Pan, le bouvier découvrirait la nature tragiquement mouvante du dieu de l'amour mais aussi du dieu du λόγος tels que Platon les décrit dans le *Banquet*, le *Phèdre* et le *Cratyle* ? Chez Platon, le dialogue proféré et échangé en présence de l'interlocuteur et le dialogue intérieur du *Sophiste* se justifient par la situation de l'homme face à la connaissance du vrai en soi. Dans ces conditions, il est possible de faire de cette idylle une représentation poétique de la situation dont prend acte le philosophe et que ne cesse de manifester Socrate à la fois par son goût de la discussion et par son

<sup>327</sup> HUNTER 1999, p. 87.

être insaisissable. En ce sens, son ironie relève moins d'une technique de combat que d'une esquivance face à un dialogue ou des interrogations qui auraient pour seul but de vaincre l'interlocuteur. Ce que précisément Socrate refuse dans le *Théétète* 168b, en préconisant à son jeune ami une attitude pleine d'aménité : « sans être agressif ni batailleur, en te mettant, au contraire, en pensée, à la portée de qui te fait bon visage, examine, au vrai sens du mot, ce que nous pouvons bien dire, quand nous expliquons que toutes choses se meuvent. » (trad. Narcy)<sup>328</sup>. Le dialogue philosophique renvoie donc, comme le dialogue intérieur, à une alliance amicale en vue de combattre les opinions fausses que nous portons en nous et que seule la pensée et l'intelligence peuvent détruire.

Dans d'autres idylles, le jeu des questions-réponses avec l'autre et tout seul apparaît aussi et parfois en faisant référence aux dialogues platoniciens :

## L'Idylle II

Interlocuteurs	Questions	Indices de réponses	Problèmes
Simaitha à Thestylis, 1	Où sont lauriers et philtres ?	Simaitha est « déboussolée » par des sentiments trop forts.	On ne sait si elle se pose la question à elle-même ou à Thestylis à qui elle demande d'apporter ces choses.
S. à elle-même, 6-7	Delphis est amoureux de quelqu'un d'autre ?	Philinos, charmant ami de D.	Elle connaît la réponse mais la question est ailleurs.
S. à Thestylis, 19	Où est ta raison ?	Thestylis connaissant peut-être mieux la réalité que S. est distraite.	Est-ce que T., toujours silencieuse dans cette idylle, n'est pas complice de D. ?
S. à T., 20	« Toi aussi » tu te moques de moi comme D. ?	Sans doute.	Idem.
S. à Éros	Pourquoi m'avoir vidée de ma force vitale ?	Convention poétique lyrique.	S. dénonce son exagération lyrique
S. à Séléne et à Hécate, 157	« Et maintenant ? »	S. par cette question rhétorique oppose la fréquence des visites	Début de réponse rationnelle : il faut trouver un juste milieu

<sup>328</sup> NARCY 2011 dans BRISSON 2011, p. 1924.

		passées et l'absence actuelle de D.	entre les 3 ou 4 visites quotidiennes avant et son absence depuis 12 jours.
--	--	-------------------------------------	---

Simaita, à partir du vers 10 jusqu'à la fin, s'adresse à Séléné et à Hécate si bien que le monologue apparent relève davantage d'une prière ou d'une démarche magique. D'un autre côté, le lecteur se sent mis au niveau des deux déesses, non par le statut mais par la distance qu'il instaure entre Simaita et ses propos. La fin de l'*Idylle* et la promesse faite à Séléné de supporter tant qu'il faudra sa douleur donnent l'impression que la magicienne elle-même a pris cette distance nécessaire à sa cure. Dans ces conditions, nous nous trouvons dans un dialogue intérieur ayant pour finalité de fixer à partir d'opinions, fausses ou vraies ainsi qu'elles apparaissent dans l'idylle, une vérité plus assurée.

#### L'*Idylle* XXX et la *μετρητική* platonicienne

Cette idylle narrative, 1-11, a pour but de mettre en scène un dialogue intérieur que l'amant vieillissant se tient à lui-même, plus exactement à son âme, *θυμός*, 12-23, laquelle lui répond et clôt ainsi le texte, 25-32. Les questions posées visent à récriminer son âme en lui reprochant d'aimer les jeunes garçons malgré son grand âge. En soulignant les détails physiques marquant l'âge de son âme, on est tenu de croire qu'il se parle réellement à lui-même. On rit cependant de le voir blâmer son âme en décrivant son corps à lui comme si les rôles s'étaient inversés. Le lecteur est surpris de cette double mise à distance, dans une narration d'abord puis dans un dialogue rapporté qui trouble l'identité des énonciateurs que ce procédé sert normalement à mieux distinguer. Il y a un paradoxe à créer un effet de réalisme, de contraste, qui entraîne en réalité une confusion inattendue<sup>329</sup>. On peut mettre cela sur le compte d'un poème de type symposiaque ou épigrammatique qui manifeste une prédilection pour les « énigmes » de banquets, les *γρίφοι*<sup>330</sup>. L'état du texte, plus altéré que d'autres

<sup>329</sup> GOW 1950, p. 514, note la bizarrerie.

<sup>330</sup> Athénée, 10, 448c-d. L'auteur reprend une définition de Cléarque, stoïcien du III<sup>e</sup> siècle, de l'énigme : *γρίφος πρόβλημα ἐστὶ παιστικόν, προστακτικὸν τοῦ διὰ ζητήσεως εὑρεῖν τῇ διανοίᾳ τὸ προβληθὲν τιμῆς ἢ ἐπιζήμιου χάριν εἰρημένον*, « un griphe est un problème enjoué, imposant de trouver au moyen d'une recherche mentale une réponse au bon mot en vue d'une marque d'honneur ou d'une sanction. » (trad. légèrement modifiée de Wilkins), cf.

idylles, et son étrangeté qui fait hésiter le lecteur entre une approche légère ou sérieuse, ont encouragé les critiques à douter de l'authenticité de l'*Idylle* XXX. Richard Hunter qui trouve ces arguments faciles pour un jugement si définitif, s'est attaché à relever des traces de réécritures savantes pouvant coïncider avec les pratiques et les lectures de Théocrite<sup>331</sup>. Le texte, comme souvent chez Théocrite, mêle les registres opposés et en l'occurrence, le lyrisme érotique, la littérature symposiaque et une patine philosophique, ironique ou non. Quelle portée doit-on donner au dialogue du poète avec son *θυμός*? Une visée morale condamnant les désirs du corps qui nécessiterait que l'on fasse de la discordance des identités une convention poétique n'engageant pas un dialogue intérieur de type platonicien<sup>332</sup>? Quelle valeur, surtout dans l'optique platonicienne, pourrait avoir un dialogue intérieur silencieux par nature quand il se trouve rapporté et donc proféré? Considérer celui-ci dans un sens sérieux paraît donc peu crédible. En outre, les raisons narratives qui le justifient *a posteriori*, il a aperçu le garçon la veille et a eu, ensuite, cet échange avec lui-même en rentrant chez lui, induisent que les récriminations qu'il a faites à son âme n'ont pas été suivies des faits qu'elles recherchaient puisqu'il dénonce dès le début sa « maladie », *νόσημα*, vers 1. Il faut faire du dialogue avec son âme, en raison de sa narrativisation, le prétexte du poème qui n'est donc pas tellement du côté de la passion amoureuse que du côté de la poétique. Pourtant l'amour court d'un bout à l'autre de l'idylle. Les choses se compliquent encore plus quand l'âme répond, vers 25-32, et que le poète restitue ces paroles encore une fois au style direct censé reproduire des mots réellement prononcés<sup>333</sup>. L'âme du poète lui rappelle combien il est vain de lutter contre l'amour, que le désir de le faire ne sert à rien et que, pour sa part, elle se souvient de n'être toujours qu'une chose éphémère, 25-32. L'âme ne fait qu'employer des tournures propres à un esprit plein d'urbanité et à un amateur de poésie dans la mesure où les métaphores souvent topiques se succèdent. La poésie, à nouveau au centre, rapproche donc celle-ci du poète qui voudrait

---

WILKINS 2003, p. 171.

<sup>331</sup> HUNTER 1996, p. 181-186.

<sup>332</sup> HUNTER 1996, p. 181-186, rappelle les exemples homériques, notamment en XVIII, 212, où le *θυμός* « peut désigner le siège du désir érotique », et plus tard, dans la lyrique. Hunter note surtout le rapprochement de l'*Idylle* XXX, et du dialogue avec le *θυμός*, avec le fragment de Pindare, *Frg.* 123, Sn-M.).

<sup>333</sup> C'est le modèle de Pindare auquel Hunter rattache sans plus de détail l'*Idylle* XXX. Cf. HUNTER 1996, p. 183-4.



s'en distinguer en lui faisant porter la faute de son propre désir. L'âme dénonce elle aussi « celui qui croirait vaincre Éros » en usant d'une comparaison spirituelle mais emplie d'une urbanité cocasse pour une âme. Elle compare en effet la vanité de la lutte contre l'amour à celui qui multiplierait par neuf les étoiles du ciel :

*ὄττις δοκίμοι τὸν δολομάχανον  
νικάσῃν Ἔρον, οὗτος δοκίμοι τοῖς ὑπὲρ ἀμμέων  
εὔρην βραιδίως ἄστερας ὀππόσακιν ἔννεα.*

*« Celui qui se figurerait vaincre Éros maître des ruses, celui-ci se figurerait qu'il peut découvrir aisément le nombre des étoiles, au-dessus de nos têtes, multiplié par neuf ! »*

XXX, 25-7

Le *θυμός* du poète, quoiqu'il soit poète lui aussi, montre une connaissance digne des savants alexandrins : il est féru de mathématiques, de météorologie et de poésie<sup>334</sup>. Le trait d'esprit est assez fin, et purement ironique, dans la mesure où l'infini des étoiles ou un nombre très grand, ne saurait être multiplié par neuf sans être au préalable connu. En d'autres termes, il est inutile d'exagérer ce qui est déjà trop. C'est une des leçons, s'il y en a une, de l'idylle et de l'âme du poète amoureux.

En terminant l'idylle par les propos de celle-ci, le poète met en avant la portée morale de ses paroles. La confusion sur le sens à donner au texte rejoint la pratique du *γρίφος* et réclame une enquête intellectuelle. Le dialogue du poète avec son *θυμός* se déplace ainsi dans un dialogue du lecteur avec le texte. Celui-ci peut songer à la situation de Daphnis en I ou à celle du Cyclope en VI et XI, c'est-à-dire à une relation amoureuse faisant souffrir et se transformant par la poésie en quête de soi et en démarche philosophique. C'est aussi l'œil du lecteur et son regard critique, sa lecture au sens fort, surtout si l'on pense au motif de la « pupille » dans ces idylles, qui désigne aussi bien la jeune fille aimée que le regard et que Socrate utilise comme paradigme de la partie excellente de l'œil qu'il faut regarder pour en connaître l'essence comme il faut regarder la même partie excellente de l'âme pour se connaître soi-même.

Plusieurs éléments de l'*Idylle* XXX nous semblent faire signe en direction du *Phèdre* dont on a pu

<sup>334</sup> L'adverbe, *βραιδίως*, « aisément », ne se trouve que dans la poésie lyrique d'Alcée, *Frg.* 129, 22 (Lobel/ Page), dont l'idylle, en dialecte et en vers éoliens, pointe la science philologique de l'âme.

constater après d'autres l'importance pour Théocrite dans plusieurs poèmes. Les vers 28-29 de l'*Idylle* XXX rappellent le mythe de l'attelage ailé du *Phèdre* 253c-257a, dans lequel le cheval blanc, docile à l'intelligence du cocher, accepte le joug, ζυγόν, contrairement au cheval noir.

καὶ νῦν, εἴτ' ἐθέλω, χρῆ με μάκρον σχόντα τὸν ἄμφρανα  
ἔλκην τὸν ζύγον, εἴτ' οὐκ ἐθέλω.

« Pour l'heure, il me faut supporter la charge sur mon col et tirer le  
joug, que je le veuille ou non. »  
XXX, 28-29

Dans le *Phèdre*, on retrouve le joug sous la forme du « compagnon d'attelage », τῷ σύζυγί, 254a, le cheval blanc, ainsi qu'au cocher, à qui le cheval noir du désir fait subir l'emportement érotique vers le garçon ; en 254c, le cocher, qui s'est ressouvenu de « l'essence de la beauté », contraint à son tour les deux chevaux à l'obéissance, « l'un volontairement puisqu'il ne s'oppose pas, l'autre, furieux, le fait de la façon la moins soumise du monde », τὸν μὲν ἐκόντα διὰ τὸ μὴ ἀντιτείνειν, τὸν δὲ ὑβριστήν μάλ' ἄκοντα ; en 254c, comme l'amoureux de l'idylle, le cheval noir « fait les pires reproches » au cocher et à « son compagnon d'attelage », ἐλοιδόρησεν ὀργῇ, πολλὰ κακίζων τὸν τε ἡνίοχον καὶ τὸν ὁμόζυγα. Dans l'idylle, le poète accable son âme non pas pour les mêmes raisons que le cheval noir mais pour ne pas savoir résister au désir érotique et l'âme lui reproche de vouloir résister à ce qui est invincible. La situation est totalement inversée et l'intertextualité paraît peu recevable. Pourtant, nous voudrions émettre l'hypothèse que Théocrite fait bien référence à Platon en reconsidérant l'idylle à l'aune de l'âme telle que le *Phèdre* la présente dans le mythe de l'attelage et en appuyant cette interprétation de deux autres textes de Platon, une épigramme et une réflexion de la *République* à quoi on doit ajouter encore le dialogue intérieur dont nous parlons ici. Il faut, pour ce faire, partir de l'idée que l'*Idylle* XXX est tout autant un dialogue du poète avec son âme qu'un dialogue avec le garçon aimé et un dialogue du lecteur avec le sens même du texte. En effet, derrière ces entités en apparence distinctes, il y a la même idée d'une beauté capable de répondre à celle du monde sensible tout en cherchant à la dépasser. Pour le dire vite, la confusion des sentiments, des identités et des positions morales dans le poème ne font que se refléter en vue de

faire apparaître une beauté de l'âme dont le dénominateur commun serait une juste mesure capable d'apprécier le charme des choses sans être pas esclave. L'originalité de l'idylle tient à ce que cette « sage tempérance », *σωφροσύνη*, est cryptée par une description des sentiments qui semble la nier. Mais en y regardant de près, plusieurs éléments plaident en faveur de notre lecture, et surtout, ils se répondent dans les trois échanges qui structurent l'idylle : la relation amoureuse, le dialogue intérieur et le rapport au lecteur. Voyons ce qu'il en est en détail.

Les vers 3-4 de l'idylle recourent à une expression délicate à traduire qui n'est pas assez prise en compte :

*κάλω μὲν μετρίως, ἀλλ' ὅποσον τῷ πόδι περρέχει  
τὰς γᾶς, τοῦτο χάρις.*

*« Sa beauté est sans excès mais à partir du sol, sur ses pieds, tout n'est que grâce enveloppante. »*

XXX, 3-4

Il y a là aussi une description difficile à saisir puisque son manque relatif de beauté semble provoquer, du moins mettre en valeur aux yeux de l'amoureux, une beauté hors norme. L'appréciation esthétique repose sur deux aspects : une beauté évaluable en termes de normes et une autre qui échappe à tout critère. On peut mettre le charme pur sous l'effet de la passion afin de le justifier et cela d'autant plus que le garçon n'est pas, aux yeux mêmes de l'amoureux d'une beauté parfaite, mais cette explication n'est pas satisfaisante. Il faut faire de sa beauté modeste la cause même de son charme extrême. Le poète précise au vers suivant que son mal alterne encore avec des instants de relâche mais que bientôt ce ne sera plus le cas. Ce détail introduit à nouveau l'idée d'une mesure dans la passion et quoiqu'il la dise extrême, elle est encore tempérée par des journées de rémission. La rencontre, muette, entre eux, qui a occasionné l'idylle et l'augmentation de la passion, n'a donc pas, au moment de l'écriture, porté le mal à son point ultime. Tout le charme qu'il éprouve se situe dans un entre-deux que l'idylle cherche malicieusement à voiler tout en la soulignant discrètement. Cette discrétion, celle subtilité, se retrouve encore dans le regard que le garçon lui a jeté et dans sa réaction :

*ἔχθες γὰρ παρίων ἔδρακε λέπτ' ἄμμε δι' ὄφρῶν,  
αἰδέσθεις προσίδην ἄντιος, ἠρέυθετο δὲ χροά·  
ἔμεθεν δὲ πλέον τὰς κραδίας ὄρος ἐδράζατο·*

*Hier en effet, il m'a lancé un petit regard imperceptible, gêné de me  
voir en face de lui, et il a rougi. L'amour a fait bondir mon cœur  
d'autant plus. »*

XXX, 7-9

Là encore, la description du regard du jeune homme fait apparaître sa modération et sa façon d'en dire long en manifestant le moins possible de signes explicites qui, aux yeux du poète, sont parfaitement évidents. On notera que l'adjectif qualifiant ce regard pourrait renvoyer à l'esthétique de la *λεπτότης* qui trouve chez notre poète beaucoup d'illustrations. Le charme érotique et la poésie se conjoignent donc comme l'amant et le garçon. Sa pudeur encore souligne son caractère mesuré. On notera que, puisqu'il l'aime depuis deux mois bientôt, vers 1-2, ils en sont encore à de simples regards qui, du reste, sont extrêmement discrets. L'amour du poète doit ainsi être compris comme un sentiment puissant mais totalement maîtrisé dans le comportement que tous les deux adoptent pour des raisons peut-être différentes cependant. C'est ainsi qu'en réprimandant son âme au retour de sa sortie, le poète ne vise pas à modérer son attitude déplacée et encore moins sa sexualité mais son émotion, d'ordre purement esthétique et moral, qu'il aimerait sans doute éprouver dans le seul contexte poétique.

Les propos échangés avec son *θυμός* s'équilibrent eux aussi tout en prenant l'allure d'un duel rhétorique : le poète veut dissuader son *θυμός* d'aimer et son *θυμός* veut le dissuader d'engager la lutte contre l'amour. Mais ce n'est pas pour cela que l'âme du poète est légère, c'est-à-dire prête à subir toutes les tentations. Elle se dit soumise à l'amour et si ses efforts pour subir la domination du dieu sont immenses, c'est parce qu'elle n'est qu'une chose éphémère face à Éros. Ainsi, c'est en ne luttant pas contre elle, en s'y soumettant, que l'on trouve un terme à la souffrance de la passion. De la même manière, les reproches du poète, à la 2e personne, au début, vers 12-17, ne provoquent pas un vrai affrontement dans la mesure où le *θυμός* répond à la 3e personne et au lieu d'accuser le poète, s'en prend à lui-même, à sa faiblesse, qui n'est rien d'autre que celle de l'amoureux. Ainsi, le

dialogue commence par une différenciation et s'achève par une réunification. De même que le poète éprouve passionnément la beauté du garçon en ayant conscience de ce qui la rend relative, le *θυμός* du poète accepte de souffrir en prenant conscience de sa défaillance.

Chez le garçon, le poète et le *θυμός*, la morale est la même, celle de la juste mesure. En écrivant le poème dans lequel il raconte cet échange de regards avec le garçon, le poète dit en vers ce qui demeurerait autrement ineffable, et transforme sa souffrance amoureuse en plaisir poétique. De la même façon, lorsqu'il théâtralise le discours intérieur qu'il tient à son âme, il accepte d'être soumis au désir du corps sans quoi l'idylle n'existerait pas. Chez Platon, il y a une théorie de la juste mesure dont la profondeur est peu étudiée et qui mérite, dans l'analyse que nous menons de son influence chez Théocrite, d'être rappelée. Elle repose, comme on va le voir, sur un dialogue intérieur, qui n'est pas mentionné à cette occasion, mais qui est pourtant implicite.

La *μετρητική*, *Philèbe* 55e, que Jean-François Pradeau qualifie de « concept » et non de science de la mesure, relève d'une appréciation aussi bien quantitative que qualitative<sup>335</sup>. La *μετρητική* comme science doit être détentrice d'une « juste mesure » comme dans la géométrie ou le calcul, mais dans ces sciences, on l'établit à partir d'un « étalon », en raison de la variabilité des réalités, tant sur le plan quantitatif que qualitatif. C'est pourquoi, dans une éthique prenant en compte le fait que le philosophe appartient à ce monde changeant tout en convoitant une assimilation au dieu qui demeure toujours identique, le philosophe devra maîtriser la *μετρητική* pour se situer, de façon durable et au plus juste, entre le trop et le pas assez. Ainsi, il saura mieux ce qu'est le « convenable »<sup>336</sup>. C'est pourquoi sa sagesse sera de nature *approximative* dans le discours comme dans l'acte et accordera aux deux domaines cette *approximation* qui prend tout son sens dans l'affirmation d'un non-savoir. Socrate croit en effet à une intuition positive, analogue au signes de son démon, qui, sans raisonnement approfondi, le situe là où il faut être pour philosopher. Il ne connaît que relativement la juste mesure, quantitative et qualitative, car elle relève en effet d'une

---

<sup>335</sup> PRADEAU 2002, p. 287-288.

<sup>336</sup> PRADEAU 2002, p. 286-287 (notes au *Philèbe*).

intuition modérée. Et c'est cette connaissance imparfaite mais à la mesure de la nature humaine qui rend le philosophe si insaisissable et l'on comprend alors pourquoi l'ironie ne se limite pas à Socrate et à ses interlocuteurs mais qu'elle a lieu aussi chez l'auteur, dans la distance de l'écriture du dialogue et de l'acte philosophique<sup>337</sup>.

Chez Théocrite, la logique de composition semble être du même ordre car les écarts nombreux et extrêmement variés qu'il fait jouer au sein des ses Idylles ne doivent pas être seulement qualifiés dans leur singularité littéraire, d'ailleurs ravissante et élégamment érudite, mais entendus comme un entraînement à l'équilibre que la nature du monde sensible rend impossible. Dans le *Protagoras*, 357a, Socrate demande au sophiste : « Mais ne s'agirait-il pas d'un art de la mesure, précisément parce qu'elle est l'art de l'excès et du manque ? », *καὶ ἄρ' ἂν οὐ μετρητική τις, ἐπειδήπερ ὑπερβολῆς τε καὶ ἐνδείας ἐστὶν ἡ τέχνη*; Socrate ressemble au *θυμός* de l'*Idylle* XXX qui semble ne tenir compte que de ses défauts et de ses excès et qui, en parlant de la vanité de l'amoureux qui lui reproche sa faiblesse, le compare à celui qui voudrait compter le nombre des étoiles en les multipliant par neuf. D'un côté, le poète lui reproche son manque de tempérance face à l'amour, de l'autre, l'âme raille l'amoureux qui se croit capable de vaincre la passion. Sans la *μετρητική*, Théocrite n'aurait sans doute pas pu dans cette idylle et dans bien d'autres, faire apparaître la vérité philosophique du conflit permanent en l'homme et que la poésie comme la philosophie transfigurent dans l'expérience du dialogue intérieur, silencieux, mais empli de sagesse.

Une épigramme attribuée à Platon, mais sans doute à tort, pourrait aller dans le sens de notre lecture de l'*Idylle* XXX. Hunter la mentionne parce que le philosophe fait lui aussi intervenir un dialogue

---

<sup>337</sup> GILL 2006 in BRISSON & FRONTEROTTA 2006, p. 53-76, revient sur la réception problématique depuis l'antiquité de la forme dialoguée. Chez Diogène Laërce, III, 48, le dialogue équivaut au jeu des questions-réponses entre personnages réalistes, la dialectique repose également sur le jeu des questions-réponses mais en vue d'établir une thèse. Pour Proclus, *Commentaire sur l'Alcibiade de Platon*, 18, 15-19, 4, le dialogue doit entendre ce que dit la dramaturgie des prologues qui s'accordent avec le sens général. De ces deux jugements sur le dialogue, deux perspectives se sont développées : celle qui s'intéresse à l'argumentation et au jeu des questions-réponses, *l'autre*, plus récente, cherche à comprendre l'articulation entre les paroles échangées et les enjeux du dialogue sous tous ses aspects. Cf. pour l'interprétation du dialogue avec Socrate comme porte-parole : CHERNISS 1936 ; BRISSON 1998 ; PRADEAU 1997. VLASTOS 1991, prend l'ironie de Socrate et l'*ἔλεγχος*, « la réfutation », comme élément décisif pour la saisie argumentative et littéraire des dialogues. Pour l'interprétation du dialogue platonicien comme démarche proprement philosophique de « recherche en commun » et de « maïeutique », voir GILL 1992, SEDLEY 1996, p. 98-103, cite un commentateur du Ier siècle avant notre ère affirmant que la maïeutique était à la fois dans le dialogue des personnages et dans le texte lui-même tel que conçu par Platon. C'est notre point de vue également.

avec son *θυμός* dans un même contexte érotique :

*Νῦν, ὅτε μηδὲν Ἀλεξις ὅσον μόνον εἶφ' ὅτι καλός,  
ὄπται καὶ πάντη πᾶσι περιβλέπεται.  
θυμέ, τί μηνύεις κυσὶν ὀστέον; εἶτ' ἀνήσεις  
ὔστερον. οὐχ οὔτω Φαῖδρον ἀπωλέσαμεν;*

*« A présent, n'ayant pas eu autre chose à dire que « Alexis est beau »,  
on le regarde et de tous les côtés tous se tournent vers lui. Mon âme,  
pourquoi exciter les chiens avec un os ? Tu seras en peine après cela.  
N'est-ce pas ainsi que Phèdre nous a été ravi ? »  
Épig. VI, 100 (Beckby)*

Ici, il n'est pas question de s'adresser à son âme pour lui reprocher d'être amoureuse mais au contraire pour avoir voulu jouir de la beauté de l'aimé aux yeux des autres qui s'en sont tous fait un objet de convoitise. Cependant, la mention de Phèdre, si elle évoque non le jeune ami de Socrate dans le dialogue éponyme mais le dialogue lui-même, peut expliquer certains points. D'abord, en voulant rendre le *Phèdre* plus beau que les autres, chacun y a trouvé le charme et la sensualité qu'il convoitait en priorité et en a délaissé l'essence philosophique pourtant capitale. C'est en ce sens, peut-être, que cette épigramme, authentique ou non, explique que le goût de la beauté, s'il est trop sensuel, ne saurait provoquer le mélange réciproque du flux du désir qui, dans sa puissance, fera pousser les ailes de l'esprit. L'âme du poète dans l'*Idylle XXX* se veut elle aussi légère, comme dans l'*Ion*<sup>338</sup> (?) ou dans le *Phèdre*<sup>339</sup> (?) et son envol poétique ne pourra se faire que dans le dépassement des signes sensibles vers ceux de l'intelligence.

La dialogue, on le voit, prend chez nos deux auteurs, des modalités, et engage des enjeux, de première importance mais qui demeurent très difficiles à appréhender. Une partie de la réponse se trouve, chez Platon, dans la capacité propre du lecteur à dépasser ces ambivalences au profit d'une quête philosophique de soi. Les interlocuteurs, chez le philosophe, sont toujours conviés, encouragés plutôt, à suivre cette logique protreptique au sein même du dialogue. Le dialogue, en

---

<sup>338</sup> 534b (c'est le poète qui est léger) : *κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητής ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερὸν*, « car c'est une chose légère qu'un poète, et ailée et sacrée ».

<sup>339</sup> 248c : *ἢ τε τοῦ περοῦ φύσις, ᾗ ψυχὴ κομφίζεται*, « la nature de l'aile, grâce à quoi l'âme est légère ».

somme, recouvre la modalité propre à la philosophie. Théocrite joue sans doute lui aussi avec cette quête de soi qui peut, chez lui, se faire entre personnages et en chacun d'eux, mais aussi entre le lecteur et le texte tout comme entre l'auteur et son texte. D'une certaine façon, le caractère frustrant ou aporétique de certaines situations dramatiques des personnages des Idylles désignent en filigrane l'horizon de cette refondation philosophique du dialogue où la quête de soi égalise ce qui se produit dans le dialogue avec les autres et avec soi-même. En effet, qu'il devienne impossible, qu'il prenne la forme d'un duel ou qu'il se réduise à un monologue, toujours, dans les Idylles, le dialogue se déplace du côté d'une recherche au-delà du texte à poursuivre sans cesse dans la lecture qu'on en fait.

Pour parvenir à maintenir et à entretenir le dialogue en forme de quête, il convient cependant de repenser les rapports entre l'âme, objet privilégié de la quête, et le langage qu'on tient sur elle. C'est en effet de cette façon qu'on pourra donner un sens à la recherche. Le langage poétique, en ce sens, peut éloigner l'homme de lui-même en faisant briller en lui le pouvoir mimétique du langage et ainsi, flatter, non plus son âme rationnelle, mais la partie appétitive de celle-ci. Des procédures particulières pour user du langage, qui demeure la matière première du déploiement dialogique, doivent être décrites et aménagés par le philosophe afin de maîtriser la pulsion mimétique et de structurer la recherche. C'est pourquoi, nous allons, dans le dernier temps de notre travail, étudier les critiques du philosophe à l'égard de la poésie mimétique mais aussi le recours inattendu qu'il en fait pour parler de l'âme. On essaiera de montrer en quoi Théocrite, poète on ne peut plus mimétique, reprend à sa compte ces critiques en retournant lui aussi ce pouvoir de la poésie, non contre elle-même mais contre cette partie de l'âme qu'il cherche résolument à circonscrire et à dépasser. Après quoi, nous envisagerons comment la dialectique, telle que Platon la conçoit, peut trouver chez Théocrite des échos expliquant, peut-être, l'issue décevante que prennent certaines idylles.





## **TROISIÈME PARTIE**

### **POÉSIE, MYTHE ET DIALECTIQUE**

# I/ LA CRITIQUE ET L'USAGE DE LA POÉSIE CHEZ PLATON ET CHEZ THÉOCRITE

## 1. La condamnation de la poésie dans la *République* II et III et les échos théocritéens

Nous avons déjà signalé que la poésie était chez les Grecs le support principal de la *Παιδεία* car on y trouve bien sûr les textes à partir desquels on apprenait à lire et à écrire, à imiter des exemples de bravoure et d'exploits guerriers mais aussi des modèles des exemples d'attitudes morales. Peu à peu, ces éléments de l'éducation et de la culture grecques s'étendirent à la musique, à la rhétorique, aux mathématiques et la philosophie, notamment avec Platon et Isocrate<sup>340</sup>. A ce titre, on ne s'étonnera pas que les progrès de la pensée hellénique se soient constitués à partir d'une forme d'expression qui semble incompatible avec nos exigences de rationalité. Ainsi, les philosophes présocratiques, à de rares exceptions près<sup>341</sup>, ont tous développé leur pensée dans des formes poétiques quand bien même leur argumentation nécessitait une précision conceptuelle que cette forme littéraire complexe rendait d'autant plus difficile à atteindre. Lorsque Platon commence à réprover la poésie au prétexte qu'elle ne repose pas sur un savoir réel mais sur une opinion, même si celle-ci peut parfois être vraie, il ne révoque pas les philosophes, comme Parménide en particulier, qui ont eu recours à elle. Il s'en prend donc, non pas à une forme littéraire mais à une institution, et plus précisément à son rôle d'éducateur pour ceux qui n'ont pas encore leur entière raison, à savoir les enfants, et dans la poésie dont il parle, il range l'épopée, la tragédie, la comédie et la poésie lyrique<sup>342</sup>. Parallèlement, dans le livre III de la *République*, il considère que la bonne poésie, en donnant en exemples aux jeunes des œuvres qui les encouragent à imiter le beau et le bien, demeure le moyen privilégié de les éduquer, III, 401c-d. Il n'y a donc pas, comme ce sera le cas au livre X, un rejet radical de la poésie mais une critique des manquements moraux qui dénaturent son rôle et son excellence dans la cité. Si l'on prend une à une les critiques que Platon formule, dans les livres

<sup>340</sup> JAEGER 1945, a fait l'histoire de la *Παιδεία* depuis les temps archaïques jusqu'au Ve siècle.

<sup>341</sup> Xénophane, *Frg.* 10 (Diels-Kranz) ; Héraclite, *Frg.* 28 (Conche).

<sup>342</sup> En réalité, il élargit à certains aspects plus précis de la poésie et à d'autres genres, les critiques que Xénophane et Héraclite, sans doute à sa suite, avaient formulées contre Homère, et en particulier, sa représentation des dieux. Cf. BABUT 1976, p. 123-155, et précisément, p. 123 ; JAEGER 1944, p. 360, dit qu'Homère était « l'incarnation de la *Παιδεία* » pour les Grecs.

II et III de la *République* à l'encontre de la poésie, on trouvera que Théocrite répond bien mal à l'idée que nous voulons défendre d'une influence à la fois littéraire et philosophique de l'Athénien sur les Idylles. Il convient donc de les passer en revue en évaluant précisément les chefs d'accusation qui semblent le plus contredire l'influence de Platon dans l'œuvre de notre poète.

<p><i>Rép.</i> II, 377b-378e : Homère, Hésiode et d'autres font des discours faux sur les dieux et les héros. Ils les montrent soumis à la faiblesse humaine.</p>	<p>379b : il faut représenter le dieu tel qu'il est, c'est-à-dire comme un être toujours bon, incapable du mal.</p>
<p><b>En Id. I, 105-110, Aphrodite semble sensible à la sensualité érotique, si l'on en croit Daphnis parlant de ses aventures avec Anchise et Adonis.</b></p> <p><b>En Id. VI et XI, le Cyclope est amoureux et en XIII, c'est au tour d'Héraclès. En XV, Aphrodite aime Adonis et en I, Adonis et Anchise ; en III, Déméter aime Jasion et Séléne Endymion.</b></p>	
<p><i>Rép.</i> III, 387d-388d : ils encouragent les plaintes et les lamentations des personnages de renom, <i>καὶ τοὺς ὀδυρμοὺς ἄρα ἐξαιρήσομεν καὶ τοὺς οἴκτους τοὺς τῶν ἐλλογίμων ἀνδρῶν.</i></p>	<p>388d-e : il faut de la retenue et du courage.</p>
<p><b>En XIII, 64-71, quand Héraclès cherche Hylas, son désespoir amoureux le rend fou de douleur.</b></p> <p><b>En I, 74-5, les bovins se lamentèrent, <i>ὠδύραντο</i>, sur la mort de Daphnis.</b></p>	
<p><i>Rép.</i> III, 388e : ils encouragent le goût excessif du rire, <i>ἀλλὰ μὴν οὐδὲ φιλογέλωτάς γε δεῖ εἶναι.</i></p>	<p>389a : il faut être capable de résister au rire.</p>
<p><b>En V, 142, Comatas se laisse aller au rire au moment où il remporte la victoire contre Lacon, <i>μέγα τοῦτο καχαζῶ.</i></b></p>	
<p><i>Rép.</i> III, 389e : ils encouragent l'ivresse et le désir érotique.</p>	<p>389e : il faut être modéré.</p>
<p><b>En XXIX, le poète se dit ivre.</b></p> <p><b>En III, le <i>κῶμος</i> du chevrier répond à une forme littéraire dans laquelle l'ivresse et le débordement sont de mise.</b></p>	

<i>Rép.</i> III, 391a : ils flattent la colère et les débordements même contre les dieux (Achille).	391e : il faut respecter les dieux.
<b>En I, 100-113, Daphnis est en colère, insulte Aphrodite et veut que le monde s'inverse, 132-136.</b>	
<i>Rép.</i> III, 392c : en utilisant le style direct, ils provoquent une fascination malsaine.	393c-d : il ne faut pas que le poète se cache derrière la voix d'un personnage.
<b>Théocrite recourt souvent au style direct et le met donc en valeur dans un grand nombre d'idylles.</b>	
<i>Rép.</i> III, 395e-396a : ils imitent des femmes amoureuses ou accouchant, des esclaves, femmes ou hommes, en activité d'esclaves, des fous...	396a : il ne faut pas imiter les comportements déshonorants.
<b>En II, la magicienne Simaitha incarne parfaitement la violence de la passion amoureuse, des désirs sensuels, de la colère.</b>	
<b>En V, Lacon et Comatas sont vraisemblablement des esclaves en train de garder leur troupeau.</b>	
<b>Les amoureux, même mythologiques, Héraclès, le Cyclope, en VI, XI et XIII, sont décrits dans un état de folie.</b>	
<i>Rép.</i> III, 396b-397a : il faut éviter de représenter par imitation les hennissements des chevaux, les mugissements des taureaux, le murmure des rivières, le fracas de la mer, le tonnerre (...) le bruit du tonnerre, des vents, de la grêle, des essieux, des poulies, des trompettes, des flûtes, des chalumeaux, les chiens, les chèvres, les moutons, les oiseaux.	396b : il ne faut pas imiter ceux qui sont fous ou se donner l'air de l'être.
<b>Les Idylles sont coutumières d'imitations de ce type, propres au monde animal, au monde des artisans, aux sons de la nature ...</b>	
<i>Rép.</i> III, 399c : « Dès lors, dis-je, nous n'aurons	

besoin ni d'instruments polycordes, ni de composition panharmonique dans nos chants et dans nos mélodies » (trad. Leroux), <i>Οὐκ ἄρα, ἦν δ' ἐγώ, πολυχорδίας γε οὐδὲ παναρμονίου ἡμῖν δεήσει ἐν ταῖς ψόδαϊς τε καὶ μέλεσιν.</i>	
<b>En XVI, 45, Théocrite fait mention du <i>βάρβιτον ἐς πολύχορδον</i>, « la lyre aux multiples cordes » sur laquelle chante Simonide.</b>	

Ce tableau ne prenant en compte qu'un certain nombre des critiques des livres II et III de la *République* met bien en évidence l'écart entre les choix du philosophe et ceux du poète. D'un certain côté, on dirait que le Syracusain retourne la critique à l'encontre des préconisations de Platon. Ainsi, la passion amoureuse des déesses et des héros, leur caractère nettement humanisé et leur faiblesse morale en tant que dieux s'opposent rigoureusement aux prescriptions du philosophe. Les émotions et la mise en scène au style direct de certains personnages, qui s'ajoutent à d'autres interdits énoncés par Socrate, déçoivent toute tentative de rapprochement entre nos deux auteurs. La description de réalités ordinaires et basses, coutumière dans les Idylles, même quand elles touchent aux dieux et héros de la propagande ptolémaïque comme Adonis ou Héraclès, tranche avec l'idée de représenter de belles actions et de belles choses qu'exige Socrate de la part des poètes-éducateurs de la jeunesse. Comment, dans ces conditions, justifier notre travail ? En considérant les contre-exemples théocritéens à partir de leur mise en scène énonciative et plus largement, à partir des stratégies de décalage propres au Syracusain, on constatera que la plupart d'entre eux mobilisent ces représentations afin de les retourner contre elles-mêmes, tant de la part des personnages que de l'auteur.

Quand, dans l'*Idylle* I, Daphnis s'en prend à Aphrodite, le bouvier légendaire critique précisément ce que Platon dénonce, à savoir, la peinture des dieux ressemblant aux hommes par leurs passions et leurs débordements. Il reproche à la déesse ses amours avec des bergers et il prend plaisir à cette occasion à mettre en évidence l'apparence prosaïque d'Adonis chassant toutes sortes de bêtes. Le

passage en question laisse voir comment Daphnis pourrait tout aussi bien répondre aux exigences platoniciennes :

*οὐ λέγεται τὰν Κύπριν ὁ βουκόλος; ἔρπε ποτ' Ἴδαν,  
ἔρπε ποτ' Ἀγχίσαν· τῆναι δρύες ἠδὲ κόπειρος,  
αἱ δὲ καλὸν βομβεῦντι ποτὶ σμάνεσσι μέλισσαι.  
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῦσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.  
ὠραῖος χῶδωνις, ἐπεὶ καὶ μῆλα νομεύει  
καὶ πτῶκας βάλλει καὶ θηρία πάντα διώκει.*

*« Ne raconte-t-on pas que le bouvier... Cypris... ? Va-t-en sur l'Ida, va-t-en près d'Anchise ! Il y a là-bas des chênes et des souchets, des abeilles bourdonnent doucement près des ruches.*

*Commencez Muses, commencez à nouveau, le chant bucolique.  
Et le charmant Adonis, tout en veillant sur son troupeau, il chasse les lièvres et s'élançe à la poursuite de toutes sortes de gibiers. »*

I, 104-109

L'aposiopèse du vers 104, reprise par Virgile dans la 3e *Bucolique*, 8, dit implicitement pour mieux condamner la déesse, ce que Platon déjà reproche aux poètes et à leur description des dieux, et ici, cela peut apparaître comme une critique de ces usages tout autant qu'une raillerie du bouvier. Celui-ci, en usant de l'ellipse, manifeste sa désapprobation en tant que poète, de ce type de récit : « ne raconte-t-on pas... ? ». Sans en faire pour cela un poète platonicien, il convient de modérer les conclusions hâtives que l'on tirerait de ce type d'écart avec la doctrine de la *République*, en prenant en compte la spécificité des niveaux d'analyse des Idylles. Souvent chez Théocrite, les oppositions thématiques, on l'a vu plusieurs fois, permettent de faire émerger une logique extrêmement subtile que le Syracusain se plaît à suivre en déployant des images et des situations relevant de registres familiers.

Les évocations d'autres amours des dieux ou des héros, comme celles de l'*Idylle* III, quoique présentes dans un contexte réaliste, s'inscrivent dans les paroles du chevrier à la lumière d'une attitude mystique ou religieuse qui n'a plus rien à voir avec la condamnation platonicienne :

*τὰν δὲ καλὰν Κυθήρειαν ἐν ὄρεσι μῆλα νομεύων  
οὐχ οὕτως Ὠδωνις ἐπὶ πλέον ἄγαγε λύσσας,  
ὥστ' οὐδὲ φθίμενόν νιν ἄτερ μαζοῖο τίθητι;  
ζαλωτὸς μὲν ἐμὶν ὁ τὸν ἄτροπον ὕπνον ἰαύων*

*Ἐνδυμίων· ζαλῶ δέ, φίλα γύναι, Ἰασίωνα,  
ὄς τόσσων ἐκύρησεν, ὅσ' οὐ πενσεῖσθε, βέβαλοι.*

*« Et la belle Cythérée, le pâtre des montagnes, Adonis, ne l'a-t-il pas mise en tel excès de frénésie, qu'elle ne peut, même mort, l'écarter de son sein ? J'envie celui qui dort du sommeil sans retour, Endymion. J'envie, ô femme, Jasion ; les faveurs qu'il obtint, ne les saurez, profanes ».*

III, 45-50 (trad. Frazier)

Le chant du chevrier, adressé à la belle Amaryllis, cachée dans son antre, semble donner des exemples d'amours divines pour des mortels dans le but de convaincre la belle de céder à ses avances. La peinture d'une Aphrodite folle de désir pour Adonis contrevient donc, en apparence, à la critique de Socrate. On remarquera que les amants mortels des déesses n'appartiennent plus, dans le chant du chevrier, du monde des mortels : ils sont morts et détachés de la sphère corporelle et sensuelle. Les passions en question, pour avoir l'apparence de la réalité, n'en sont pas moins situées dans un au-delà du monde des hommes. D'ailleurs, le caractère *mystérique* de l'union entre Déméter et Jasion montre bien que ce n'est pas de la sensualité qu'il est question ici mais d'autre chose et, de toute évidence, de situations opposées au domaine proprement érotique et passionnel. Là aussi, malgré les apparences, la critique platonicienne *a posteriori* n'a pas lieu d'être et Théocrite donnerait plutôt l'impression d'y souscrire. L'ellipse finale, refusant de livrer les épreuves mystiques de Jasion à la connaissance du commun, ressemble à celle de l'*Idylle* I qui faisait également référence à des passions érotiques divines condamnées par le philosophe. On serait donc plutôt dans une orthodoxie platonicienne.

La colère de Daphnis à l'encontre de la déesse de l'amour paraît plus contestable du point de vue de l'Athénien. Le bouvier s'irrite contre une déesse, s'emporte et promet sa revanche. Nous avons déjà noté que le monde de la poésie bucolique, celui de la Muse agreste, était considéré comme étranger au domaine de l'amour. L'épigramme de Mnascalas relevait cette étrangeté et, sans pouvoir aller bien loin dans cette idée, il faut noter que toutes les idylles bucoliques et plusieurs autres (II, XIII, XIV, XXIX) font de cette discordance ou de l'inopportunité de la passion leur thème principal. Le



dialogue érotique, nous avons essayé de le montrer, repose souvent chez Théocrite sur une frustration qui se propage dans tout le texte si bien que l'aporie de certaines idylles semble reliée directement à cette incapacité amoureuse des personnages aux-mêmes. Daphnis de ce point de vue est un paradigme remarquable en particulier à cause de cette violence qui l'oppose aux dieux de l'amour. Il faut selon nous rapprocher l'impuissance, la frustration, voire la colère du bouvier de celles que le poète veut provoquer chez le lecteur : l'aporie parfaitement organisée de l'*Idylle* I ne saurait être levée qu'à la condition de déplacer l'expérience érotique du bouvier du côté d'une autre forme d'amour. Il nous a semblé que celle-ci pouvait répondre à l'amour de la beauté au sens, peut-être, de Platon, et sans doute pas seulement ce philosophe, telle qu'il la décrit dans le *Banquet* et le *Phèdre*. Théocrite dans cette idylle nous montre une Aphrodite familière de la sensualité condamnée par le philosophe, mais derrière la contradiction trop apparente, son comportement vis-à-vis du bouvier relève tout autant d'une déesse sensible à la beauté poétique et inaccessible au corps comme son sourire voilant, derrière son plaisir, sa peine profonde, I, 95-96, semble le révéler. La déesse accepterait, par antiphrase, d'être réduite par le bouvier à sa nature sensuelle alors qu'il s'agit bel et bien de l'Aphrodite ouranienne<sup>343</sup>, comme, de son côté, Daphnis est ramené par elle à la figure d'un homme vaincu par le désir, ainsi qu'elle le lui rappelle, alors qu'il incarne une poésie qui vise plus le plaisir de l'âme que celui du corps. Dans un certain sens, ce conflit entre apparences sensuelles et sens spirituel est au cœur de la poésie théocritéenne et il explique en grande partie les problèmes d'interprétation que posent les Idylles. En d'autres termes, et cela n'est pas si étranger aux dialogues de Platon et à sa tendance au réalisme parfois discordant qu'il y met, la poésie du Syracusain met en lumière des réalités basses ou sensuelles dans le but de mieux faire apparaître, par une espèce de contradiction interne, une beauté, une esthétique et un idéal poétiques parfaitement philosophiques ou relevant d'une quête proprement spirituelle.

---

<sup>343</sup> *Banquet* 180d-181a, selon Pausanias mais on peut songer aussi à la double nature d'Éros selon le récit de Diotime.

## 2. La condamnation de la poésie dans la *République X* et les échos théocritéens

Dans le livre X, 605c-608b, Platon revient à la charge contre la poésie et décrète cette fois, de façon plus radicale que dans les livres II et III qu'il faut « chasser les poètes », 606e-607a. L'effet le plus pervers que cet art produit apparaît bien dans le contraste des émotions que nous ressentons dans la vraie vie et quand nous sommes sous le charme poétique. En effet, alors que dans la vie, nous essayons de contrôler les malheurs des uns ou des autres, dans la poésie en revanche, nous nous laissons emporter sans retenue. Platon oppose les deux types de réactions aux natures masculines et féminines, 605e. En nous donnant l'impression que la pitié éprouvée dans la poésie, parce que fictive, est moins dangereuse que dans la réalité, les hommes se font prendre au piège et se laissent entraîner à des sentiments qu'ils n'auraient pas pour eux-mêmes en cas de malheur. Pour la comédie, les choses sont les mêmes. On rit d'une bêtise que nous aurions honte de commettre ou de dire dans la vie de tous les jours, 606c. Dans les sentiments amoureux de l'ordre de la passion, le processus est identique, et tous ces exemples montrent bien que le plaisir qu'offre la « Muse séduisante », *ἡ ἡδυσμένην Μοῦσα*, 607a, amplifie les émotions tristes, joyeuses ou sensuelles en nous rendant peu à peu esclaves d'elle et incapables de nous raisonner. Platon rappelle à cette occasion le « vieux conflit entre la poésie et la philosophie », *παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆς*, et les railleries des poètes peuvent évoquer certains traits des Idylles :

*καὶ γὰρ ἡ “λακέρυζα πρὸς δεσπότην κύων” ἐκείνη “κραυγάζουσα” καὶ “μέγας ἐν ἀφρόνων κενεαγορίαισι” καὶ ὁ “τῶν διασόφων ὄχλος κρατῶν” καὶ οἱ “λεπτῶς μεριμνῶντες,” ὅτι ἄρα “πένονται,” καὶ ἄλλα μυρία σημεῖα παλαιᾶς ἐναντιώσεως τούτων.*

*« Et en effet, ‘la chienne qui aboie contre son maître’, cette ‘glapissante’, et ‘celui qui est grand dans les bavardages des insensés’, et la ‘foule des maîtres experts’, et ‘ceux qui ergotent subtilement’ simplement parce qu’ils sont dans le besoin’, et mille autres expressions qui sont les signes de leur vieille opposition le montrent clairement »*

*Rép. 607b-c (trad. Leroux)*

La chienne indocile rappelle celle de Polyphème, jadis amicale à l'encontre de Galatée, maintenant dressée à rebours par le Cyclope pour aboyer contre la Nympe, VI, 23-30. Dans l'*Idylle V*,

Comatas le futur vainqueur reproche à Lacon de l'avoir nourri, comme un jeune chien ou louveteau qui désormais attaque son ancien maître, 37-38. Les bavardages infinis de gens sans cervelles font songer aux critiques de Lacon contre Comatas, V, 78-79. Les propos subtils de ceux qui n'ont pas assez pour vivre peuvent évoquer les personnages des bucoliques, en particulier, les plus pauvres, qui se livrent à des échanges poétiques de très haute volée alors qu'ils n'ont pas leur compte dans le monde réel : on pense à Boucaios, raillé pour cela par Milon en X ; aux esclaves de l'*Idylle* V, se livrant à un *agôn* fort élaboré alors qu'ils ne sont que des esclaves qui s'affrontent pour un syrinx ou une toison ; à Lycidas dans l'*Idylle* VII, dont la tenue décrite par Simichidas, n'évoque pas un personnage riche mais qui fait montre d'une maîtrise poétique exceptionnelle et critique les poètes alexandrins suivant les traces d'Homère, VII, 45-48, en leur reprochant, à la façon des poètes de cour, de travailler sur des œuvres de longue haleine pour un résultat inutile. Mais il est difficile de dire si ces échos, légers du reste, sont formulés contre la philosophie ou contre la poésie. La chienne du Cyclope semble peut-être, par son retournement, évoquer dans la bouche du poète Polyphème une critique contre la Nymphé qu'il faudrait alors associer à la philosophie. Pour ce faire, on doit considérer leur aventure amoureuse, car elle le désire aussi parfois, comme un désir chez Théocrite de venir à bout de cette querelle entre la poésie et la philosophie dans la mesure où la Nymphé hante le poète mais lui demeure inaccessible comme elle semble fascinée, malgré sa laideur, parce quelque chose d'attirant qui la dépasse et nous dépasse. L'est-elle parce qu'il est trop sot ou parce qu'elle symbolise un idéal éthique qui s'oppose trop radicalement à sa nature sauvage et cruelle ? Il n'y a pas de réponse parce que Théocrite n'est pas un philosophe et qu'il veut qu'en cherchant ce que ces paradoxes, qui donnent parfois l'impression d'être explicables, le lecteur trouve lui-même ce désir et cette beauté qui ont l'air réels mais qui dépassent toujours ce que la philosophie ou la poésie pourront communiquer à leur auditoire. C'est en soi-même qu'on trouve le début de la réponse et l'*Idylle* VI qu'on a rapprochée avec d'autres du phénomène de l'éros-antéros dans le *Phèdre* et du paradigme de la vision de l'*Alcibiade* ne repose que sur cette quête socratique du

« connais-toi toi-même », présente du début à la fin des dialogues de Platon et qui nous semble si prégnante dans les Idylles. Cette connaissance, évoquée aussi dans le *Phèdre*, rejoint dans ce même dialogue la connaissance de l'âme qui conditionne l'accès à la vraie *ψυχαγωγία*.

Nous voudrions nous orienter vers cette question de la représentation de l'âme pour une raison particulière qui recouvre la critique et l'usage paradoxal que l'Athénien fait de la poésie : comment parler de l'âme, la chose la plus étrangère à la réalité sensible qui est la nôtre ? Platon en parle de la façon la plus poétique et imagée qui soit, sans doute parce qu'il ne peut faire autrement mais plus encore parce que ces passages où il la décrit et où il développe tout ce qu'elle enjoint aux corps du monde et aux corps des vivants mondains, révèlent combien le philosophe considère la beauté poétique, musicale et sensible en général. Il se sert de la poésie non seulement d'une façon magistrale mais afin de parler de ce qui représente le point focal de toute sa philosophie. En effet, l'âme platonicienne recouvre au fil des dialogues, l'ensemble des composantes de sa doctrine, à savoir, l'éthique, la cosmologie et l'épistémologie. En ce qui nous concerne, ces passages magnifiques trouvent dans les Idylles des résonances qui sont à tout à fait confondantes. Ils permettent en outre de mieux faire le lien entre la pensée proprement philosophique et la conception de l'harmonie cosmique, musicale et poétique mais même encore, celle qui relève de l'organisation du corps humain. En somme, l'âme, telle que décrite du point de vue philosophique et avec des moyens poétiques, constitue le point d'accès prioritaire pour saisir le réinvestissement théocritéen des dialogues de Platon.

### **3. L'image de l'âme-chimère platonicienne dans l'*Idylle I***

Dans le mythe de l'attelage ailé du *Phèdre* (246a-d) comme dans l'image de l'âme-chimère de la *République* (IX, 588c-e), on retrouve les trois parties constitutives de l'âme que le *Timée* (69c-73a) reprendra encore plus tard : l'*ἐπιθυμία*, la partie commandant aux désirs incontrôlables ; le *θυμός*, la partie intermédiaire répondant à la fois à l'ardeur, au courage et au sentiment plus ou moins positif

de révolte ; le *λογιστικόν*, la partie supérieure, liée à la pensée et destinée à soumettre à elle les deux autres parties. Le fait que cette tripartition fasse sa réapparition dans plusieurs dialogues montre que Platon se satisfaisait de cette image au point de tirer d'elle, dans ces trois dialogues, des conséquences politiques (les trois parties correspondent aussi aux trois types d'âme humaine qui vont structurer la cohérence de la cité idéale dans la *République* : producteurs, gardiens et gouvernants), des conséquences éthiques, anthropologiques et cosmologiques. L'image de l'âme-chimère de la *République* sert le projet politique de Socrate car c'est en connaissant la nature de l'âme et des âmes particulière des citoyens qu'on leur donnera à chacun le rôle qui leur convient le mieux. Ainsi, Socrate cherche non pas à complexifier la théorie de l'âme mais à en dégager une structure propre pouvant distinguer le naturel de chaque citoyen afin, en leur donnant une tâche qui leur correspond, créer les conditions d'une vie juste dans la cité :

*« Façonne donc la forme unique d'un animal composite et polycéphale, possédant à la fois des têtes d'animaux paisibles et d'animaux féroces, disposés en cercle, et accorde-lui le pouvoir de se transformer et de développer toutes ces formes par lui-même. (...) Modèle à présent une autre forme, celle d'un lion, puis celle d'un homme, mais fais en sorte que le premier soit beaucoup plus grand, et que le second vienne en deuxième. (...) Attache maintenant ensemble ces trois formes, en les réunissant en une seule, de manière qu'elles s'ajustent pour ainsi dire naturellement les unes avec les autres. (...) Façonne ensuite un recouvrement extérieur, l'image d'un être unique, celle d'un être humain, de telle sorte que quelqu'un qui ne pourrait voir les formes contenues à l'intérieur, mais ne pourrait que saisir l'apparence extérieure, croie voir un être vivant unique, un être humain. »*

*République, IX, 588c-e (trad. Leroux)*

L'animal unique possédant des têtes d'animaux paisibles et sauvages, capables de se transformer à l'infini évoque l'univers de l'*Idylle* I dans laquelle les bêtes sauvages deviennent dociles et sensibles devant Daphnis, vers 72-75, mais aussi le cerf et les chiens que le bouvier voudrait voir échanger leur nature de chasseur et de proie au vers 135. Mais Daphnis lui-même cristallise ces caractéristiques opposées : il évoque une poésie de douceur, de suavité, de plaisir et d'harmonie avec le monde et tout à la fois, il manifeste le renversement de l'ordre naturel et l'appel à la violence, la rébellion à l'égard des dieux, Aphrodite et Éros. On trouve, comme dans le dialogue, la

figure du lion qui symbolise la partie « courageuse » ou « révoltée ». Dans l'*Idylle* I, le lion sicilien pleure sur Daphnis en train de mourir, 72. S'il évoque l'inversion de l'ordre naturel, une bête féroce pleurant, et donc la partie toujours mouvante des désirs bas, rien n'empêche de le relier à la partie intermédiaire comme dans l'image de Socrate. Au contraire, en tant que lion, il est naturellement plein d'ardeur et, s'il pleure dans l'*Idylle* I, c'est précisément parce que, en tant qu'intermédiaire, il peut tendre vers la partie basse comme vers la partie supérieure. Cependant, la dernière opération du modelage de la chimère socratique spécifie qu'une apparence finale d'être humain doit cacher les trois autres parties. C'est peut-être ce qui se passe dans la fabrication de l'idylle qui devient un poème organisé en un tout mais où chaque élément se reflétant dans les autres dérober aux regards pas assez perspicaces l'unité qui est la sienne. Homme, lion, animaux sauvages pleurant et animaux dociles devenant des chasseurs constituent ensemble tous les éléments de la description de l'âme dans la *République*. Daphnis, sujet de l'idylle, sujet du chant de Thyrsis qui y est insérée et symbole plus universel de la poésie qu'il incarne, incline à être associé à l'âme platonicienne : siège des désirs (celui de chevrier), de l'ardeur (celui de Thyrsis) et de la raison (celui de l'auteur ou du lecteur). Il est comparable à l'image de l'âme-chimère, une réalité composite, contradictoire, effrayante et fascinante, emplie d'une force intérieure et soumis à des impulsions purement sensibles, enclin à la douceur ou à la violence, et enfin, une espèce d'idéal poétique, un modèle supérieur pour les chanteurs bucoliques et finalement un objet de quête pour le lecteur qui cherche toujours à cerner, malgré et du fait de ces incohérences consubstantielles, son unité fondamentale. On remarquera que dans le *Phèdre*, Socrate esquivant la demande de son jeune ami au sujet de l'interprétation du mythe de Borée et Orithye, trace de lui-même un autoportrait faisant écho à l'image des animaux tantôt dociles, tantôt cruels, 229d-230a, de la partie appétitive de l'âme-chimère. Socrate cite même la Chimère parmi les monstres, innombrables, dont il faudrait « rectifier l'image », 229d, τὸ εἶδος ἐπανορθοῦσθαι, pour leur donner un sens rationnel. Aphrodite, voulant peut-être sauver Daphnis qui entre dans le fleuve, agit d'une façon analogue, au moins lexicalement

: τὸν δ' Ἀφροδίτα ἤθελ' ἀνορθῶσαι, « elle voulut le redresser », 138-9. Le philosophe préfère à la démarche des interprètes rationnels des mythes, la quête liée à l'injonction de l'oracle de Delphes de se connaître soi-même, c'est-à-dire de connaître son âme, plutôt que de tenter d'expliquer les mythes. Cependant, dans son autoportrait, dont on a vu qu'il ressemblait en partie à l'image de la *République*, il parle de Typhon, qui se trouve précisément être le père de Chimère dans la *Théogonie* d'Hésiode, 304-320. Revenons à la quête de soi.

Nous avons, dans la première partie, mentionné, à la suite de Clayton Zimmerman<sup>344</sup>, les analogies possibles entre le mythe de Narcisse et Daphnis, et nous pouvons préciser cette lecture à la lumière de cette quête de soi, non comme Narcisse mais comme Socrate s'efforçant de comprendre la nature de son âme. Par ailleurs, l'image de l'âme-chimère qui peut s'appliquer en partie au bouvier mérite d'être mise en relation avec d'autres éléments de l'*Idylle* I qui convergent aussi vers une source platonicienne. La « chevrette », χίμαρος, au vers 6, évoque la Χιμαίρα du *Phèdre* 229d, et surtout celle de la *République* 588d. Elle est offerte au chevrier, second face aux Muses, qui toujours remportent le concours, comme prix virtuel de son talent poétique. Comparée à l'âme-chimère de la *République*, on constatera qu'en tant qu'enjeu appétissant, le chevrier insistant sur la saveur de sa chair, ce qui indique qu'elle répond au domaine de l'ἐπιθυμία. Elle peut tout aussi bien constituer un écho à l'encouragement, à l'activité poétique d'un concours contre Pan, et répondre ainsi au domaine du θυμός. Dans le domaine du λογιστικόν, elle renvoie au discours poétique à visée philosophique. Zimmerman signale que Servius, commentant le vers 68 de la 8ème *Bucolique* de Virgile, mentionne une version selon laquelle Daphnis, aimé d'une Nymphe, serait devenu amoureux de Chimaera, provoquant ainsi la rage de la première qui la métamorphosa en pierre<sup>345</sup>. Elle recouvre, dans cette hypothèse, à la fois l'objet érotique du bouvier et, dans l'hypothèse platonicienne, l'âme-chimère dont Daphnis serait amoureux. Mais selon, si cette lecture a du sens, c'est parce que, Daphnis amoureux de son âme, comme Narcisse, ne saurait rester dans un corps

---

<sup>344</sup> ZIMMERMAN 1994.

<sup>345</sup> ZIMMERMAN 1994, p. 31.

puisque cela l'obligerait à se dédoubler sans cesse, comme il le fait dans cette idylle, afin d'être à lui-même son propre objet de désir. Or, cela n'est pas possible, et sa mort, loin d'être causée par des raisons purement érotiques, recouvre en réalité la séparation de l'âme et du corps, quand celui-ci meurt, car ce n'est qu'à ce moment que l'âme est pleinement libérée de son enclave sensible. Ainsi, il ne meurt pas à cause de l'impossibilité d'un amour mais en raison de l'obligation de vivre et de continuer ce désir de connaître toujours plus et de s'assimiler à l'âme. On verra bientôt comment, en tant que principe du mouvement des corps, celui de l'univers comme de tous les autres, l'âme tourne perpétuellement dans un cercle qui décrit de façon analogique l'identité parfaite des réalités intelligibles. Daphnis, lui aussi, meurt en se fixant dans l'image d'un tourbillon, I, 140, qui rappelle ce mouvement incessant de l'âme et qu'on ne peut saisir qu'en s'identifiant aux réalités toujours égales à elles-mêmes, c'est-à-dire les astres et les dieux.

Le *κισσόβιον*, I, 27, le vase orné de représentations figurées faisant l'objet de l'*ecphrasis* du chevrier, peut aisément laisser entendre que ses trois vignettes gravées correspondent aux trois parties de l'âme. En outre, l'ordre de leur description suit celle de Platon : d'abord, le domaine des désirs (les deux hommes en pleurs autour de la femme convoitée qui sourit sans prendre jamais de décision, 33-38) ; ensuite, le domaine de l'ardeur (le pêcheur, âgé mais nettement vigoureux par l'action qu'il accomplit, I, 39-44) ; enfin, le domaine de la pensée et de la raison (le petit garçon tissant avec une joie intérieure intérieure, I, 47-54, qui a fait penser à le comparer aux cigales du *Phèdre*<sup>346</sup>).

Dans l'*Idylle* I, plusieurs éléments qui désignent une entité unique sont décrits par un ensemble ternaire. Ainsi, ils sont comme l'âme, à la fois uns et triple, et l'on peut considérer chacune de leurs trois parties ou leur unité ou, plus difficile mais possible, selon l'une et l'autre en unifiant les conséquences à une idée qui les englobe :

---

<sup>346</sup> FANTUZZI & HUNTER 2005, p. 143. La métaphore du tissage est traditionnelle pour désigner l'activité du poète, cf. HUNTER 1999, p. 77 ; SNYDER 1981, p. 193-6 ; SCHEID & SVENBRO 1996.



Unité tripartite	Trois parties	Idée englobant l'unité et le triple
Aphrodite	<i>Κύπρι βαρεῖα, Κύπρι νεμεσσατά, Κύπρι θνατοῖσιν ἀπεχθής, 100-1</i>	Les hommes, contrairement aux dieux, ne savent pas dépasser les désirs et les besoins du corps.
refrain	<i>ἄρχετε βουκολικᾶς Μοῖσαι φίλαι ἄρχετ' αἰοιδᾶς ; ἄρχετε βουκολικᾶς Μοῖσαι πάλιν ἄρχετ' αἰοιδᾶς ; λήγετε βουκολικᾶς Μοῖσαι ἴτε λήγετ' αἰοιδᾶς..</i>	En organisant les parties du chant, Thyrsis en fait un « être vivant » unique, cf. <i>Phèdre</i> , 264c.
Vase	Femme et deux hommes ; vieux pêcheur ; enfant et deux renards.	Ces trois vignettes forment le cœur du vase, son unité symbolique et sculpturale.
Personnel bucolique <sup>347</sup>	<i>ἦνθον τοὶ βοῦται, τοὶ ποιμένες, ὀπόλοι ἦνθον, 80.</i>	Personnage du chant (bouvier); chanteur (berger) ; auditeur (chevrier). Ce sont tous des gardiens de troupeaux.
Animal sauvage	<i>τῆνον μὲν θῶες, τῆνον λύκοι ὠρύσαντο, τῆνον χάκ δρυμοῖο λέων ἔκλαυσε θανόντα., 71-2.</i>	La férocité se change en douceur.
Idylle	Exécutée face à Chromis ; Exécutée face au chevrier ; Lue par le lecteur.	On ne peut comprendre le sens de l'idylle qu'en en faisant une réalité sans cesse répétée.
divinité	Hermès ; Priape ; Aphrodite.	Ils sont à la fois sensibles et insensibles au sort de Daphnis.

Il serait inutile de vouloir faire de ces unités ternaires des références à l'âme tripartite dans tous les cas. Certaines ne le sont sans doute pas et d'autres ne le sont que partiellement. Elles induisent chaque fois l'idée d'un rassemblement, d'une unification à partir du multiple dont on verra plus loin

<sup>347</sup> Les scholiastes ont très vite fait de ces trois types le signe d'une hiérarchie bucolique, cf. Scholia, *Proleg.* C (Wendel). Cf. FANTUZZI 2006 in FANTUZZI & PANPANGHELIS 2006, p. 235-262 ; BERMAN 2005, p. 228-245.

qu'elle peut renvoyer à certains processus dialectiques ou du moins certaines formes que prend le raisonnement et le dialogue chez Platon. Mais en ce qui concerne le problème de l'âme, ces éléments renvoient souvent à un autre domaine propre à l'âme platonicienne : l'harmonie. Il est évident que cet aspect ne saurait, si Théocrite est réellement un lecteur de Platon en tant que philosophe, être laissé de côté. Les dialogues qui intéressent la description de l'âme en tant que principe et modèle de l'harmonie sont le *Timée*, le *Phèdre* et le *Phédon*.

#### 4. L'harmonie cosmique et l'harmonie mondaine dans le *Timée* et la lecture théocritéenne

Dans le *Timée*, le personnage éponyme se livre devant Critias et Socrate à un récit de la création du monde présenté comme un « mythe vraisemblable », *ὁ εἰκῶς μῦθος*<sup>348</sup>, ou un « récit vraisemblable », *ὁ εἰκῶς λόγος*<sup>349</sup>. En effet, dans ce que Socrate appelle son « préambule », *τὸ προοίμιον*, 29d, Timée précise que dans la question de la naissance des dieux et du monde, les humains incapables de dire les choses avec exactitude en sont réduits au vraisemblable pour de telles questions, 29c-29d. Au-delà de la justification du personnage, il est intéressant pour nous de voir comment ensuite Timée organise la cohérence de son récit. Celle-ci se fonde sur le principe d'imitation dont on verra qu'elle ne correspondant pas au même processus en fonction de ce qui imite mais que le modèle initial sur lequel se construit le monde de Timée sert toujours, par miroitements successifs, à asseoir l'existence et le mode d'être de toutes réalités visibles ou invisibles aux hommes. En ce sens, nous sommes à la croisée de discours aussi bien philosophiques que poétiques dont l'autorité vient de la cohérence commune sur laquelle les deux s'élaborent. Dans le *Phèdre* 264c, déjà, l'idée d'un discours, qu'on doit rendre autant que faire se peut semblable à un *ζῆλον* pourvu de parties constituantes et d'une âme, était présente et induisait que la logique interne du discours devait répondre de sa validité en conjoignant le mieux possible son ordonnancement verbal à la quête du vrai en soi, c'est-à-dire l'âme, toujours identique à elle-même. Pour le dire de

---

<sup>348</sup> *Timée* 59c, 68d et 69b.

<sup>349</sup> *Timée* 30b, 34c, 44d, 48c, 48d, 49b, 53d, 55d, 56a, 56d, 57d, 59c, 68d, 72d et 90e.

façon plus poétique, l'harmonie qui donne sens au monde et à l'homme, conçus comme un macrocosme et un microcosme, expliquant leur nature d'êtres vivants dotés d'un corps et d'une âme et leur mode d'être, devient chez Platon un concept qui justifie ses idées et le déploiement de sa pensée.

Platon introduit dans la genèse du monde, et c'est une nouveauté radicale, un démiurge mythique qui, les yeux fixés sur les formes intelligibles<sup>350</sup>, va créer un corps doté d'une âme<sup>351</sup> et faire du monde un « être vivant », τὸ ζῶον, 31b. Cet univers reçoit plusieurs appellations, ὁ κόσμος, « le monde agencé », ὁ οὐρανός, « le ciel ordonné » ou encore, τὸ πᾶν<sup>352</sup>, « la totalité universelle », 28b. Au début de son exposé sur l'univers, Timée fait part à ses interlocuteurs des réflexions du démiurge qui donnent sens à la création du monde :

λογισάμενος οὖν ἠῦρισκεν ἐκ τῶν κατὰ φύσιν ὀρατῶν οὐδὲν ἀνόητον τοῦ νοῦν ἔχοντος ὅλον ὅλου κάλλιον ἔσεσθαι ποτε ἔργον, νοῦν δ' αὖ χωρὶς ψυχῆς ἀδύνατον παραγενέσθαι τῷ. διὰ δὲ τὸν λογισμὸν τόνδε νοῦν μὲν ἐν ψυχῇ, ψυχὴν δ' ἐν σώματι συνιστὰς τὸ πᾶν συνετεκταίετο, ὅπως ὅτι κάλλιστον εἴη κατὰ φύσιν ἄριστόν τε ἔργον ἀπειργασμένος. οὕτως οὖν δὴ κατὰ λόγον τὸν εἰκότα δεῖ λέγειν τόνδε τὸν κόσμον ζῶον ἔμψυχον ἔννοον τε τῇ ἀληθείᾳ διὰ τὴν τοῦ θεοῦ γενέσθαι πρόνοιαν.

*« Après avoir réfléchi, il comprit donc que son œuvre, relevant des réalités visibles, ne serait pas aussi belle en étant un univers dépourvu d'intellect que si elle était un univers doué d'intellect; en outre, il comprit qu'il ne serait pas possible de mettre l'intellect en quelque chose privé d'âme. C'est ainsi que, à la lumière de ce raisonnement, il composa l'univers en incluant l'intellect au sein de l'âme et l'âme au sein du corps afin que son œuvre se trouvât être la plus belle et la meilleure dans la mesure du possible. C'est donc en définitive en se fondant sur une explication vraisemblable qu'il faut dire que ce monde agencé est véritablement pourvu d'une âme et d'un intellect et qu'il résulte de l'intelligence prévoyante d'un dieu. »*

*Timée 30a-c*

On voit que Timée reste prudent dans ses explications en prenant la peine de les avancer sous le mode de la vraisemblance. On retiendra que le démiurge crée l'univers sensible en le soumettant à

<sup>350</sup> BRISSON 2001, p. 17 [introduction] décrit ainsi la forme intelligible : « une entité non sensible, qui existe en soi toujours et absolument, qui est pure, sans mélange, qui n'est pas sujette au devenir, qui n'est pas composée, et qui surtout entretient avec les réalités qui en “ participent ” un rapport de modèle à image. »

<sup>351</sup> Platon, *Phèdre* 246c.

<sup>352</sup> *Timée* 28b : ὁ δὲ πᾶς οὐρανός - ἢ κόσμος ἢ καὶ ἄλλο ὅτι ποτὲ ὀνομαζόμενος μάλιστα ἂν δέχοιτο, τοῦθ' ἡμῖν ὀνομάσθω. « La totalité du ciel- ou le monde ou quel que soit le nom qu'il faille lui donner de préférence, donnons-lui ce nom. » (traduction Luc Brisson).

l'intellect car il ne saurait, étant un dieu, produire quelque chose qui ne soit pas la « plus belle » de toutes les créations. Cet argument *esthétique* instaure une hiérarchie des parties du vivant cosmique (intellect, âme et corps) qui se trouvent ainsi distinguées ontologiquement mais qui se reflètent téléologiquement. La beauté comme réalité intellectuelle et corporelle est un argument qui réapparaît lorsqu'il s'agit de décrire la sphéricité du corps du monde qui répond sur le plan du sensible à la beauté intelligible éternellement identique à elle-même comme la sphère et la circularité qui l'anime reproduisent cet mouvement d'identité permanente :

*διὸ καὶ σφαιροειδές, ἐκ μέσου πάντη πρὸς τὰς τελευτὰς ἴσον ἀπέχον, κυκλοτερές αὐτὸ ἐτορνεύσατο, πάντων τελεώτατον ὁμοιότατόν τε αὐτὸ ἐαυτῷ σχημάτων, νομίσας μῦρῳ κάλλιον ὅμοιον ἀνομοίου.*

*«C'est pourquoi il le fit de forme sphérique, chaque point depuis le centre jusqu'au bord occupant une égale distance, à la façon d'un tour exécuté par un potier; une forme entre toutes les autres parfaitement aboutie et semblable à elle-même, parce qu'il avait établi que le semblable est infiniment plus beau que le dissemblable. »*

*Timée 33b*

Cette beauté cosmique, traduite par la forme sphérique et sa circularité, trouve peut-être son expression la plus aboutie quand le démiurge, réjoui d'avoir fabriqué un « vivant mortel » ressemblant à son modèle, a l'idée de créer le temps, « image mobile de l'éternité », afin de rendre l'univers encore plus beau, c'est-à-dire le plus semblable possible à son modèle, 37c-d :

*ὡς δὲ κινηθὲν αὐτὸ καὶ ζῶν ἐνόησεν τῶν αἰδίων θεῶν γεγονὸς ἄγαλμα ὁ γεννήσας πατήρ, ἠγάσθη τε καὶ εὐφρανθεὶς ἔτι δὴ μᾶλλον ὅμοιον πρὸς τὸ παράδειγμα ἐπενόησεν ἀπεργάσασθαι. καθάπερ οὖν αὐτὸ τυγχάνει ζῶν αἰδίων ὄν, καὶ τότε τὸ πᾶν οὕτως εἰς δύναμιν ἐπεχείρησε τοιοῦτον ἀποτελεῖν. ἡ μὲν οὖν τοῦ ζῶου φύσις ἐτύγχανεν οὔσα αἰώνιος, καὶ τοῦτο μὲν δὴ τῷ γεννητῷ παντελῶς προσάπτειν οὐκ ἦν δυνατόν: εἰκῶ δ' ἐπενόει κινητὸν τινα αἰῶνος ποιῆσαι, καὶ διακοσμῶν ἅμα οὐρανὸν ποιεῖ μένοντος αἰῶνος ἐν ἐνὶ κατ' ἀριθμὸν ἰοῦσαν αἰώνιον εἰκόνα, τοῦτον ὃν δὴ χρόνον ὠνομάκαμεν.*

*« Et, lorsque le père qui avait mis au monde une représentation des dieux éternels se rendit compte qu'il était en mouvement et vivant, il fut joyeux et charmé, et il eut l'idée d'en faire un objet encore plus semblable à son modèle. Comme en réalité celui-ci se trouve être un vivant éternel, il entreprit de parachever cet univers en le rendant tel autant que possible. Or, la nature de ce vivant étant éternelle, il n'était pas en vérité en mesure de l'ajuster parfaitement à celui qui est engendré : il a alors l'idée d'en faire un image en mouvement de l'éternité et tout en ordonnant le ciel, il crée une image de l'éternité*

*progressant selon le nombre à partir de l'éternité qui demeure dans son unité. Cela est justement ce que nous avons appelé le temps. »*  
*Timée 37c-d*

Le processus génétique du démiurge ordonne le corps et l'âme du monde à l'intellect à partir de l'activité mimétique qui est donc à la fois le signe d'une dégradation corporelle du modèle initial et une image de celui-ci. Le processus mimétique platonicien se caractérise ainsi par une logique génétique et par un mode d'être qu'il donne au corps du monde. Le *Timée* est en effet un traité de physique mathématique mais qui fonde ce raisonnement sur les découvertes pythagoriciennes liées aux intervalles et rapports d'harmonie musicale.

Plusieurs tentatives, ou du moins des travaux concernant l'élaboration d'un recueil bucolique et des poèmes eux-mêmes à partir de données numériques ont été faites depuis assez longtemps. Sans vouloir ni justifier ni critiquer ses recherches, il faut cependant avouer qu'elles livrent un certain nombre de constatations difficiles à contester<sup>353</sup>. Le recours très fréquent aux multiples de neuf dans les Idylles bucoliques et dans leur mode supposé d'organisation en recueil devrait mériter plus d'attention d'autant que les enjeux mathématiques dans le texte même de beaucoup de poèmes du Syracusain sont clairement formulés. Quant à nous, nous nous en tenons à l'idée que l'on va développer d'une référence à une esthétique mathématique, ou du moins, rationnelle qui coïncide avec la description de l'harmonie céleste dans le *Timée*, laquelle sert à expliquer l'harmonie sensible.

La création du temps justifie coïncide avec celle du nombre. La création de l'âme du monde se fait donc sur une démarche mathématique. L'âme du monde est produite par le démiurge à partir de deux mélanges successifs de l'être, du même et de l'autre, puis il en fait deux bandes, celle du même et celle de l'autre, 35a-b. Il les forme ensuite en deux cercles, qu'il ajuste au corps sphérique du monde tournant dès lors en deux rotations inverses. Le cercle du même reste indivisé mais celui de l'autre reçoit six divisions nombrées qui forment sept cercles répondant à des rapports

---

<sup>353</sup> IRIGOIN 1975, p. 25-64 ; MEILLIER 1981, p. 315-337 ; MEILLIER 1989, p. 331-338 ; BLANCHARD 2008.

mathématiques et harmoniques, c'est-à-dire à des intervalles doubles ou triples, 35b-36b. Par ailleurs, ces cercles sont mus à des vitesses relatives qui justifient les positions des astres fixes et les mouvements des planètes, 35a-36d. Tout ce travail est décrit par Timée en termes mathématiques que Luc Brisson a explicités en mettant en lumière toute la technicité du raisonnement<sup>354</sup>.

Après avoir fabriqué le vivant immortel qu'est le monde, le démiurge ordonne à ses enfants, les dieux secondaires, de façonner le corps des autres vivants mortels auquel ils devront ajuster la partie « divine » immortelle, l'âme, que lui a créée, 41b-d. Or, les âmes humaines, liées à un corps sensible, subissent des difficultés pour réaliser les révolutions propres à l'âme du monde, 43d-44b, et « l'âme devient folle dans un premier temps, chaque fois qu'elle est enchaînée à un corps mortel », *ἀνοῦς ψυχὴ γίγνεται τὸ πρῶτον, ὅταν εἰς σῶμα ἐνδεθῆθ' ἰθνητόν*, 44a-b. Quand les besoins du corps se calment, l'âme alors retrouve la raison qui lui permet d'accorder ses révolutions du même et de l'autre à celles de l'âme du monde.

Dans l'*Idylle* II, 163-6, il est possible d'associer le rétablissement intérieur de la magicienne à ce rééquilibre recouvré par son âme en réajustant ses révolutions du même et de l'autre à celles de l'âme du monde. Déchirée entre son désir amoureux de voir Delphis et sa volonté de le tuer s'il ne se montre pas, elle accueille, en regardant les révolutions des étoiles et de la lune, à qui elle s'adresse, Séléné, la beauté de l'harmonie des sphères qui recouvre en elle-même l'équilibre de son âme :

*ἀλλὰ τὸ μὲν χαίροισα ποτ' ὠκεανὸν τρέπε πάλωσ,  
πότνι· ἐγὼ δ' οἰσῶ τὸν ἐμὸν πόθον ὥσπερ ὑπέσταν.  
χαῖρε, Σελαναία λιπαρόθρονε, χαίρετε δ' ἄλλοι  
ἀστέρες, ἐγκάλιοι κατ' ἄντυγα Νυκτὸς ὀπαδοί.*

*« Dirige, chère maîtresse, tes chevaux vers l'Océan, tandis que moi, je porterai jusqu'à son terme l'amour qui est le mien. Salut, Séléné au trône éclatant, salut, vous les autres astres, qui conduisaient le char le la Nuit toute belle ».*

II, 163-6.

L'adieu hymnique, déplaçant la portée de l'idylle de la poésie érotique vers la poésie religieuse, opère l'assimilation platonicienne de l'homme aux dieux, de l'âme humaine, emportée de tous côtés

<sup>354</sup> BRISSON 2001, p. 38-39 [Introduction].

par ses besoins et ses désirs l'empêchant de recouvrer son équilibre intérieur, avec l'âme du monde. On peut même penser que le nom de son bel athlète, Delphis, renvoie à l'oracle de Delphes si bien que son désir de savoir où il est et quand il reviendra la voir se transfigure, poétiquement ou étymologiquement, en désir socratique de se connaître soi-même.

## 5. L'harmonie dans les sensations humaines selon le *Timée* et ses échos dans les Idylles

Les images que Platon emploie dans le dialogue pour expliquer l'harmonie visuelle ou sonore, et celle qui se forme dans les diverses parties de l'organisme, s'entent sur un réseau de phénomènes relevant du domaine poétique.

En 47d-e, Timée explique que l'harmonie est un don des dieux, des Muses plus spécifiquement, est que si elle est agréable et source de plaisirs pour tous, ce don doit surtout être honoré par les hommes pour remercier et rendre justice au dieu de lui avoir donné les moyens de réintégrer en son âme, qui en est dépourvue naturellement, l'ordre qui préside à l'équilibre entre la révolution du même et de l'autre :

*ἡ δὲ ἁρμονία, συγγενεῖς ἔχουσα φοράς ταῖς ἐν ἡμῖν τῆς ψυχῆς περιόδοις, τῷ μετὰ νοῦ προσχρωμένῳ Μούσαις οὐκ ἐφ' ἡδονὴν ἄλογον καθάπερ νῦν εἶναι δοκεῖ χρήσιμος, ἀλλ' ἐπὶ τὴν γεγонуῖαν ἐν ἡμῖν ἀνάρμοστον ψυχῆς περίοδον εἰς κατακόσμησιν καὶ συμφωνίαν ἑαυτῇ σύμμαχος ὑπὸ Μουσῶν δέδοται· καὶ ῥυθμὸς αὖ διὰ τὴν ἄμετρον ἐν ἡμῖν καὶ χαρίτων ἐπιδεῖα γιγνομένην ἐν τοῖς πλείστοις ἔστιν ἐπίκουρος ἐπιταυτὰ ὑπὸ τῶν αὐτῶν ἐδόθη.*

*« L'harmonie, qui est faite de mouvements apparentés aux mouvements de notre âme, n'apparaît pas à l'homme qui entretient avec les Muses un commerce guidé par l'intelligence comme tout juste bonne à procurer un plaisir étranger à la raison, ce qui est son utilité, comme le veut actuellement l'opinion. Mais puisque la révolution de l'âme est en nous dépourvue d'harmonie, c'est pour y mettre ordre et accord que l'harmonie a été donnée à l'âme comme alliée par les Muses. En outre, le rythme, c'est encore une fois parce que nous sommes, pour la plupart d'entre nous, étrangers à la mesure et que nous manquons de grâce, qu'il nous a été donné comme auxiliaire par les mêmes Muses, pour les mêmes fins. »*

*Timée 47d-e (trad. Brisson)*

Dans l'*Idylle X*, l'*agôn* entre le jeune Boucaios, amoureux d'une flûtiste à la beauté très relative aux

yeux des autres et inexplicable pour lui tant elle le charme, et Milon, le travailleur endurci, pourrait être, derrière la fausse opposition qu'ils esquissent, la double réalisation de l'harmonie musicale, mélodique et rythmique. En effet, le commentaire que fait le travailleur, considéré comme plus ou moins ironique, tout en le demeurant en partie si on le souhaite, n'en révèle pas moins l'appel à l'équilibre intérieur des révolutions de l'âme humaine :

*ἢ καλὰς ἄμμε ποῶν ἐλελάθει Βοῦκαϊος ἀοιδάς·  
ὡς εὖ τὰν ἰδέαν τᾶς ἁρμονίας ἐμέτρησεν.  
ὦμοι τῷ πάγωνος, ὃν ἀλιθίως ἀνέφρσα.*

*« Eh bien ! Boucaios nous a bien caché qu'il faisait de belles chansons ! Comme il a bien trouvé la mesure de l'harmonie quant à la forme ! Et moi, malheureux avec ma barbe bien longue, je suis un incapable ! »*

X, 38-40

En apparence, Milon relève de ces gens qui incarnent l'opinion au sujet de l'harmonie selon Timée, car il raille une beauté étrangère à la raison ainsi qu'il le dira après l'exécution de son chant, 56-7 :

*τὸν δὲ τεόν, Βουκαῖε, πρέπει λιμηρὸν ἔρωτα  
μυθίσδεσθαι τᾶ ματρὶ κατ' ἐνὸν ὀρθρευοίσα.*

*« Et ton amour d'affamé, Boucaios, il faut que tu en fasses le conte à ta mère lorsqu'elle sort de son lit »*

X, 56-7

Cependant, son chant, qui reprend le thème du rythme des activités en fonction des saisons, répond à l'accord que l'homme doit avoir avec le rythme de la révolution des astres. De plus, le poème de Lityersès qu'il récite, accorde les activités humaines agricoles à l'image du temps cosmique aux mesures propres du poème. De ce point de vue, il réalise parfaitement ce qu'il moquait chez Boucaios en parlant de son talent de mesurer l'harmonie de la forme ou du sujet (en l'occurrence amoureux). Milon adapte, harmonise non seulement le cercle du même (saisons et agriculture) entre hommes et divinité, mais il le fait encore pour le cercle de l'autre (poème et Boucaios). Milon, à y regarder de près, incarne le philosophe platonicien, adaptant son être à son camarade, en chantant avec lui et en répondant en miroir inversé à son chant (ils comptent chacun 14 vers), ce qui relève du cercle de l'autre par la différence qu'il induit et du cercle du même par la symétrie qu'il respecte.



Il est d'ailleurs remarquable de constater que, bien que déjà composé, le chant de Milon s'adapte parfaitement au nombre de vers de Boucaios. Dans ces conditions on pourrait dire que Milon remporte l'*agôn* mais dans ce cas précisément, ce n'est plus un duel, plutôt une *συμφωνία*, « un accord ».

Le sens auditif fait l'objet dans le *Timée* 67a-c, d'une explication qui se trouve être plus loin développée dans la perspective de l'harmonie des cercles de l'âme en 80a-b. Timée décrit la différence entre sons rapides qui sont aigus et sons lents qui sont graves. Ces sons peuvent sembler « harmonieux quand ils sont homogènes » ou « inharmonieux quand ils sont hétérogènes », 80a.

Pour justifier l'harmonie auditive, voici comment Platon s'y prend :

*« Le son le plus lent rejoint le mouvement produit avec un temps d'avance par le mouvement rapide au moment même où ce mouvement, en voie de s'arrêter, est devenu semblable à celui que lui-même, produisant son choc avec un temps de retard, met en branle. Cette rencontre n'a pas perturbé le mouvement, car elle ne lui en a pas adjoint un différent ; toutefois, ayant ajusté le début de la révolution la plus lente sur la révolution la plus rapide mais en déclin, au moment où celle-ci lui était devenue semblable, il a réalisé le mélange d'une impression unique, faite d'aigu et e grave. De là vient qu'il procure du plaisir aux insensés, tandis qu'il suscite chez les gens sensés une joie spirituelle par l'imitation de l'harmonie divine qu'ils réalisent en des mouvements mortels »*

*Timée* 80a-b (trad. Brisson)

La rencontre de Simichidas et de Lycidas dans l'*Idylle* VII relève très précisément de ce phénomène de mouvements rapides et lents qui s'accordent le temps de l'échange et qui sans doute s'étend jusqu'à la fin de l'idylle. En effet, lorsque le narrateur rencontre, « par une grâce des Muses » le chevrier Lycidas, celui-ci lui fait remarquer qu'il se hâte à une heure où tout est en repos et précise que les pierres du chemin, sur lequel ils marchent, chantent, VII, 21-26. On retiendra de ce passage l'idée de deux temps opposés (la progression rapide de Simichidas et celle, lente, du chevrier), le caractère aigu du bruit des pas du narrateur et l'évocation, sans surprise, du thème poétique et musical. En se rencontrant, nous les voyons comme dans le passage du *Timée* lorsque le mouvement rapide de l'aigu rencontre celui, lent, du grave. En décrivant leur rencontre au moment où le

mouvement rapide se ralentit et où le lent se met en mouvement par la décision de chanter en commun, nous croyons avoir là l'image, dramatisée, de l'harmonie sonore telle qu'elle est peinte par Timée. Leurs différences s'estompent, quoique tout semble les distinguer, et cela même qui les fait opposés l'un à l'autre, le statut social, l'apparence vestimentaire, la ville et la campagne, va dans leur chant respectif se confondre sous des formes nouvelles : amour des beaux garçons, amour de la poésie, plaisir sensuel et plaisir spirituel. Le chevrier aime un garçon de haute naissance alors qu'on s'attendrait à un garçon des champs, le narrateur plein d'une urbanité assumée préfère délaissier les amours garçonniers si coutumières chez des individus de son rang ; l'éloge de la beauté d'Agéanax devient celui de Comatas, un autre chevrier, pour Lycidas, et l'éloge de l'art, selon Simichidas mentionnant Aristis, « homme d'excellence » musicale, se change en poésie prosaïque avec le chant du coq.

Un dernier écho, non négligeable parce qu'il concerne à la fois le thème érotique et celui du plaisir et de la douleur, peut être relevé dans la description du rôle du foie dans le *Timée* 71a-72b. Il s'agit pour Platon d'expliquer comment les aides du démiurge ont institué cet organe afin de raisonner au mieux la partie appétitive de l'âme.

*« (un dieu) constitua le foie (ἥπατος) et l'établit dans l'espace réservé à l'espèce désirante, le faisant épais, lisse, brillant et contenant douceur et amertume (γλυκὸν καὶ πικρότητα), afin que, en lui comme en un miroir (ἐν κατόπτρῳ) qui reçoit des impressions et qui donne à voir des images, la puissance des pensées venues de l'intellect l'effrayât, chaque fois que, mettant à contribution cette partie congénitale du foie qu'est l'amertume obtenue sous la menace, elle diffuserait de l'acidité par tout le foie et ferait apparaître les couleurs de la bile, chaque fois que, en contractant cet organe, elle le rendrait tout entier râpeux et couvert de rides, et que, courbant et contractant à partir de leur position droite le lobe, la vésicule et les portes tout en les obstruant et les fermant, elle provoquerait douleurs et nausées ; et afin que, chaque fois au contraire qu'une inspiration de la pensée viendrait peindre des simulacres opposés marqués par la douceur (φαντάσματα ἀποζωγραφοῖ πρότητός τις ἐκ διανοίας ἐπίπνοια), parce que l'inspiration ne veut ni stimuler ni avoir de contact avec son contraire – car à l'inverse elle agit sur l'espèce désirante avec le concours de la douceur, qui est naturellement présente dans le foie – elle restituât leur position droite à tout ce qui est droit et lisse en elle et à tout ce qui est libre, elle mit de bonne humeur la partie de l'âme établie dans la région du foie, lui fit passer une bonne journée et lui accordât, la nuit, de consacrer un temps suffisant à la divination pendant le sommeil,*

*attendu qu'elle n'avait pas part à la raison ni à la sagesse »*  
*Timée 71b-71d*

Le Cyclope de l'*Idylle* XI, s'adonnant à la poésie, a reçu une « blessure au foie », ἥπατι βέλεμνον, 16, de nature érotique. Mais, ses symptômes, tels que décrits par le Syracusain, ressemblent au processus de stabilisation des contraires que Timée explique. Polyphème est en effet partagé entre des sensations amères et douces, qui sont en un sens condensées dans l'autoportrait qu'il fait de lui-même, entre laideur repoussante et attachement quasi amoureux pour son œil unique, (« dont rien n'est pour moi plus joli », τῶ μοι γλυκερότερον οὐδέεν, XI, 53. Cet autoportrait, précis, implique une observation attentive, dans le miroir de la mer (évoqué largement dans l'*Idylle* VI dans une situation analogue pour Polyphème). En d'autres termes, le miroir comme le foie, lui renvoient des images tantôt douces tantôt désagréables qui se retournent dans la relation avec Galatée (il trouve beau ce qu'elle trouve laid). Mais ces antagonismes opèrent aussi au niveau de ses sensations amoureuses, à la fois cruelles et douces, qui dans le chant qu'il exécute, deviennent douces quand elles sont cruelles et cruelles quand elles sont douces. En effet, la poésie, comme le foie, comme le miroir de la mer, reflète et inverse les rapports de mesure (droite et gauche par exemple) aussi bien extensives qu'intensives. Le poète précise que le Cyclope, dans sa douleur amoureuse réputée incurable, a réussi à trouver le remède, XI, 17-18, en regardant la mer et en chantant. En réalité, les deux actions sont les mêmes : il s'agit de regarder les choses dans un miroir et de retrouver l'équilibre intérieur, l'harmonie des sensations contraires, par un double processus de contemplation et de transfert. En effet, le miroir comme la poésie, montrent ce qu'ils reflètent mais le font apparaître à l'envers si bien que ce qui semble amer se fait doux, le laid se fait beau, le beau se fait laid, le vrai se fait faux et le faux se fait vrai. En somme, c'est parce que ce miroitement qui révèle et inverse se réalise en deux mouvements, à la fois visuel (Polyphème regarde la mer) et poétique, que la cure peut avoir lieu. En XI, 22-3, Polyphème se plaint en ces termes auprès de Galatée, mais ces propos expliquent comment, la nuit, à l'instar de ce qui se passe dans le *Timée*, les sensations s'apaisent et que le jour,

désormais passé à chanter doucement malgré sa nature cruelle, le cannibale est tout miel :

φοιτῆς δ' αὖθ' οὕτως ὄκκα γλυκὺς ὕπνος ἔχη με,  
οἴχη δ' εὐθὺς ἰοῖσ' ὄκκα γλυκὺς ὕπνος ἀνή με.

« Tu te promènes par ici ainsi que tu le fais lorsque le doux sommeil me possède, et tu t'échappes aussitôt que le doux sommeil me quitte. »

XI, 22-23

Cette poésie de miroitement, catoptrique pourrait-on dire, doit être entendue non comme un effet d'écho ou de reflet censé embellir de façon purement esthétique le texte théocritéen, mais, sans nier cela, il convient surtout de prendre en compte, philosophiquement, le retournement et l'inversion de l'image dans le miroir, comme une illusion qui se démasquerait elle-même dans ce qu'elle peut produire de douloureux et, de la sorte, contribuer au rétablissement d'une harmonie en accord avec le mouvement parfait de l'âme cosmique. Le charme du Cyclope de Théocrite vient bien sûr du caractère inattendu qu'il acquiert, mais il repose sur une théorie de l'assimilation au meilleur telle que Platon, notamment par la figure du miroir et du foie, la présente et l'explique dans le dialogue. Ce qui est décisif, selon nous, dans ces traces intertextuelles pour les interpréter dans une perspective philosophique chez le Syracusain, réside dans le traitement de cette poétique catoptrique. En effet, si les Idylles fonctionnent très souvent sur une écriture du reflet, des échos et des bulles<sup>355</sup> qui fabriquent un texte intelligemment beau et riche de sensations, il y a cependant en elle une logique plus cohérente et très proche de théories philosophiques, et en particulier, celle de Platon sur les modalités mimétiques et sur l'idée d'une *μίμησις* à l'œuvre à la fois dans la genèse du monde et dans les aspects les plus concrets du corps humain.

L'exemple du foie fait bien apparaître comment Théocrite opère. Il tisse un réseau d'oppositions sensibles qui joue aussi bien dans la structure d'ensemble que dans des passages très circonscrits. Prenons l'exemple de l'*Idylle* III. Les oppositions sont bien sûr constitutives de la scène dramatique que peint Théocrite. Un chevrier, laid, va faire la cour à une belle jeune fille, Amaryllis, d'abord avec un certain entrain, sur le mode du *κῶμος*<sup>356</sup>, puis de plus en plus atteint par l'indifférence de la

<sup>355</sup> FRAZIER 2009 et 2011, p. 151-200.

<sup>356</sup> BRON 2007, p. 189-96, rappelle les problèmes de définitions. Cf. HEATH 1988, p. 190-5, sur le fait de savoir si le

belle, elle s'assombrit jusqu'au désespoir. Beauté et laideur, plaisir et douleur, désir et indifférence structurent donc l'idylle mais à l'intérieur de ces antagonismes incarnés par les deux personnages, on en trouve d'autres, qui, comme des miroirs reflétant un miroir, éclairent d'autres enjeux qu'esthétiques et *psychagogiques*. En effet, on doit s'interroger sur le fait que le chevrier soit anonyme et que Tityre et Amaryllis aient un nom et que pourtant, ils soient l'un et l'autre invisibles, et que l'être sans nom leur parle sans qu'ils aient l'air d'être présents. L'invisible relevant de l'intelligible et le visible du sensible, la poésie de Théocrite se place du côté du sensible. Mais sa quête, comme celle du chevrier, de Polyphème, de Daphnis, de Simaitha, etc., recouvre le désir d'un dépassement du sensible. Et si le poète met pourtant si bien en valeur cet aspect, notamment par les effets de contrastes dramatiques et thématiques, c'est pour les subordonner à une interprétation, une épistémologie du miroitement dans lequel les écarts, les éléments discordants et dissonants, se rétablissent dans un équilibre provoqué par l'assimilation aux mouvements de l'âme cosmique. Donc, en faisant d'Amaryllis cet idéal, et la jeune fille intraitable en même temps si l'on veut, on comprendra que le problème du chevrier est réglé par la conscience que ce qui apparaît aux sensations n'est que le reflet dégradé d'une vérité supérieure et que celle-ci ne peut être comprise que dans le rétablissement de son équilibre intérieur. Un passage de l'*Idylle* III fait bien voir ce mécanisme du double miroitement :

*Ω χαρίεσσ' Ἀμαρυλλί, τί μ' οὐκέτι τοῦτο κατ' ἄντρον  
παρκύπτοισα καλεῖς τὸν ἐρωτύλον; ἦ ῥά με μισεῖς;  
ἦ ῥά γέ τοι σιμὸς καταφαίνομαι ἐγγύθεν ἤμεν,  
νύμφα, καὶ προγένειος; ἀπάγξασθαί με ποησεῖς.*

*« Charmante Amaryllis, pourquoi, depuis cet antre, penchée, ne m'appelles-tu plus ton petit chéri ? Est-ce que tu me détestes ? Est-ce que je t'apparaisse avoir de près trop un nez trop camus, dis jeune fille, et la barbe hirsute ? Tu me feras me pendre. »*

III, 6-9

Les échos sonores : *Ἀμαρυλλί/ ἐρωτύλον ; ἦ ῥά με μισεῖς ; / ἦ ῥά γέ τοι σιμὸς καταφαίνομαι*, confondent ce qui normalement devrait être le plus distinguer. Ce n'est pas simple élégance de

---

kômaste est seul ou accompagné de camarades. Il semble que le point commun soit le rapport avec le dieu Dionysos, et que le *κῶμος* soit le résultat d'une victoire que l'on fête, souvent accompagné.

poète soucieux de beauté auditive. On le voit mieux avec le deuxième exemple. Le verbe « détester », *μισεῖς*, et l'adjectif « camus », *σιμῶς*, se répondent en écho inversé, comme l'écho entre les mots, accentué par une anaphore initiale, *ἦ ῥά με/ ἦ ῥά γέ*, accentue l'écart psychologique entre eux. Le verbe *καταφαίνομαι*, « apparaître à travers, dans un support », corrobore l'enjeu du miroitement et l'on ne sait plus si le verbe parle des échos sonores et rythmiques des mots, s'il concerne la vision esthétique qu'Amaryllis se fait du chevrier poète ou si, selon nous, il vise une conception de l'harmonie et de la beauté, en l'occurrence, platonicienne. En réalité, ce sont les trois à la fois, car il ne s'agit pas seulement d'embellir la souffrance ou de s'en moquer, mais de montrer comment l'image du miroir du *Timée* et des cercles de l'âme humaine, reproduisant ceux de l'âme cosmique, explique la nature d'Amaryllis. Le chevrier, malgré son réalisme plus ou moins marqué, est à l'image du poète tel qu'il s'imagine dans sa quête de beauté. Celle-ci répond, comme dans le *Timée* ou les autres dialogues dont nous avons parlé, à une quête de soi se réalisant dans une activité capable de prendre au mieux soin de son âme. Le chevrier qui parle, qui chante, qui souffre, est bien là, mais son anonymat le rend incertain, tandis que la jeune fille, absente, muette, invisible, peut-être morte, bien que nommée et réelle, ne saurait être autre chose qu'un au-delà du sensible. La laideur, la souffrance, la colère, la bêtise même parfois, deviennent toujours dans les Idylles l'objet d'un retournement presque ou tout à fait risible, sur lequel joue Théocrite, mais qui en réalité traduit des conceptions ou des réflexions sur la nature du beau et de l'activité poétique. C'est pour quoi, en partie du moins, il y a tant de représentations, diverses et variées, de la parole poétique. Si celle-ci est en échec, comme ici, ce n'est pas pour la mettre en valeur en l'opposant à la sphère du réalisme poétique, mais pour parler de la réalité, en dénonçant sa laideur et ses défauts communs à tous les hommes, et tout à la fois, la ramener à une forme cohérente, très profonde, de beauté poétique. La pratique évoquée, par la situation du chevrier, du κῶμος, pratique réelle, devient une expérience poétique, intellectuelle, dans laquelle le personnage, devant la porte fermée de la belle, se transforme, au gré de son irréalité ou plutôt de son réinvestissement théocritéen, une représentation

de la situation de l'homme, poète, philosophe ou les deux à la fois, cherchant sans jamais la trouver, une beauté à laquelle il n'a accès que par un relâchement de son attachement au monde et à lui-même. En quelque sorte, les certitudes et la confiance du chevrier vont se faire oublier de soi, effacement de son désir, au rythme du poème dramatique perdant en cela son caractère proprement dramatique, réaliste. Théocrite montre, en autres choses, que son traitement du réalisme dramatique, déplace les enjeux mimétiques attendus du côté de la spéculation la plus rétive à la représentation. On peut, dans l'*Idylle* III, considérer que le personnage prosaïque devient peu à peu un être profond, ou à rebours, se dire que la hauteur et la sincérité de sa quête sont mises à mal par la dureté du réel. Les deux versions sont possibles car elles induisent la même idée, celle d'une dégradation de l'âme dans le corps, et peut-être, d'une possibilité liée à une forme de détachement radical (ici marquée par le désir de suicide et de renoncement à soi-même, à ses désirs sensibles), de compenser par une conception de l'harmonie l'incapacité humaine à la réintégrer.

## 6. L'image du cercle et l'harmonie chez l'être vivant

Les raisons et le vocabulaire que Platon convoque pour justifier la circularité, en *Timée* 33b, rendent bien compte de la spécificité de sa doctrine :

*διὸ καὶ σφαιροειδές, ἐκ μέσου πάντη πρὸς τὰς τελευτὰς ἴσον ἀπέχον, κυκλοτερές αὐτὸ ἐτορνεύσατο, πάντων τελεώτατον ὁμοιότατόν τε αὐτὸ ἑαυτῷ σχημάτων, νομίσας μὲν κἀλλίον ὄμοιον ἀνομοίου.*

*«C'est pourquoi il est de forme sphérique, chaque point depuis le centre jusqu'au bord occupant une égale distance, un tour d'un potier accomplissant sa rotation, une forme entre toutes les autres parfaitement et aboutie et semblable à elle-même, parce qu'il jugeait que le semblable est infiniment plus beau que le dissemblable. »*

*Timée 33b*

La sphéricité du monde se voit spécifiée par un vocabulaire qui étonne par sa diversité. On trouve des expressions géométriques, *σφαιροειδές, ἐκ μέσου, πρὸς τὰς τελευτὰς, ἴσον* ; des expressions techniques et artisanales, *κυκλοτερές αὐτὸ ἐτορνεύσατο* ; cosmologiques, *πάντων τελεώτατον ὁμοιότατόν τε αὐτὸ ἑαυτῷ σχημάτων* ; esthétiques et morales, *νομίσας μὲν κἀλλίον ὄμοιον*

*ἀνομοίον*. On peut dégager trois grandes lignes d'interprétation pour expliquer l'insistance du philosophe sur ce mélange de lexiques dans la description cosmogonique du monde. Selon Pierre Hadot, dans la mesure où Timée, le narrateur de la genèse du monde, se dit au début du *Critias* 106a, semblable au Démiurge qu'il imite créant le monde par son récit, il s'agit pour Platon de préserver l'équivalence traditionnelle des « physiciens » entre logique démiurgique et discours poétique<sup>357</sup>. Platon demeure cependant original dans la mesure où « le récit du *Timée* ne peut pas se calquer sur un modèle tout fait, [qui] n'est donc pas une simple « imitation » ou « copie », mais un effort de réflexion et d'imagination, une « fiction » au sens le plus fort du mot<sup>358</sup> ». Pour Luc Brisson, le recours aux images et au discours mythique ne doit pas être surévalué car il traduit l'impuissance de la raison humaine face aux mystères, toujours présents d'ailleurs dans l'étude de l'univers, et cela, malgré les formidables avancées de la science<sup>359</sup>. Selon Jean-François Pradeau, Platon soulignerait un point nodal de sa philosophie, à savoir, le domaine de l'« imitation », que l'historien analyse dans ses différentes modalités en les ramenant à une téléologie à la fois cosmologique et philosophique<sup>360</sup>. Au fond, les trois interprétations se rejoignent au sens que la philosophie s'ente dans un effort intellectuel qui se déploie, d'une façon plus ou moins discriminante, à partir de l'imagination et de la raison.

En ce qui concerne Théocrite, poète savant, on ne s'étonnera pas du fait qu'il recoure lui aussi à ces images traditionnelles induisant une conception du monde comme le cycle cosmique, la sphère, le tourbillon, puisqu'elles recouvrent, depuis les premiers écrits, des réponses poétiques comme la structure en anneau ou les effets d'écho et de variation<sup>361</sup>. Théocrite sans doute perfectionne, au sens de la maîtrise technique, ces procédés, mais ce qui peut bien être perçu comme de la virtuosité ne

---

<sup>357</sup> HADOT 2004, p. 167, rappelle au sujet du caractère « vraisemblable », *εἰκός*, du récit de Timée, les remarques de F. M. Cornford selon lequel « Platon semble bien faire allusion au fait que son dialogue s'inscrit dans la lignée des grands poèmes théogoniques des présocratiques, Hésiode, Xénophane, Parménide, qui avaient employé le « vraisemblable » ... à propos de leurs œuvres ». Voir, F. M. Cornford, *Plato's Cosmology*, Londres, 1937.

<sup>358</sup> HADOT 1983, p. 11.

<sup>359</sup> BRISSON & MEYERSTEIN 1991.

<sup>360</sup> PRADEAU 2009.

<sup>361</sup> Entre autres structures annulaires repérées dans les Idylles, on notera : CAIRNS 1979, p. 202-3, pour les *Idylles* XXVIII, XXVI et XVIII ; CUSSET 2011, p. 79 pour l'*Idylle* VI.



doit masquer la dimension théorique d'essence esthétique et, au moins depuis Platon, philosophique. Notre poète manifeste ainsi une prédilection, très alexandrine, pour les représentations artistiques capables de rendre compte du pouvoir démiurgique de la poésie. A partir de Platon, cet aspect démiurgique de la poésie, présente dès Homère et Hésiode dans leurs *ecphraseis*, intéresse la pensée philosophique qui fait de l'activité démiurgique de la divinité le modèle de celle du penseur.

## 7. La circularité cosmique et mondaine dans l'*Idylle I*

Théocrite fait de fréquentes références au rythme des saisons, des jours, des heures<sup>362</sup> qui renvoient de façon tout à fait traditionnelle à des mythes liés au cycle de la nature (Daphnis, Adonis, Déméter). Mais il s'en éloigne aussi en ce que certaines idylles mettent en avant des décalages que le poète instaure entre chronologie humaine et temps cosmique de façon cette fois tout à fait inattendue. L'*Idylle I*, entre autres, semble lier les deux niveaux cycliques, à travers le mythe de Daphnis, le bouvier légendaire, qu'il faut lire en regard du mythe des révolutions opposées dans le *Politique* et de la genèse du monde dans le *Timée*. Il convient de noter que l'Athénien associe à deux reprises l'inversion des ordres cosmiques avec l'univers pastoral, d'abord en ce qu'il échappe seul aux déluges successifs, conséquences des rétrogradations, et ensuite, dans une perspective méthodologique, lorsqu'il confronte le mythe des révolutions inversées et le paradigme du pasteur divin<sup>363</sup>. Afin d'inciter Thyrsis à chanter son chef-d'œuvre, τὰ Δάφνιδος ἄλγεα, « les souffrances de Daphnis », qui raconte la mort du héros mythique lié au cycle des saisons, le chevrier lui rappelle

<sup>362</sup> Pour les saisons et Heures : ( Printemps) VII 97 ; XII, 3, XIII, 26, 45 ; XVIII, 27 ; XXII, 43 ; (Été) VII, 113, 143 ; VI, 4, 16 ; XI, 36, 58 ; (Hiver) VII, 111 ; XI, 37, 58 ; XII, 3 ; XVIII, 27 ; (Automne ou fin d'été) VII, 143 ; XI, 36. Voir aussi le mythe d'Adonis lié au saisons, notamment XV, 102-105. Pour les moments du jour : (midi) I, 15 ; VII, 21 ; VI, 4 ; X, 5 ; XII, 8-9 ; XIII, 10 ; (la nuit) dans toute l'*Idylle II* ; XII, 1 ; XIII, 11 ; XVIII, 27 ; (l'aurore) VII, 35 (au sens du jour selon Legrand 1925) ; XI, 15 ; XII, 1 ; XVI, 5 ; XVIII, 26.

<sup>363</sup> L'Étranger d'Athènes dit dans les *Lois* 677b qu'« il faut considérer que les hommes qui ont échappé à la destruction d'alors furent des gens de la montagne, qui étaient des bergers, petites étincelles du genre humain qui, je suppose, réussirent à subsister sur les sommets » (traduction Brisson & Pradeau). Dans le *Politique*, l'Étranger d'Élée oppose, dans la perspective méthodologique définitoire, le paradigme du pasteur divin au mythe des révolutions inversées : « à la question posée sur le compte du roi et du politique de la révolution actuelle, nous avons répondu en parlant de celui qui régissait le troupeau humain lors de la révolution opposée par un certain biais, c'est-à-dire un dieu au lieu d'un mortel ; c'était là une grave erreur ».

l'antécédent d'un concours qu'il remporta contre le Libyen Chromis (vers 23-24), esquissant peut-être une équipollence des cycles dans la nature et dans la performance poétique<sup>364</sup>. Le fait est que ce détail installe l'idée d'une répétition d'ordre historique ayant pour horizon narratif le récit de la mort du héros bucolique, lequel précisément semble affirmer lui-même une renaissance future d'ordre cosmique. Doit-on alors envisager ce vers comme un *sfumato*, un effet de réel volontairement dissonant, qui chercherait à figer le lecteur dans un pur plaisir sensuel de la fiction poétique ? En d'autres termes, la poésie serait comme l'éternité de la répétition et du devenir, le recommencement du chant équivalant à la renaissance après la mort. Théocrite oriente la lecture vers une conception plus ou moins philosophique d'un ordre universel dont la poésie hymnique rendait déjà compte en liant intrinsèquement le temps cosmique (récit mythique) et le temps de l'énonciation (temps de la narration) ?<sup>365</sup> Il faut noter alors que ce n'est pas le récitant Thyrsis qui enjoint les Muses à préserver de l'oubli et de la mort son hymne, mais le chevrier, qui prive ainsi le berger de sa prérogative traditionnelle auprès des déesses. A ce déplacement du cadrage énonciatif (poète-auditeur/ Muses) aux vers 62-63, il faut associer l'étrange oubli de l'adieu aux Muses et la demande intempestive du vase et de la chèvre aux vers 143-145, par un Thyrsis qui, (devenu comique ?), néglige, avant de réparer son erreur, ce moment obligé de tout poème hymnique<sup>366</sup>. Théocrite, dans ces conditions, semble plutôt opposer deux ordres temporels en soulignant étrangement leur apparente ressemblance. Ces vers qui aggravent le brouillage énonciatif tissent en même temps un réseau complexe entre moments énonciatif, poétique, mythique et dramatique qui nécessite une lecture plus large du passage :

*χὼ μὲν τόσσ' εἰπὼν ἀπεπαύσατο· τὸν δ' Ἀφροδίτα  
ἤθελ' ἀνορθῶσαι· τὰ γε μὰν λίνα πάντα λελοίπει  
ἐκ Μοιρῶν, χὼ Δάφνις ἔβα ῥόον· ἔκλυσε δῖνα  
τὸν Μοῖσαις φίλον ἄνδρα, τὸν οὐ Νύμφαισιν ἀπεχθῆ.  
λήγετε βοῦκορικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε λήγετ' αἰοιδᾶς.  
καὶ τὸ δίδου τὰν αἶγα τό τε σκύφος, ὥς κεν ἀμέλξας  
σπεῖσω ταῖς Μοῖσαις. ὦ χαίρετε πολλάκι, Μοῖσαι,*

<sup>364</sup> HUNTER 1999, p. 75-76, rapproche Chromis le Libyen d'un nom homérique, du peuple libyen, d'un éventuel poisson et d'un patron syracusain de Pindare.

<sup>365</sup> CALAME 2000, p. 48-49.

<sup>366</sup> GOLDHILL 1991, p. 245 parle de brouillage ici. Mais en songeant à la formule introductive déjà escamotée par le chevrier, on peut dire que Thyrsis, malgré sa *sphragis*, perd de son autorité poétique.

*χαίρετ'· ἐγὼ δ' ὕμιν καὶ ἐς ὕστερον ἄδιον ἄσῶ.*

*«Et tandis qu'il arrêta de s'exprimer de la sorte, Aphrodite voulut le redresser. Cependant, le fil tout entier s'épuisa, celui des Moires, et Daphnis s'avança dans le courant. Le tourbillon le fit disparaître, l'homme chéri des Muses, celui que les Nymphes ne haïssaient pas. Arrêtez, Muses, arrêtez le chant bucolique. Et toi, donne la chèvre et le vase, afin que, une fois traitée, j'en fasse des libations aux Muses. Je vous salue, Muses, je vous salue mille fois et moi, je chanterai dans l'avenir pour vous des chants encore plus beaux.»*

I, 137-144

Thyrsis combine en effet plusieurs situations énonciatives qui s'opposent tout en demeurant inséparables dans le temps de la performance : il est narrateur du mythe de Daphnis (vers 137-140), interlocuteur dramatique du chevrier (vers 142-143) et s'adresse aux déesses (vers 141 et 142-143). On remarque que le temps dramatique se confond avec le temps poétique du fait de l'entrelacement des situations énonciatives des vers 141-143. Mais c'est surtout le sens cyclique de la voix qui est selon nous au cœur du procédé énonciatif. Dans un premier temps, Thyrsis met fin au récit mythique et à la voix dramatique de Daphnis, avant de demander aux Muses d'en faire autant par une ultime reprise du refrain (vers 137-141). Dans un second temps, il revient au réel dramatique, avant de terminer à nouveau, de façon inédite à la fois traditionnelle et novatrice, par un adieu aux Muses qui réintègre l'ordre du temps poétique de la performance conçu précisément comme une fin et une promesse de chants futurs. La singularité de ces vers repose sur la superposition de temps opposés (mythique, dramatique et poétique) qui insistent plus sur un recommencement infini que sur la finitude du chant conçu dès lors avec une cohérence logique et poétique comme un cycle éternel. En outre, les vers précédents qui mettent un terme à la parole à la fois dramatique et poétique de Daphnis mourant, trouvent dans la suite immédiate des échos inversés puisque la juxtaposition des temps et de leurs cycles propres provoque indistinctement une équivalence et une confusion des temps mythique, poétique et dramatique. Autrement dit, Thyrsis et Daphnis cessent de parler ensemble dans le temps de l'idylle, du mythe et du dialogue, comme si Théocrite voulait faire de la mort de Daphnis, à la façon de la promesse de chants futurs, une naissance et une renaissance poétique, et *in fine* définir ainsi la poésie bucolique ou simplement sa propre poétique.

Un autre décalage étrange entre temps cosmique, dramatique et poétique, et donc entre tous les niveaux de sens de l'idylle, nous permettra de mieux saisir cette inscription cosmologique particulière à Théocrite.

Aux vers 111-112, Daphnis évoque dans son dialogue avec Aphrodite, sa rencontre malheureuse avec Diomède dans l'*Iliade*, et il la réécrit virtuellement à l'aune de sa défaite contre Éros.

ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.  
αὐτίς ὅπως στασῆ Διομήδεος ἄσσον ἰοῖσα,  
καὶ λέγε "τὸν βούταν νικῶ Δάφνιν, ἀλλὰ μάχευ μοι"  
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.

«Commencez, Muses, commencez à nouveau le chant  
bucolique. Rends-toi au-devant de Diomède, maintenant, pour  
l'affronter et dis-lui : « Je viens de vaincre le bouvier Daphnis,  
combats-moi donc ! »

Commencez, Muses, commencez à nouveau le chant  
poétique. »».

I, 110-113

Les commentaires ne s'attardent guère sur l'aspect temporel et encore moins sur la question des superpositions des cycles cosmiques et poétiques que nous envisageons dans ces vers. Les remarques ont une portée métopoétique évidente dans un passage où le héros mythique de la bucolique évoque l'*Iliade* et, en creux, sa connaissance du texte. Daphnis prend alors l'allure d'un de ces savants alexandrins éditant et commentant les textes archaïques. Théocrite associe-t-il ici le personnage de Daphnis dans la littérature épique pour créer un effet d'*ἐνέργεια* dramatique<sup>367</sup> par quoi le bouvier, symbole bucolique et irénique, s'oppose au monde martial de l'épopée<sup>368</sup>? Mais, au-delà de l'effet de réel évident, le fait que Daphnis parle à la place de la déesse en s'incorporant même ironiquement au texte épique invite à une réflexion métopoétique liée à la *mimèsis* dramatique. Le poète veut-il faire descendre le temps cosmique au niveau du temps dramatique en

<sup>367</sup> OTTO 2009, tente précisément de rapprocher les philosophes et les poètes hellénistiques à partir de l'étude de la notion d'*enargeia*, que les premiers, et notamment Platon avec l'adjectif *enargès* (Ion, 535c), auraient diffusée dans les théories littéraires. Cf. Cusset Christophe. Nina Otto, *Enargeia. Untersuchung zur Charakteristik alexandrinischer Dichtung*. Stuttgart, F. Steiner, 2009. In: L'antiquité classique, Tome 79, 2010, p. 393-395.

<sup>368</sup> GUTZWILLER 1969, p. 4-5, rappelle pourtant que toute une tradition, depuis Aristote, Quintilien et Longin jusqu'à la Renaissance italienne, associe la poésie pastorale à l'épopée. D'ailleurs, l'hexamètre dactylique est le vers épique par excellence.

inscrivant résolument son poème dans le réel sensible ? On aurait alors affaire à une poétique teintée d'épicurisme comme on a pu le dire de lui et de toute une tradition pastorale<sup>369</sup>. Halperin y voit, pour sa part, non une opposition générique mais un dessein de légitimer la grandeur de la poésie pastorale<sup>370</sup>. Gow relève, quant à lui, la double lecture possible de l'adverbe de temps *ἄρτις* à valeur fréquentielle, « à nouveau », mais pouvant aussi avoir une fonction d'actualisation dramatique liée au contexte immédiat de la victoire d'Éros, « maintenant *que tout a changé* ». Ce commentaire mérite notre attention en ce sens qu'il interroge la liaison du mouvement cyclique poétique et cosmique : le premier choix donne un argument aux thèses génériques ; le second introduit l'idée d'un retour en arrière et d'une inversion comparable à ce qui se passe dans les conceptions cosmologiques des cycles opposés<sup>371</sup>. Une expression mystérieuse de Daphnis concernant un devenir possible au-delà de la mort met à mal la thèse épicurienne et pourrait renforcer celle d'une référence *poético-cosmologique* compatible avec les révolutions inversées dans le *Politique*. Au vers 102, le bouvier évoque un soleil, difficile à identifier, qui pourrait impliquer un cycle concurrent à celui des astres :

*ἤδη γὰρ φράσδῃ πάνθ' ἄλιον ἄμμι δεδύκειν;  
Δάφνις κῆν Αἶδα κακὸν ἔσσειται ἄλγος Ἔρωτι.*

*« Affirmerais-tu bien que le soleil pour nous se serait tout fait dérober ? Daphnis, bien qu'aux enfers, sera un mal cuisant pour Éros. »*

I, 102-103

Selon Gow, l'expression pourrait être proverbiale, ce qui lui permet de ne pas s'appesantir sur les rapports du bouvier avec les cycles naturels pourtant évidents chez un personnage lié aux mythes de la nature<sup>372</sup>. Le vers suivant qui inverse les rôles entre un Éros vainqueur et un Daphnis vaincu, dont les noms propres encadrent de façon remarquable l'hexamètre, prolonge la référence au cycle du soleil (et de l'amour<sup>373</sup>), surtout dans la bouche d'un personnage au nom si proche de Daphné,

<sup>369</sup> GUTZWILLER 1991.

<sup>370</sup> HALPERIN 1983, p. 220, citant les rapprochements entre Daphnis et certains héros tragiques, parle d'une volonté du poète de mettre au même niveau sa poésie et la « grande tradition littéraire ».

<sup>371</sup> DIELS/ KRANZ 1951, Fg. 17 et 28 d'Empédocle, repris par Platon partiellement.

<sup>372</sup> GOW 1952, p. 23.

<sup>373</sup> On verra que de fait les retournements amoureux et les paradoxes de l'amour sont fréquents chez Théocrite.

aimée d'Apollon avant d'être changée en laurier, et en outre d'un personnage qui présente avec Narcisse des similitudes depuis longtemps mises au jour<sup>374</sup>. Le soleil dont il parle serait ainsi l'astre faisant croître la nature végétale qu'il incarnerait en même temps que la poésie. Pourtant, cette lecture ne tient pas assez compte des propos du bouvier appelant à un retournement de l'ordre naturel aux vers 132-136, lesquels suggèrent à nouveau un point de vue cosmologique, et plus précisément, celui des révolutions opposées. Le vers 103 pourrait bien synthétiser en quelque sorte le thème platonicien des cycles cosmiques et naturels inversés dans la mesure où son propos retourne le titre du poème en faisant d'Éros la victime de Daphnis. Si cette lecture est vraie, ou même seulement sensée, il faut reconnaître dans cette idylle une pensée poétique fondée sur un lecture littéraire et philosophique de Platon.

### **8. Les cycles inversés dans les *Idylles* VII, XI et II**

Dans l'*Idylle* VII, toutes les saisons, ou presque, sont évoquées, en référence évidente au mythe de Déméter et de Perséphone qui devient, à l'occasion des Thalysies où se rendent Simichidas et ses compagnons, le modèle cosmique d'un poème où les temps narratif, mythique et dramatique, s'opposent pour mieux faire apparaître ou donner l'impression d'une téléologie universelle. Par exemple, Lycidas, le chevrier poète rencontré par le narrateur interne Simichidas, se dit capable, aux vers 52-56 de son chant bucolique, de changer le climat indocile qui attend Agéanax lors de sa navigation ; Simichidas quant à lui, aux vers 111-114, dans les vers qu'il chante en retour, promet à Pan de subir les rigueurs extrêmes de l'hiver comme de l'été s'il ne lui vient pas en aide pour tirer son ami Aratos de sa peine amoureuse. Plus loin, aux vers 147-155, redevenu narrateur, il associe le banquet chez Phrasidamos à un banquet mythique où le nectar d'immortalité se substitue à un vin vieux de quatre ans, avant de revenir implicitement au rythme des saisons par la mention des moissons présentes et à venir. Ordre et désordre temporels cohabitent, rythmés, du moins en apparence, par des hyperboles étranges dont on ne sait si elles dénoncent la fiction poétique ou la

---

<sup>374</sup> KOSSAIFI 2005 et ZIMMERMAN 1994.

réalité elle-même. Le poème de Lycidas, dans sa première partie, mérite qu'on s'y arrête afin d'évaluer les références, sinon au mythe des révolutions du *Politique*, du moins au *topos* empédocléen qui inspire Platon :

*Ἔσσεται Ἀγέανακτι καλὸς πλόος ἐς Μυτιλήναν,  
χῶταν ἐφ' ἔσπερίοις Ἐρίφοις νότος ὕγρὰ διώκη  
κύματα, χῶρίων ὅτ' ἐπ' ὠκεανῶ πόδας ἴσχει,  
αἶ κα τὸν Λυκίδαν ὀπτέμενον ἐξ Ἀφροδίτας  
ῥύσσηται· θερμὸς γὰρ ἔρωσ αὐτῶ με καταίθει.*

*« Ce sera pour Agéanax une heureuse navigation pour Mytilène, même lorsque sous les Chevreaux vespéraux le Notos harcèle les flots humides et qu'Orion arrête sa marche sous l'Océan, à condition qu'il arrache Lycidas tout en feu au pouvoir d'Aphrodite. Car il me consume, l'amour brûlant que j'ai pour lui. »*

VII, 52-56

La saison à laquelle le chevrier fait référence est identifiée comme impropre à la navigation quoique le poète assure, avec un futur qui traduit un potentiel prédictif, *ἔσσεται* et *ῥύσσηται*, qu'elle sera pour Agéanax une belle traversée. Ce paradoxe relève du pouvoir extraordinaire, poétique et/ou érotique, d'inverser le cours du temps et des saisons. On pense aux *Catharmes* d'Empédocle affirmant un pouvoir théurgique similaire de calmer les vents et de trouver les remèdes de tous les maux<sup>375</sup>. L'inversion de l'ordre naturel repose ici et dans tout le chant de Lycidas sur la dimension cosmologique des saisons, la dimension érotique (guérison amoureuse) et psychologique (le souvenir d'Agéanax, vers 68-69 ; de Daphnis, vers 73-77 et de Comatas, vers 78-82). On constate chaque fois que ces inversions se réalisent à partir d'une réciprocité entre le chevrier et Agéanax qui les met en abîme : la saison mauvaise pour la navigation (celle où le poème est censé être énoncé) devient bonne pour Agéanax et pour Lycidas lui-même qui, près du feu, savoure la mémoire de l'aimé. Ainsi, ce n'est pas tant les opposés cosmologiques qui intéressent Lycidas que l'équilibre universel qu'il recrée dans sa relation amoureuse. On peut en prenant en compte la mention de Daphnis et de Comatas, morts tous les deux, y voir une rétrogradation dans un temps idéal qui serait

<sup>375</sup> DIELS/ KRANZ 1951, frg. 111 : *φάρμακα δ' ὅσσα γεῖσι κακῶν καὶ γήραος ἄλκαρ /πεύση, ἐπεὶ μόνω σοι ἐγὼ  
κρυνέω τάδε πάντα./ παύσεις δ' ἀκαμάτων ἀνέμων μένος οἷ τ' ἐπὶ γαῖαν/ ὀρνύμενοι πνοιαῖσι καταφθινύθουσιν  
ἀρούρας/ καὶ πάλιν, ἦν ἐθέλησθα, παλίντιτα πνεύματ(α) ἐπάξεις/ θήσεις δ' ἐξ ὄμβροιο κελαινοῦ καίριον ἀχμόν/  
ἀνθρώποις, θήσεις δὲ καὶ ἐξ ἀχμοῖο θερείου/ ῥεύματα δενδρεόθρεπτα, τά τ' αἰθέρι ναιήσονται./ ἄξεις δ' ἐξ Αἴδαο  
καταφθιμένου μένος ἀνδρός.*

l'indice d'une dénonciation de la fiction poétique. Mais en réalité, c'est l'instant présent du banquet auquel le chevrier assiste qui rend possible, par l'évocation des poètes mythiques, la plénitude réaliste du moment. En d'autres termes, si le banquet est prétexte à l'évocation de mythes poétiques, c'est que lui, en revanche, est réel. Le pouvoir poétique, assimilé ici au moins partiellement à l'inversion du temps, se déploie dans une virtuosité à mêler, en soulignant leurs différents degrés de réalité, les moments où le temps avance et où il recule. Ainsi, le souvenir d'Agéanax, qui est vivant, est évoqué au futur ainsi que celui de Daphnis et Comatas qui, eux, sont morts. Le dialogisme que le chevrier instaure avec Comatas, pourtant mort, accentue cet effet de brouillage temporel au profit d'une célébration poétique intemporelle. Le chevrier légendaire est d'ailleurs désigné comme ayant subi une épreuve comparable, symboliquement, à une survie après la mort (vers 83-86). Théocrite recourt au mythe en dénonçant son pouvoir d'illusion et de la sorte semble orienter le lecteur de l'idylle vers la philosophie qui se sert du mythe afin de renouveler de fond en comble la perception de la vérité.

Dans l'*Idylle* XI, 9, Polyphème est présenté comme un adolescent à la barbe naissante comme s'il devenait un simple mortel alors que le vers 8 le dit « antique », et aux vers 56-59, il se rend compte que les fleurs qu'il veut cueillir pour Galatée ne poussent pas toutes à la même saison. Ici, le temps mythique et divin est confronté aux contingences du temps des hommes mais le réalisme du Cyclope peut aussi bien recouvrer un temps autre, poétique, une suspension à la mesure du remède poétique qui, quoique provisoire, doit être entendu comme efficace. Ainsi, sa balourdise qui lui fait confondre les saisons, peut aussi être entendue comme une résolution du temps historique sensible en temps universel intelligible. Les deux derniers vers, commentaire du narrateur qui s'adresse à Nicias, présentent en creux l'âge d'or cyclopéen comme un ordre cosmique idéal que l'activité poétique, assimilée à un pastorat érotique, parvient à maintenir malgré l'épreuve amoureuse comme si la poésie de Théocrite avait le pouvoir de conjointre les ordres cosmiques inversés.



*Οὕτω τοι Πολύφαμος ἐποίμαινεν τὸν ἔρωτα  
μουσίσδων, ῥᾶρον δὲ διᾶγ' ἢ εἰ χρυσὸν ἔδωκεν.*

*« C'est ainsi que Polyphème, en pratiquant l'art des Muses, mettait son  
amour à la pâture, et qu'il en profitait mieux qu'en ayant fait don de son  
or. »*

XI, 80-81

On a vu comment dans cette idylle l'amour et la poésie s'opposent et s'assimilent dans un miroir inversé et dédoublé, incitant à un dépassement des contingences et des illusions sensibles dans une visée philosophique qui renvoie clairement aux théories de l'Athénien.

L'*Idylle* II tresse plusieurs cycles temporels qui s'enroulent autour d'une espèce de fuseau poétique et amoureux que Simaïtha incarne : le poème se déroule dans l'espace de la nuit au cours de laquelle la magicienne confie à Séléne la douleur de son amour pour Delphis, comme si Théocrite voulait accorder le temps humain de la douleur au temps cosmique. A la fin de l'idylle, la magicienne, qui clôt la confession en forme d'hymne à la déesse, laisse entendre que sa situation, malgré ses drogues et ses menaces, devra être supportée :

*ἀλλὰ τὸ μὲν χαίροισα ποτ' ὠκεανὸν τρέπε πῶλως,  
πότνι· ἐγὼ δ' οἰσῶ τὸν ἐμὸν πόθον ὥσπερ ὑπέστην.  
χαῖρε, Σελαναία λιπαρόθρονε, χαίρετε δ' ἄλλοι  
ἀστέρες, εὐκάλιοιο κατ' ἄντυγα Νυκτὸς ὀπαδοί.*

*« Mais toi, de ton côté, gracieuse, dirige tes juments vers l'Océan, ma  
maîtresse, tandis que moi, comme auparavant, je supporterai la  
douleur que me cause le désir. Salut, Séléne au trône étincelant, et  
vous, salut, les autres astres, compagnons fidèles du char paisible de la  
nuit ».*

II, 163-166

On voit bien comment le temps de l'hymne, ici l'adieu à la divinité invoquée, Séléne, s'achève par une sorte de retour à l'équilibre où l'ordre cosmique commande l'ordre érotique mais où celui-ci peut inversement répondre au premier. Les deux derniers vers, invoquant Séléne et les astres en général, fige le poème dans le temps astronomique dont l'harmonie irénique contraste avec la passion de la magicienne. Dans cette idylle aussi, ce n'est pas tant l'opposition même fortement soulignée entre ordre immortel et ordre mortel qui commande la lecture, mais bien plutôt la liaison

des deux que la poésie fige à l'instar de l'image du temps dans le *Timée* :

*μένοντος αἰῶνος ἐν ἐνὶ κατ' ἀριθμὸν ἰοῦσαν αἰώνιον εἰκόνα.*

*« à partir de l'éternité qui demeure dans l'unité, il fabrique une image de l'éternité qui avance selon le nombre. »*

*Timée, 37d*

Théocrite superpose ainsi les temporalités en nouant leur ordre propre (cosmique, mythique, astronomique, mortel) à celui du poème qui devient alors un objet de fascination ou de spéculation sur l'aspect téléologique du monde et des êtres. Un ordre nouveau, autre, et capable de les égaliser malgré leurs différences ontologiques, esquisse une poétique moderne à partir d'une tradition dans laquelle Platon s'inscrivait déjà. Selon le philosophe, c'est l'âme, principe du mouvement, qui fait apparaître l'image de l'éternité que livre la régularité des astres. Or, l'âme humaine, quoique immortelle, ne possède pas la perfection qui est celle de l'âme du monde immortel.

Pour répondre plus avant à la question de l'influence platonicienne chez Théocrite, nous changeons maintenant de perspective sans rompre toutefois avec notre argumentation dans la mesure où ces précédentes questions sur le traitement poétique et les images liées à l'harmonie et à l'ordre dans le discours philosophique de Platon et le discours poétique de Théocrite, invitent à approfondir certains aspects de la cyclicité cosmique, et en particulier, dans le mythe de l'âge d'or chez nos deux auteurs.

## II/ DU MYTHE À LA PHILOSOPHIE : FIGURES ET PROCÉDURES DIALECTIQUES PLATONICIENNES REPRISES PAR THÉOCRITE

### 1. Figures de dialecticiens et de poètes ou la monstruosité paradoxale du miroir ?

La dialectique platonicienne est assez difficile à cerner quand on veut tenter de la faire. Cela tient à ce que le terme recouvre plusieurs procédures d'une part, et d'autre à ce que Platon décrit souvent celles-ci à travers des images poétiques et des figures mythologiques qui ne se laissent pas appréhender rationnellement sans créer un doute sur la justesse de leur interprétation. En multipliant ces figures pour parler d'un enjeu majeur dans la pratique et la valeur même de la philosophie, Platon donne le sentiment de ne pas cerner tout à fait lui-même ce dont il fait le cœur même de sa démarche. Il s'agit peut-être pour lui de procéder de manière dialectique en parlant ainsi et en ne disant pas tout de la dialectique. Car la dialectique concerne le *logos*, comme son nom l'indique, *διαλέγεσθαι*, « parler avec, discuter avec, discuter de, examiner, rendre raison de, questionner et répondre, avoir un entretien philosophique »<sup>376</sup>. C'est pourquoi l'une des procédures dialectiques essentielles repose sur le dialogue, l'entretien philosophique, dont on a vu qu'il s'opposait à l'éristique par une règle d'alliance entre interlocuteurs et une visée commune pour atteindre le plus possible le vrai et combattre le plus possible le faux<sup>377</sup>. La figure du philosophe, telle que Platon l'incarne avec Socrate, l'Étranger d'Élée et l'Étranger d'Athènes, relève donc de la dialectique. Le dialogue en tant que pratique dialectique se conçoit donc dans un cadre éthique et épistémologique. Mais il suit des modalités plus techniques : il se fait par questions et réponses<sup>378</sup>, et les rôles peuvent s'inverser comme dans le *Protagoras* 339a (Socrate répond) et 335b (Protagoras répond).

On notera à ce stade que nos observations sur le dialogue chez Théocrète semblent répondre à ces premiers éléments d'analyse : les personnages transforment ce qui devait être un *âgon* en véritable

<sup>376</sup> DIXSAUT 2001, p. 345-352 [Appendice I], dresse un relevé des divers sens du verbe, huit en tout, que nous ne relevons pas exhaustivement.

<sup>377</sup> *Philèbe* 14a-b : Socrate dit à Protarque, Philèbe ayant refusé le dialogue, « c'est à nous à nous allier pour défendre ce qui est le plus vrai ».

<sup>378</sup> *Rép.* VII 528a ; *Théét.* 179e ; *Hippias Min.* 273a.

dialogue. Est-ce les personnages qui infléchissent ainsi la joute ? Dans le cas de l'*Idylle* I, le chevrier refuse de jouer de la syrinx pour Thyrsis et préfère l'entendre chanter. Ni l'un ni l'autre ne veulent un duel, ni vraiment un dialogue puisqu'il s'agit dans les deux cas d'une audition qui est souhaitée. En demandant au berger de chanter, en échange du vase, le poème ayant fait l'objet d'un duel, le chevrier fait du chant, symbole de l'*agôn*, un symbole du dialogue. L'opposition entre les deux, qui fait du poème inséré une réalité double, et met en valeur, par l'idylle, le dialogue amical, s'adapte aux principes socratiques de l'échange, de l'alliance, du partage contre l'éristique. Les questions et les réponses, en tant que modalités de l'échange dialectique, posent problème dans l'*Idylle* I. Ils impliquent la situation et la signification à donner au mythe de Daphnis. En effet, il ne répond pas aux nombreuses questions qui lui sont posées de façon répétitive et donc, très appuyée, il ne répond pas à Aphrodite mais la questionne elle-même en usant comme elle de questions rhétoriques dont le sens n'est pas sûr.

L'*Idylle* VI, et plus particulièrement l'échange poétique entre Daphnis et Damoitas, peut évoquer la dialectique au sens éthique et des questions-réponses. Daphnis, interpelle le Cyclope qui répond par la voix de Damoitas ayant pris le rôle du personnage. Ainsi, non seulement l'échange poétique devient dialogue mais plus encore, l'*Idylle* VI hyperbolise le sens même du dialogue. C'est-à-dire que l'on peut voir un premier échange entre Daphnis et le vrai Cyclope (question de Daphnis), un deuxième entre Cyclope/ Damoitas et Daphnis (réponse de Polyphème), un troisième entre Daphnis et Damoitas et même entre l'auteur de l'idylle et son destinataire, Aratos, VI, 1. On a vu que face à cette mise en scène spéculative de l'échange verbal, il y avait le Cyclope refusant de parler à Galatée après que celle-ci a refusé de lui parler. A une symphonie dialectique répond un silence universel.

Dans le *Cratyle*, la dialectique, ou plutôt le dilacticien, fait sens avec une autre figure, le Nomothète. Ce dernier institue les noms et qui sait non seulement « ce qu'est, en soi-même, un nom, donc la forme du nom, mais l'adapter à chaque chose nommée »<sup>379</sup>. Mais celui qui, par son

---

<sup>379</sup> DIXSAUT 2001, p. 49.

usage du nom, jugera si celui-ci est bien institué, il s'appelle le dialecticien. C'est plus précisément encore, celui « qui sait questionner et répondre », *Cratyle* 390c. L'aporie du dialogue qui devait déterminer si les noms sont naturels ou conventionnels n'est pas vraiment une aporie. Plus exactement, son aporie est sa vraie réponse. Le monde sensible ne pouvant être appréhendé autrement que dans son changement permanent, le devenir, les noms eux-mêmes sont identiques à la réalité qu'ils désignent (thèse naturaliste) mais leur identité est de nature sensible. Le dialecticien, comme le philosophe, sera capable d'utiliser le langage, toujours mouvant, pour saisir de plus près ce qui est toujours identique à soi-même, les réalités intelligibles, le dieu et la vérité.

Cette procédure, semblable à celle du tissage, mêlant le vrai et le faux, l'être et le non-être, en vue de chercher la vérité, est souvent décrite par la double opération de la division et du rassemblement, notamment dans le *Phèdre*, où Socrate affirme qu'il est « amoureux des divisions et des rassemblements », *ἐραστής...τῶν διαιρέσεων καὶ συναγωγῶν*, et cela, « en vue de pouvoir parler et penser », *ἵνα οἷός τε ᾧ λέγειν τε καὶ φρονεῖν*, 266b. Ce n'est qu'à partir de la maîtrise de ces actions désignant la dialectique que le philosophe pourra espérer atteindre l'essence des réalités en soi, en tâchant de saisir à partir du sensible auquel il appartient, l'unité de leur être en partant de leur multiplicité et inversement. Les dichotomies auxquelles procède Socrate dans le *Politique* 258b-264a, et le *Sophiste* relèvent de ces opérations.

Les Idylles bucoliques livrent des figures de gardiens qui se livrent de façon parfois analogue à ces dernières descriptions de la dialectique. En effet, ils rassemblent souvent, non seulement leur propre troupeau mais celui de leur compagnons de chants. C'est le cas encore dans l'*Idylle* VI où l'idée de mettre en commun, d'unifier, renvoie en l'occurrence à au moins deux niveaux, le plan dramatique de l'échange poétique et le plan poétique qui rassemble en un les deux poèmes, notamment en liant l'énonciation des deux poètes à une même situation :

*Δαμοίτας χά Δάφνις ὁ βουκόλος εἰς ἓνα χῶρον  
τὰν ἀγέλαν πόκ' ἄρατε συνάγαγον· ἧς δ' ὁ μὲν αὐτῶν  
πυρρός, ὁ δ' ἡμιγένειος· ἐπὶ κράναν δέ τιν' ἄμφω  
ἐζόμενοι θέρεος μέσῳ ἄματι τοιάδ' ἄειδον.*

*« Damoitas et Daphnis, le bouvier, avaient conduit en un même lieu, un jour, leur troupeau, Aratos. L'un d'eux avait un duvet roux et l'autre un début de barbe. Tous deux, auprès d'une fontaine, assis, ils chantèrent, au beau milieu d'un jour d'été ».*

VI, 1-5

Les deux troupeaux, les deux gardiens, les deux chansons vont avoir le même sens, c'est-à-dire faire apparaître dans cette idylle comment la poésie conçue par Théocrite vise à réunir ce qui diffère. Mais on retrouvera plus loin, le thème de l'unité et du double lorsque Polyphème mentionnera son « œil unique », *τὸν ἐμὸν ἕνα*, VI, 22. La conclusion précisant que, malgré le défi initial et l'absence d'arbitre, les deux chanteurs étaient victorieux, VI, 46, coïncide avec les modes dialectiques d'échange amical et d'alliance et de rassemblement. Quand on regarde de plus près comment ces effets de rassemblement et de division se réalisent, on constate qu'ils se jouent surtout dans une poétique catoptrique, dont nous avons déjà parlé, mais qui, ici, prend un sens particulièrement complexe et remarquable. En effet, que ce soit les effets d'unification ou de distinction, ils se réalisent toujours dans un rapport de miroitement qui inverse ou ordonne les réalités qu'il reflète. Dans son édition commentée de l'*Idylle* VI, Christophe Cusset a relevé un très grand nombre d'effets de miroir qui se réalisent dans la structuration globale de l'échange poétique, en double structure annulaire, et à d'autres niveaux, poétique, thématique et phonétique<sup>380</sup>.

D'abord Daphnis, chanteur d'une idylle dramatique, devient dans son chant un interlocuteur direct de Polyphème qui appartient au monde mythique. La poésie bucolique devient ainsi une poésie légitime, ancrée dans le monde mythique. Pourtant, en chantant, Daphnis met en scène une parole poétique ambivalente : est-il face à Polyphème ou face à un faux Polyphème qui sera incarné par Damoitas ? Ce dernier est lui-même, pour les mêmes raisons, un personnage double. La première syllabe de leurs noms se fait écho, Da- / Da-, mais leurs noms se distinguent. Une difficulté, nombreuses dans le texte, tient à la figure de Damoitas qui n'est pas aussi lisse et qui ne représente pas autant que Théocrite le laisse pourtant entendre le reflet presque idéal du bouvier. Est-il lui

---

<sup>380</sup> CUSSET 2011, p. 46-49, pour la structure annulaire.

même bouvier ou berger ? La question est importante et l'absence de réponse l'est au moins autant. On sait que Daphnis est un bouvier, VI, 1 et 43, mais on ne sait rien de Damoitas. S'il était berger, cela aurait l'avantage de favoriser et d'expliquer à partir de données dramatiques qu'il joue le personnage du berger Polyphème. L'identification de Damoitas avec le Cyclope deviendrait légitime et pour ainsi dire naturelle. L'absence d'informations dérange le lecteur que nous sommes. Il est impensable que Théocrite, dans un poème aussi finement élaboré, ait négligé un point aussi important. Toutefois, il laisse bel et bien au lecteur le choix de décider ou de ne pas décider. Une hypothèse peut être faite pour expliquer cette aporie et valider la thèse d'un Damoitas berger. Tout dans le poème converge vers Polyphème, c'est-à-dire vers le berger. C'est lui qui rassemble les deux chants. Daphnis se préoccupe de son sort comme s'il se mettait à sa place, Damoitas prend sa place et incarne sa parole. Polyphème lui-même, dans son narcissisme, voudrait que Galatée devienne une espèce de bergère, VI, 32-33. Sa chienne, qui jadis faisait fête à Galatée, obéit maintenant aux ordres inverses de son maître auquel par conséquent elle s'identifie. Galatée, aux dires de Daphnis et du Cyclope lui-même, est attirée par le monstre vers qui, décidément tout converge. Aussi, si elle refuse, ce n'est pas parce qu'il est un berger, au contraire sans doute, mais parce qu'il est Polyphème, un monstre au physique et au moral. Dans tous les cas, la figure du berger dans cette idylle semble être l'unité dialectique qui rassemble et permet de désigner la multiplicité de cette unité dans ces diverses entités convergeant toutes vers elle. Si le berger est bien cette unité de la multiplicité, Polyphème, en tant que personnage mythique, ne saurait l'être. D'abord parce qu'il est trop foncièrement cruel dans la littérature, ensuite parce qu'il est lui-même dans l'*Idylle* VI farci de contradictions qui lui ôte la légitimité d'unifier ce qui relève du divers et du changeant. Par ailleurs, pour en revenir à la théorie selon laquelle Damoitas est bel et bien un berger et non un bouvier, la conclusion narrative de l'idylle, ne parle que des génisses qui font la ronde au son de la syrinx et de l'aulos dont jouent les deux enfants, VI, 43-45. Soit cela signifie qu'il n'y a que des bovins, soit que les ovins de Damoitas restent à côté et ne partagent pas la joie générale.

Cette dernière alternative enlève à l'effet d'harmonie universelle finale son caractère réussi et mine l'idéalisme du poème. N'est-ce pas précisément ce que Théocrite met en place dans ses Idylles en relativisant le bonheur de la vie humaine, le pouvoir poétique et la transparence poétique qui tous ensemble pourraient donner sens à sa poésie et qui pourtant, sont bien là, pour contredire cette vision idyllique. Aussi, nous pensons que l'*Idylle* VI est un miroitement presque parfait, poussé, en tout cas poétiquement, à un point d'élaboration extrêmement fin, mais qu'en réalité, il cherche plus à dénoncer l'évidence de miroitement où tout se reconnaît en tout, où tout est embelli par l'autre qui est embelli à son tour, et que la force de ces effets hyper-esthétiques réside dans leur fausse validité. C'est pour cela que Damoïtas est un berger, que ses moutons ne dansent pas, qu'il s'identifie à un monstre quand Daphnis s'en distingue, qu'il ne perd pas contre Daphnis parce qu'il a accepté d'être Polyphème. En faisant cela, Damoïtas prend le rôle de la laideur et laisse le beau rôle à Daphnis qui en retour lui accorde l'égalité. Comme Polyphème, laid mais devenu beau sous l'effet de l'amour, Damoïtas devient beau grâce au reflet qu'il accepte d'être : celui de Daphnis, par son chant de réponse, celui de Polyphème par le mimétisme dramatique qu'il prend en charge. Mais Polyphème, à la différence de ces échos harmonieux, ne trouve pas, dans son amour pour Galatée la même évidente égalité. Il souffre malgré ses airs d'indifférence, refuse un amour de complaisance et n'accepte pas d'être aussi laid qu'on le dit. Pourtant, comme il n'accepte pas la prophétie réelle de Télémos<sup>381</sup> sur son sort futur, VI, 22-4, il se trompe en tout, sur les autres et sur lui-même. En somme, l'aporie sur la nature de Damoïtas est révélatrice du sens de l'*Idylle* VI. Daphnis, qui ne se laisse pas vaincre, ainsi que l'*Idylle* I le montre face à Éros et Aphrodite, laisse Damoïtas l'emporter à égalité avec lui, à la condition que celui-ci prenne le rôle le moins flatteur. Mais dans l'*Idylle* I, ce rôle, ce sera lui le bouvier, qui le jouera, contre son gré cette fois, face à Éros, Aphrodite et Priape, simple dieu amical à son égard, lui fera remarquer, en des termes identiques aux siens à l'égard de Polyphème, qu'il est devenu incapable d'aimer pendant que la jeune fille s'agite.

Il y a deux miroitements explicites dans l'idylle : la chienne, assimilée à Polyphème en tant que

---

<sup>381</sup> *Odyssée* IX, 507-12.



gardienne et par Galatée qui lui jette des pommes comme si elle était le Cyclope, se trouve précisément reflétée par la mer qui représente en synecdoque Galatée<sup>382</sup>. Le reflet de Polyphème est reflétée par la mer qui reflète Polyphème. Si l'on part de Galatée, qui représente poétiquement et phonétiquement la mer, on constatera que c'est un reflet de Galatée qui fait renvoyer l'image de la chienne et de Polyphème. Ce dernier lui aussi, comme sa chienne, se reflète réellement dans la mer, VI, 35. L'eau marine ou Galatée elle-même (?) constituent des miroirs bien plus que des réalités tangibles. Mais où est le vrai dans tout cela si tout est reflet de tout dans tous les sens ? Le problème n'est plus celui de la dialectique mais du vrai et du faux. Et précisément, la dialectique platonicienne est censée réaliser ce dégagement de l'opinion et des illusions pour retrouver la vérité. Théocrite place donc, selon nous, dans son texte, des éléments fondamentaux qui contredisent ces effets d'égalisation et d'harmonie universelle. Ils se reconnaissent en cela qu'ils concentrent en eux les effets de contradictions, d'illusion, d'obscurité et de laideur. Le Cyclope, la nature et le destin de sa relation amoureuse avec Galatée rendent bien compte de l'importance du thème de la contradiction. Théocrite dénonce ici une mauvaise façon de lire et de considérer la réalité de la poésie : il oppose deux conceptions du miroir. A une multiplication des images, des sons et des objets frappant nos sens, il confronte un contrôle du sens et des sensations qui doivent tendre vers un but unique autre qu'une pure sensibilité poétique. Ainsi, il y a les lecteurs qui ressemblent à Polyphème parce qu'ils admirent ces bigarrures du texte et restent figés sur la puissance de leurs effets comme le monstre qui voit la laideur belle et la beauté laide et qui confond tout, et ceux qui s'amuse à s'identifier à Polyphème, à saisir par la pensée les raisons sensibles et peu rationnelles de sa réalité érotique, pastorale et poétique. Avant de réexaminer les procédures dialectiques face au mythe du *Politique*, nous voudrions rappeler combien Socrate dans nombre de dialogues se comporte, ou plutôt, fait semblant de se comporter et parfois de ressembler très étrangement au Cyclope de Théocrite. Cela rejoint nos remarques sur les animaux aux natures inversées de l'*Idylle I*

---

<sup>382</sup> Son nom même fait écho à une mer calme, ἤσ δὲ γαλάνα, VI, 35, dans laquelle le Cyclope peut se refléter comme dans un miroir, cf. CUSSET 2011, p. 81.

et de l'âme-chimère de la *République*.

En effet, Socrate présente plusieurs une image de lui-même tout à fait similaire, par sa description mais aussi par son ambivalence absolue, à celle de Polyphème dans notre idylle. Dans le *Phèdre*, 230a-b, Socrate cherchant décrit deux versions de lui-même, en Typhon, être monstrueux et confus de la fumée dont son nom est formée et en être paisible, doux et divin. Dans le *Banquet* 216c-217a c'est Alcibiade qui le montre irrémédiablement monstrueux et merveilleux au point de rendre fou quiconque l'écoute. Dans ce dialogue, il fait écho à Éros dont la nature est également double à l'instar de celle de Socrate. Dans le *Phèdre*, Socrate n'a cessé de se refléter en toute chose, en Phèdre, amoureux des discours, en Lysias, en bête stupide conduite par un discours, 227c, en monstre de fumée ou en être divin d'une simplicité parfaite, 230a, en poète de la nature, 230c, en homme de la vie insensible aux arbres, 230d, en vrai amoureux qui fait semblant de ne pas l'être, 237a-241d, en maître de rhétorique, 274b-279b, en poète de la contemplation de l'âme, 247b-e, et en « amoureux des divisions et des rassemblements », 266b. Dira-t-on que Polyphème, dans l'*Idylle* VI, reproduit le Socrate du *Phèdre* ? Oui, si l'on estime qu'il atteint une réelle beauté, mais Socrate n'y parvient que parce qu'il sait, à l'instar des poètes de « beaux mensonges » de la *République* III 414c ou des *Lois* II 663d, que la beauté sensible n'est belle que si elle permet d'encourager la progression philosophique vers une beauté plus pure, celle de l'être en soi. Celle-ci s'en distingue comme en négatif parce qu'elle est toujours égale à elle-même.

Dans le *Politique*, l'Étranger d'Élée, 291a-b, décrit, en une série d'images saisissantes, les politiques existants. Les comparaisons d'ordre mythologique recouvrent celles que Socrate utilise souvent mais il reprend aussi, celle des animaux changeants de l'âme-chimère et réclame ainsi de continuer à rechercher à isoler et à définir le politique, depuis longtemps objet de la conversation :

*« Parmi ces hommes, beaucoup ressemblent à des lions, à des Centaures et à des monstres de ce genre ; un plus grand nombre encore, ressemblent à des Satyres et à ces bêtes qui ont peu de force et beaucoup de ruse. En un clin d'œil, ils changent entre eux de formes et de propriétés. »*

*Politique 291a-b*

C'est ainsi que sera proposé plus loin une nouvelle approche, dialectique, pour définir le politique. Les images employées ici ressemblent à celle de l'âme-chimère mais aussi au philosophe quand il ne sait s'il est lui-même un monstre ou un être pur et divin dans le *Phèdre*. Cela nous invite à penser que les images utilisées ici ou ailleurs par Platon ne tirent pas leur ressemblance d'une prédilection particulière et un peu arbitraire mais qu'elles désignent dans les deux cas une monstruosité identique : celle d'être un individu enfermé, emprisonné et condamné au sensible et au changement perpétuel qui affecte tous les êtres sensibles, les hommes ordinaires et le philosophe lui-même. La conception platonicienne de l'homme distingue le philosophe des autres mais, malgré la souffrance et l'injustice qu'il subit, celui-ci désire toujours s'inscrire dans la cité et l'améliorer dans son âme comme il le fait pour lui. Aussi, faut-il que tous se cherchent, aient sous les yeux ces images monstrueuses qui font sourire quand on en apprécie l'aspect frappant mais qu'on refuse de voir quand il s'agit de nous-mêmes.

Théocrite donne une leçon au lecteur, au Cyclope et à lui-même car personne, surtout pas un poète aussi doué pour provoquer ces sensations littéraires, n'est à l'abri d'être fasciné par elles. Il faut prendre conscience que la beauté du miroir, qu'elle multiplie les images charmantes ou qu'elle embellisse ce qui ne l'est pas, ne montre toujours que les choses à l'envers, comme la figurine dans l'œil d'Alcibiade, et qu'il ne suffit pas d'aimer sincèrement la beauté pour devenir beau. Il faut choisir entre Narcisse<sup>383</sup> et l'oracle de Delphes.

Le *Politique* entretient avec l'*Idylle* I des liens très forts. L'idylle reprend tous les éléments qui constituent la démarche dialectique très riche que l'Étranger d'Élée entreprend pour définir le politique : les dichotomies conduisant au Bouvier divin, 258b-268d ; le mythe des cycles inversés unifiant les mythes de l'âge d'or, des hommes nés de la terre, 268d-277a ; le paradigme du tissage royal, 277a-310e. Mais la réécriture se fait également dans une procédure dialectique ou du moins

---

<sup>383</sup> Comme Narcisse est sujet à la « fascination », Polyphème prend soin, ce qui relativise sa stupidité, d'opérer en crachant à un contre-effet de son plaisir du miroir. Cf. ZIMMERMAN 1994.

fréquente chez Platon consistant à revenir en arrière, de tout reprendre à zéro pour progresser à nouveau. Le mythe de l'âge d'or et des cycles inversés semblent décrire métaphoriquement le mécanisme dialectique dans lequel ils ne sont que des moments. Le tisserand pour sa part, reprend une image du poète, traditionnelle<sup>384</sup>, qui implique chez Platon le travail même de la dialectique. C'est pourquoi le réinvestissement de Théocrite, à la fois dans la réappropriation des images et des mythes et de leur sort dans l'*Idylle* mérite pour terminer notre travail toute notre attention.

## 2. La critique de l'âge d'or chez Platon et Théocrite

Platon, comme Théocrite selon nous, s'inspire du poème d'Empédocle d'Agrigente qui parle de cycles inversés du monde et que reprend le mythe des révolutions dans le *Politique*<sup>385</sup>. Monique Dixsaut précise que les cycles opposés chez Empédocle, tantôt aux mains de *Νεικία*, « la Discorde », tantôt aux mains de *Φιλότης*, « l'Amitié », ne répondent que superficiellement aux inversions cycliques chez Platon dans la mesure où chez lui, tantôt le monde est guidé par la divinité, tantôt abandonné par lui<sup>386</sup>. La réminiscence du concours entre Thrysis et Chromis mise en parallèle avec le contexte amical de la performance du berger peut évoquer la dualité à la fois cosmique et éthique des cycles empédocléens représentés par l'alternance entre *Νεικία* et *Φιλότης*. D'abord, un concours, marqué par la discorde, ensuite, un échange sous le signe de l'amitié. L'étude comparée du mythe platonicien et de l'idylle rend compte d'une lecture précise, à la fois littéraire et philosophique, que Théocrite fait valoir dans son poème, et qu'il faut approfondir à présent car elle rapproche la poésie du Syracusain de la démarche et des procédés dialectiques.

Dans le *Politique*, l'Étranger cherchant avec Socrate le Jeune la définition du politique, recourt dans un premier temps aux dichotomies pour arriver à la figure du pasteur divin<sup>387</sup>, puis, insatisfait de ce

<sup>384</sup> HUNTER 1999, p. 77 ; SNYDER 1981, p. 193-6 ; SCHEID & SVENBRO 1996.

<sup>385</sup> SCHUHL 1932, p. 55, O'BRIEN 1997. et PRADEAU 2004, p. 242. En ce qui concerne Théocrite, aucune étude ne le rapproche en ce sens d'Empédocle.

<sup>386</sup> DIXSAUT 2003, p. 216.

<sup>387</sup> Le mythe du Bouvier divin, 267a-268d, répond en de nombreux points et pas seulement pour la fonction pastorale, aux données « bucoliques » dans les Idylles.

modèle, il complète sa démonstration avec le mythe des révolutions du monde, celui du temps de Kronos et des hommes nés de la terre. L'Étranger les rassemble tous autour d'une même explication cosmologique à la façon dont, selon nous, Théocrite engage le lecteur à donner sens au mythe de Daphnis :

*ΞΕ. Λογισάμενοι δὴ συννοήσωμεν τὸ πάθος ἐκ τῶν νῦν λεχθέντων, ὃ πάντων ἔφαμεν εἶναι τῶν θαυμαστῶν αἰτίον. ἔστι γὰρ οὗν δὴ τοῦτ' αὐτό.  
ΝΕ. ΣΩ. Τὸ ποῖον;  
ΞΕ. Τὸ τὴν τοῦ παντὸς φορὰν τοτὲ μὲν ἐφ' ἃ νῦν κκλεῖται φέρεσθαι, τοτὲ δ' ἐπὶ τάναντία.*

*« L'Étranger - Sur la base de ces réflexions, considérons la situation selon ce qui vient d'être dit, ce que nous avons affirmé être la cause de toutes ces phénomènes extraordinaires. Car à la vérité, c'est bien la même chose.*

*Socrate le Jeune - Quelle est-elle ?*

*L'Étranger - Celle qui tantôt entraîne le mouvement universel selon lequel les choses tournent aujourd'hui et celle selon lequel elles tournent en sens contraire. »*

*Politique, 270b*

La jeune fille, seule cause explicite des souffrances du bouvier, est décrite dans un mouvement analogue de va-et-vient universel et de rotation :

*ἄ δέ τν κόρα  
πάσας ἀνὰ κράνας, πάντ' ἄλσεα ποσσὶ φορεῖται—  
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς—  
ζάτεισ'.*

*« Mais toi, la jeune fille, elle s'élançe de source en source et de sous-bois en sous-bois –*

*Commencez, Muses chéries, commencez le chant bucolique –  
à ta recherche. »*

*I, 82-85*

Chez Platon, il y a deux modalités cycliques, la première étant soumise à l'action du dieu, la seconde étant due à une démission provisoire du dieu, 270b-d<sup>388</sup>. De fait, chez l'Alexandrin, Pan (I, 122-128) et les Nymphes (I, 65-68) sont explicitement absents au moment de la mort du bouvier et le dieu dort au moment dramatique de l'échange poétique entre Thyrsis et le chevrier (vers 16-18).

<sup>388</sup> Le monde des hommes ne doit pas pour autant être vu comme une dégradation irrémédiable de l'ordre divin en ordre sensible car cette affectation par le sensible donne sens, selon Platon, à la nécessité de s'améliorer et de s'assimiler à la permanence ontologique de l'ordre supérieur.

Dans l'ensemble de l'*Idylle* I, on retrouvera donc aisément les éléments essentiels du mythe du *Politique* puisque le poète opère clairement une redistribution des quatre *mythèmes* : Bouvier divin, inversions des cycles cosmiques, âge d'or et hommes nés de la terre. Une présentation synthétique fait bien apparaître ces reprises théocritéennes que nous commenterons dans la perspective des ordres inversés et de la critique de l'âge d'or chez les deux auteurs.

	<b>Bouvier/ Pasteur divin</b>	<b>Inversions cycliques</b>	<b>Temps de Kronos/ âge d'or</b>	<b>Temps des hommes nés de la terre</b>
<b>P l a t o n</b>	<p>*Le problème du paradigme du bouvier divin est double : le politique ne peut être qu'un homme, mais en tant qu'homme, il perd sa singularité et sa force paradigmatique. (268b-c).</p> <p>*Le bouvier prend soin de son troupeau sur le plan du corps mais aussi de l'âme dans la mesure où il chante, les apaise, les charme avec des instruments ou par sa voix et ses paroles (268a-b).</p>	<p>*inversion liée au mythe d'Atrée et Thyeste racontant que le dieu a retourné l'ordre du ciel, ordre actuel, en faveur d'Atrée (268e-269a).</p> <p>*le retournement de l'ordre cosmique réel rend compte des trois mythes entre autres où il en est question (269b-c).</p> <p>*le dieu accompagne la rotation du ciel jusqu'au terme d'un cycle nommé puis le ciel tourne de lui-même en sens contraire grâce à sa propre réflexion (269c-d).</p> <p>*la cause du mouvement circulaire qui s'inverse est que le monde n'est pas parfaitement semblable aux réalités immortelles : cette inversion traduit une « immortalité restaurée ». (270a)</p>	<p>*le règne de Kronos (269a).</p> <p>*les démons paissent et veillent sur les hommes (271d).</p> <p>*pas de violence entre espèces et autosuffisance (271d-e).</p> <p>*aucune institution politique ni familiale (271e).</p> <p>*profusion de nourriture sans effort (272a).</p> <p>*lits naturels d'herbe tendre (272a).</p> <p>*hommes et animaux peuvent converser et parfois philosopher : le temps de Kronos était donc supérieur en bonheur à celui d'aujourd'hui (272b)</p>	<p>*les hommes d'autrefois naissaient de la terre et non par génération sexuelle (269b).</p> <p>*les cheveux blancs noircissent, les barbes perdent leur rugosité (270e).</p> <p>*ceux qui ont conservé le souvenir de ces phénomènes sont ceux qui moururent à proximité des changements de cycles (271a-b).</p> <p>*les morts reviennent à la vie</p>
<b>T h é o c</b>	*Daphnis, bouvier humain, mais au contact direct avec les dieux, soigne ses troupeaux mais	*retournement de la douleur causée par Éros à Daphnis en douleur causée par le bouvier au dieu (vers 103)	*relation <i>conversationnelle</i> entre Daphnis et animaux domestiques ou sauvages ( <i>ibid.</i> )	*le vieux pêcheur dont le corps musculeux est tout à fait à la ressemblance d'un corps de jeune

r i t e	<p>semble commander à la nature entière à la façon d'un être de nature divine.</p> <p>*Il possède une syrinx et chante des poèmes qui charment hommes, animaux et dieux.</p>	<p>*la flûte donnée par Pan à Daphnis est rendue au dieu par le bouvier (vers 128-129)</p> <p>*retournement de l'ordre végétal et animal (132-136)</p> <p>*absence de Pan et des Nymphes rappelées par Thyrsis au moment de la mort de Daphnis (vers 66-69 et 123-126).</p>	<p>*relation irénique avec la nature végétale, confort, implicite dans le <i>locus amoenus</i> de la situation dramatique (vers 21-23)</p> <p>*le jeune garçon qui ne soucie pas de son déjeuner (vers 52-54)</p>	<p>homme (vers 44).</p> <p>*possibilité d'une renaissance de Daphnis (vers 102)</p>
------------------	--	---	---	---

Les remarques liées plus spécifiquement à l'activité philosophique à laquelle s'adonnent hommes et animaux de l'âge d'or peuvent s'appliquer assez bien à l'*Idylle I* :

*ΞΕ. Εἰ μὲν τοίνυν οἱ τρόφιμοι τοῦ Κρόνου, παρούσης αὐτοῖς οὕτω πολλῆς σχολῆς καὶ δυνάμεως πρὸς τὸ μὴ μόνον ἀνθρώποις ἀλλὰ καὶ θηρίοις διὰ λόγων δύνασθαι συγγίγνεσθαι, κατεχρῶντο τούτοις σύμπασιν ἐπὶ φιλοσοφίαν, μετὰ τε θηρίων καὶ μετ' ἀλλήλων ὁμιλοῦντες, καὶ πυνθανόμενοι παρὰ πάσης φύσεως εἴ τινα τις ἰδίαν δύναμιν ἔχουσα ἤσθετό τι διάφορον τῶν ἄλλων εἰς συναγυρμὸν φρονήσεως, εὐκρίτον ὅτι τῶν νῦν οἱ τότε μῦθῳ πρὸς εὐδαιμονίαν διέφερον·*

*« L'Étranger. - Si donc les créatures de Kronos, ayant ainsi en partage une existence emplie d'agrément et la faculté de s'entretenir en conversations non seulement entre hommes mais aussi avec les animaux, elles mettaient à profit tous ces dons en pratiquant la philosophie en assemblées communes avec les animaux, et qu'elles s'enquéraient, du fait de ce don universel, si l'un d'eux connaissait un moyen particulier, distinct des autres, de faire fructifier la réflexion, on jugerait avec à propos que les êtres d'alors étaient mille fois supérieurs pour vivre dans le bonheur que ceux d'aujourd'hui. »*

*Politique 272b-c*

Si hommes et animaux s'entretiennent dans les deux textes, il est légitime de mettre sur le même plan philosophie et poésie parce que, chez les deux auteurs, les deux activités sont liées à un usage singulier du *λόγος* dont la fin repose sur une amélioration de l'existence. Mais le mythe de Daphnis, héros aimé de tous les animaux, hommes et des dieux, ne saurait renvoyer l'image parfaite de l'âge d'or ou d'un temps idéalisé où tout communique et profite de l'autre. Au contraire, il y a une rupture et Daphnis en mourant semble revendiquer une renaissance, un retour à l'âge d'or peut-être,

mais qui n'en demeure pas moins au stade de l'espérance pure. Il peut même incarner la rupture non seulement avec l'ordre de l'âge d'or mais avec l'ordre de Zeus, qui est celui du réel. Sa mort provoque, de façon poétique, un bouleversement des comportements animaux et végétaux marqués par une violence inédite chez un être si paisible :

*νῦν ἴα μὲν φορέοιτε βᾶτοι, φορέοιτε δ' ἄκανθαι,  
ἀ δὲ καλὰ νάρκισσος ἐπ' ἀρκεύθοισι κομάσαι,  
πάντα δ' ἀναλλα γένοιτο, καὶ ἅ πίτυς ὄχλας ἐνεΐκαι,  
Δάφνης ἐπεὶ θνάσκει, καὶ τὰς κύνας ὄλαφος ἔλκοι,  
κῆξ ὀρέων τοῖ σκῶπες ἀηδόσι γαρούσαιντο.'*

*« Désormais que ce soit des violettes que vous portiez, ronces, et que vous portiez buissons. Que le beau narcisse fleurisse sur les genévriers et que le monde entier s'inverse, et que le pin porte des poires, puisque Daphnis se meurt, et que le cerf harcèle les chiens et que les hiboux des montagnes chantent face aux rossignols. »*

I, 132-136

On notera que l'inversion est ici marquée par quatre exemples végétaux qui reposent sur des *adynata* liés d'abord à des aberrations entre espèces, ensuite aux natures dociles et sauvages qui inversent leur comportement naturel, et enfin, à la beauté contrariée du chant des oiseaux. La violence de l'inversion cosmique est décrite en plusieurs niveaux de comportements qui soulignent la puissance du renversement que l'on peut interpréter dans l'optique métopoétique. Les couples d'opposés désigneraient des genres poétiques contraires que la poésie de Théocrite cherche ainsi à unifier. Cette lecture paraît induite par le dernier exemple du chant des oiseaux que Hunter associe à la figure du poète légendaire<sup>389</sup>. L'occurrence homotaxique et le polyptote du verbe *γηρύω*, à la voix moyenne, « chanter », avec le vers 28 de la *Théogonie* d'Hésiode qui l'utilise pour qualifier la parole ambiguë, vraie et fausse, des Muses, incite à prolonger la lecture métopoétique en en faisant un commentaire alexandrin du poème archaïque éclairant le statut volontairement ambigu de l'idylle et de la parole en général. Cette reprise intertextuelle oriente par exemple la saisie du passage de l'idylle du côté de la valeur ontologique de la parole poétique dans la mesure où Hésiode se sert du verbe afin de rendre compte de son ambivalence essentielle (ce n'est pas l'homme mais les dieux eux-mêmes qui mêlent mensonge et vérité). Chez Théocrite, les références à la nature

<sup>389</sup> HUNTER 1999, p. 103-104.



végétale, à la chasse et au chant des animaux répondant au cadre général de l'idylle qui combine plusieurs fois de façon remarquable ces éléments, relèvent d'un commentaire métapoétique et générique mais peuvent être entendues dans la perspective d'une réflexion éthique sur l'usage des genres poétiques et plus encore, sur l'usage philosophique du mythe. Plus précisément, le rapprochement avec le mythe des révolutions chez Platon se fait en partie sur une critique de la valeur ontologique du discours mythique. Comme si le héros de la poésie bucolique, dans son propre mythe, voulait signifier la fluence dangereuse de la poésie mythique et ses perpétuels miroitements et reflets qui, au lieu d'embellir, cachent simplement la laideur. Il convient avant de procéder à ce rapprochement de noter que le terme décrivant l'inversion chez le poète, hapax difficile à commenter, évoque l'hapax platonicien du *Politique* décrivant lui aussi la rétrogradation de l'ordre cosmique :

*πάντα δ' ἄναλλα γένοιτο*

« *Que le monde entier s'inverse* » I, 134

*ΞΕ. Φθοραὶ τοίνυν ἐξ ἀνάγκης τότε μέγιστα συμβαίνουσι τῶν τε ἄλλων ζώων, καὶ δὴ καὶ τὸ τῶν ἀνθρώπων γένος ὀλίγον τι περιλείπεται· περὶ δὲ τούτους ἄλλα τε παθήματα πολλὰ καὶ θαυμαστὰ καὶ καινὰ συμπίπτει, μέγιστον δὲ τὸδε καὶ συνεπόμενον τῇ τοῦ παντὸς ἀνειλίξει τότε, ὅταν ἢ τῆς νῦν καθεστηκυίας ἐναντία γίγνηται τροπή.*

« *L'Étranger. - Il survient alors, du fait de la nécessité, un nombre considérable de morts parmi les êtres vivants<sup>390</sup>, et quant à la race des hommes, elle ne survit qu'en une portion congrue. Entre ces événements, il se produit un grand nombre d'autres épreuves merveilleuses et sans précédent, mais voici la plus importante découlant du retournement universel qui se produit alors : le moment où l'ordre des choses actuel adopte un comportement opposé. »*

*Politique 270c-270d*

S'il n'est pas possible de rattacher avec certitude les deux syntagmes du point de vue étymologique, il faut remarquer qu'ils sont employés chez les deux auteurs sous la forme d'hapax, sans doute en vue d'amplifier le caractère exceptionnel de l'inversion cosmique<sup>391</sup>. Ils désignent chez les deux auteurs trois constatations. D'abord celui d'un bouleversement universel par inversion ou

<sup>390</sup> Notons l'encadrement de la phrase en les « morts » et les « êtres vivants » appuyant le renversement.

<sup>391</sup> On retrouve une deuxième fois, toujours dans le *politique*, 286d, la même expression : *τὴν περὶ τὴν τοῦ παντὸς ἀνειλίξιν*.

retournement des lois générales de la marche du monde, *πάντα/ παντὸς* ; ensuite, ils introduisent un spectacle à la fois merveilleux et inquiétant ; enfin, ils racontent un événement mythique. Le *Politique* livre justement un commentaire sur les rapports du mythe et de la philosophie qu'il convient d'analyser pour mieux mettre en lumière le jeu poétique et dramatique et les enjeux philosophiques liés à la reprise théocritéenne que nous voyons dans l'*Idylle* I.

Chez Platon, la description des relations entre hommes et animaux dans le mythe de l'âge d'or reçoit deux versions alternatives concernant le mode de vie possible. La seconde (272e-d), venant après celle que nous avons citée, présente la déroutante évocation d'échanges entre hommes et bêtes mais cette fois, tous sont repus de nourriture et de boisson et de mythes (!) que le philosophe, aggravant encore plus le vertige de l'imagination, associe en tous points à ceux du monde réel ! Comme dans le miroitement de l'*Idylle* VI, les mythes racontés dans un mythe peuvent tromper en laissant croire à une élégance d'écrivain. Donc, dans l'âge d'or du *Politique*, les êtres mythiques se racontent des mythes ! Dire qu'il oppose mythe et philosophie demeure insuffisant car les deux pratiques du *λόγος* se complètent dans la perspective d'une quête sans cesse renouvelée : la philosophie. La solution acrobatique de Platon, qui permettrait de choisir entre mythe et philosophie dans le *Politique*, repose précisément sur la figure d'un « informateur », *μηνυτής*, lui-même mythique puisqu'il s'agit en l'occurrence d'un de ces hommes qui vivaient à l'époque précise où ont eu lieu les changements d'ordre cosmique<sup>392</sup>. Aussi, cet « informateur » n'est que le fruit de la parole mythique que précisément l'Étranger va expliciter en le faisant sortir de la caverne de l'imagination et en désignant en creux la situation du philosophe dans la cité. L'Étranger raconte un mythe, dans lequel un personnage particulier a tout l'air de renvoyer à sa propre spécificité dans le dialogue. Platon ne cherche pas à opposer absolument les deux ordres cosmiques pour distinguer la philosophie et le mythe, il tend plutôt à justifier l'idée que le monde réel, quoique mortel et imparfait, garde en lui l'intelligence divine qui lui permet de conserver l'équilibre après la

---

<sup>392</sup> BRISSON & PRADEAU 2003, p. 232 [note 133], où il est rappelé que le terme « informateur », *μηνυτής*, désigne dans les *Lois* III 680d, Homère, instruisant sur le genre de vie, analogue à celui de l'âge d'or, des Cyclopes.

démission temporaire du dieu, à condition qu'il s'enquière de la part divine qui est en eux. Mais le monde et les hommes oublient peu à peu cette intelligence venue des dieux et se perdent dans le domaine de l'opinion. C'est pourquoi, il convient de comprendre ces hommes échangeant avec les autres créatures des mythes comme une dénonciation de l'animalité de l'homme dans un goût dépravé des mythes qu'il n'aime que pour s'y perdre. Seul le philosophe qui connaît la nature de la « participation » des choses sensibles à l'intelligible est capable de guider, non seulement sa propre personne, mais les autres qui négligent la réflexion au profit des désirs.

Il serait tentant de faire de Daphnis un de ces « informateurs », un *μηνοτής*, vivant à la frontière des deux périodes où les cycles cosmiques s'inversent. Dans cette hypothèse, la poésie bucolique ne serait pas consubstantielle au temps de Kronos mais seulement à l'ultime moment avant son retournement en ordre de Zeus, c'est-à-dire le nôtre. On comprend mieux dès lors ce qu'on considère comme un brouillage propre à la poésie de Théocrite consistant à souligner, pour mieux les opposer, des références aux ordres mythiques et réels qui font sens au lecteur aussi bien pour guider son interprétation que pour la rendre impossible : on voit dès lors pourquoi sa poésie oppose sans cesse, non la vérité poétique au mensonge mythique, mais le mythe au mythe et la poésie et la poésie. Cela est rendu possible notamment par sa pratique de l'enclavement du discours poétique à l'intérieur des textes qui permet de construire plusieurs niveaux de réflexion entre les références réalistes et mythiques qui, dès lors, s'opposent entre elles et se contredisent. Le mythe conteste le mythe et comme la réalité conteste la réalité car il n'y a pas dans le monde sensible de possibilité autre que philosophique de ne pas tomber dans le piège de la mouvance et du devenir. C'est aussi pour cela que les mondes inversés de Daphnis n'opposent pas l'ordre du réel à l'ordre inversé mais plutôt un monde mythique à un autre ordre mythique ou un monde réel à un autre autre réel. En effet, il est comique de constater que l'appel du bouvier à l'inversion du monde se fait dans un cadre mythique qui est lui-même déjà inversé puisque les lions, les bêtes sauvages viennent pleurer

à ses pieds au moment de sa mort. Comme si Théocrite voulait engager son lecteur à une critique du discours mythique à l'intérieur même de son mythe. Ou plutôt, comme s'il laissait voir derrière le statut, censé être plus ou moins véridique des événements racontés, un au-delà du vrai et du faux, une téléologie liée à une lecture capable de résoudre ces paradoxes qui s'emboîtent et perdent volontairement le lecteur.

Le *Politique* livre encore au sein du même passage étiologique auquel se livre l'Étranger une série de correspondances tout à fait saisissantes avec le récit de la mort de Daphnis :

*διὸ δὴ καὶ τότε ἤδη θεὸς ὁ κοσμήσας αὐτόν, καθορῶν ἐν ἀπορίαις ὄντα, κηδόμενος ἵνα μὴ χειμασθεῖς ὑπὸ ταραχῆς διαλυθεῖς εἰς τὸν τῆς ἀνομοιότητος ἄπειρον ὄντα πόντον δύῃ, πάλιν ἔφεδρος αὐτοῦ τῶν πηδαλίων γιγνόμενος, τὰ νοσήσαντα καὶ λυθέντα ἐν τῇ καθ' ἑαυτὸν προτέρᾳ περιόδῳ στρέψας, κοσμεῖ τε καὶ ἐπανορθῶν ἀθάνατον αὐτόν καὶ ἀγήρων ἀπεργάζεται.*

*« L'Étranger. - (...) C'est justement pour cette raison [l'oubli de la part divine de la pensée] que le dieu ordonnateur du monde, voyant alors qu'il se trouve en difficulté, redoutant que, disloqué et emporté par le séisme du mauvais temps, il sombre dans l'océan infini de la dissemblance, revient une nouvelle fois à sa place près du gouvernail, et après avoir examiné les symptômes et les maux causés durant la précédente révolution qui s'est accomplie d'elle-même, il ordonne et réajuste la dimension immortelle du monde et la rend à nouveau insensible au temps. »*

*Politique 273d*

*χὼ μὲν τόσσ' εἰπὼν ἀπεπάσατο· τὸν δ' Ἀφροδίτα ἤθελ' ἀνορθῶσαι· τὰ γε μὰν λῖνα πάντα λελοίπει ἐκ Μοιρᾶν, χὼ Δάφνις ἔβα ῥόον. ἔκλυσε δῖνα τὸν Μοῖσαις φίλον ἄνδρα, τὸν οὐ Νύμφαισιν ἀπεχθῆ.*

*« Et comme il cessa de parler de la sorte, Aphrodite voulut le redresser. Cependant, le fil tout entier s'épuisa, celui des Moires, et Daphnis s'avança dans le courant. Le tourbillon le fit disparaître, l'homme chéri des Muses, celui que les Nymphes ne haïssaient pas »*

*I, 137-140*

La divinité, ici Aphrodite, s'attache à « redresser » le bouvier qui sombre lui aussi dans un courant tourbillonnant à un moment où, Théocrite y insiste, l'harmonie de la nature se défait en raison de sa mort et de son appel au désordre hyperbolique. Ne peut-on, en se fondant sur le rapprochement avec les enjeux philosophiques platoniciens présents dans ce dialogue, penser que l'action d'Aphrodite,

malgré la réalité de la mort de Daphnis, souligne le réajustement que le dieu du *Politique* accomplit ? La mort de Daphnis ne serait, comme du reste le mythe dramatisé et remarquablement réactualisé, qu'une fin passagère impliquant un retour cyclique. Le paroxysme dramatique, créé par la douleur universelle, le désordre général, la mort, l'image de l'eau qui emporte tout en tous sens, si différent de la situation idyllique des personnages, dès lors qu'on le rapproche de la situation décrite et explicitée dans le dialogue, devient l'image de la condition humaine et la voie philosophique qui permet de s'en libérer autant que possible.

Le mouvement d'inversion des cycles cosmiques, qui devient chez Platon une critique du mythe de l'âge d'or et éclaire la situation de l'homme face à la sagesse, repose sur un usage spécifique du *λόγος*. Il s'agit de la dialectique. Faite d'affirmations et de retours en arrière, comme les dichotomies menant au bouvier divin ont conduit au mythe des révolutions inversées, elle se poursuit encore dans le dialogue avec le paradigme du tisserand. Ces trois modalités différentes, s'associent dans le *Politique* pour aboutir à la définition la plus juste.

### 3. Les opérations dialectiques et l'écriture de Théocrite

Le vrai politique qui apparaît sous la figure du tisserand trouve sa légitimité dans sa capacité à distinguer les natures fougueuses et les natures modérées et à les assembler par l'effet de l'éducation qui était déjà au cœur de la *République* et qui le sera à nouveau dans les *Lois*. En cela, le tisserand royal est déjà dialecticien puisqu'il différencie et réunit cela même qu'il prend le temps de distinguer. Ensuite, l'autre partie du tissage consiste à lier à l'âme de tous les hommes le fil divin et entre les tous hommes à recourir au fil humain, qui n'est rien d'autre que les lois régissant les mariages :

τοῦτο δὴ τέλος ὑφάσματος εὐθυπλοκία συμπλακὲν γίνεσθαι φῶμεν πολιτικῆς πράξεως τὸ τῶν ἀνδρείων καὶ σωφρόνων ἀνθρώπων ἦθος, ὅποταν ὁμονοία καὶ φιλία κοινὸν συναγαγοῦσα αὐτῶν τὸν βίον ἢ βασιλικὴ τέχνη, πάντων μεγαλοπρεπέστατον ὑφασμάτων καὶ ἄριστον ἀποτελέσασα ὥστ' εἶναι κοινόν τούς τ' ἄλλους ἐν ταῖς πόλεσι πάντας δούλους καὶ ἐλευθέρους ἀμπίσχουσα, συνέχη τούτῳ τῷ πλέγματι, καὶ καθ' ὅσον εὐδαίμονι προσήκει γίνεσθαι πόλει τούτου μηδαμῆ μηδὲν

ἐλλείπουσα ἄρχη τε καὶ ἐπιστατῆ.

*« En vérité, disons-le, le tissu qu'ourdit l'action politique est achevé lorsque les mœurs des hommes fougueux et des hommes modérés sont prises ensemble dans l'entrecroisement à angle droit de leurs fils. Cela a lieu lorsque la technique royale, ayant rassemblé leur vie en une communauté, au moyen de la concorde et de l'amitié, grâce à la réalisation du plus magnifique de tous les tissus, et y ayant enveloppé tous les habitants des cités, esclaves et hommes libres, les tient ensemble dans cette trame, et qu'elle commande et dirige en assurant à la cité, sans manque ni défaillance, tout le bonheur dont elle est capable ».*

*Politique 311b-c*

Si Daphnis dans l'*Idylle* I ne parvient que partiellement à réunir des natures contraires comme les animaux féroces et dociles et s'il est capable de tisser des chants merveilleux, il n'est pas à même d'intégrer dans un tissage universel la totalité des êtres et de leur offrir le bonheur le plus grand. Par contre, le petit garçon qui « tisse une cage à sauterelles avec des joncs et des branches d'asphodèles », image également possible des cigales comme nous l'avons vu, répond au tisserand royal par le plaisir que lui procure le tissage et peut-être les deux fils, humain et divin, qui constituent sa trame :

*αὐτὰρ ὄγ' ἀνθερίκοισι καλὰν πλέκει ἀκριδοθήραν  
σχοίνῳ ἐφαρμόσδων: μέλεται δέ οἱ οὔτε τι πήρας  
οὔτε φυτῶν τοσσῆγον, ὅσον περὶ πλέγματι γαθεῖ.*

*« Mais lui, il tresse habilement une cage à sauterelles avec des tiges d'asphodèle arrangées avec du jonc : il n'a pas même un regard pour son déjeuner et pour les plants tellement il se réjouit à faire son tissage ».*

*I, 52-54*

L'asphodèle, mentionnée par Hésiode<sup>393</sup>, était utilisée dans une boisson mise au point par le Crétois Epiménide, ancêtre de Clinias, un des interlocuteurs des *Lois* au début du livre III qui s'intéresse à la situation des hommes après les déluges des premiers temps. La boisson à base de mauve et d'asphodèle devait rendre les hommes insensibles à la faim et à la soif. C'est précisément ce qui arrive au jeune tisserand qui préfère laisser les renards plutôt que se s'interrompre dans son activité. L'Étranger d'Athènes précise qu'après ces déluges, les quelques hommes et animaux qui avaient

<sup>393</sup> *Les Travaux et les jours*, 40-41.

survécu, se trouvaient dépourvus de tout ce qui fait la civilisation d'aujourd'hui mais en revanche, ils étaient à l'abri des guerres :

*« ... du fait de leur isolement, ils s'aimaient et s'accueillaient avec affection. Ensuite, parce que la nourriture n'était pas une source de conflits. (...) ... ils n'étaient dépourvus ni de vêtements, ni de couvertures, ni d'habitations ni d'ustensiles... Car la poterie et le tissage n'ont aucun besoin de fer, et la divinité avait fait don de ces deux techniques aux hommes pour leur procurer toutes ces ressources... (...) Ils étaient bons. Ils l'étaient aussi en raison de ce qu'on appelle « simplicité » : en effet, ce qui leur était présenté comme beau et comme laid, ils estimaient en gens simples, que c'était la pure vérité et ils s'y conformaient. Nul n'aurait su, comme aujourd'hui, à force de savoir, y flairer un mensonge ; mais tenant pour vrai ce que l'on racontait sur les dieux et sur les hommes, ils vivaient en s'y conformant. »*

*Lois III, 678e-679c (Trad. Brisson)*

Mais, plutôt qu'un âge d'or, Platon parle ici de certaines constitutions, reposant sur l'autarcie, où ni l'écriture, ni les lois ni les législateurs n'existent car les hommes suivent la loi des dieux ou des ancêtres, 680a. L'exemple de ce type d'état primitif existe chez Homère, un « informateur », comme celui du *Politique*, capable d'en témoigner. Homère dans l'*Odyssée*, IX, 112-115, parle en effet de la vie des Cyclopes où tous prennent soin de leurs enfants et ne se mêlent pas aux affaires des autres. Dans l'*Idylle* XI, 84, Polyphème se dit qu'il ferait mieux de « tresser des corbeilles » plutôt que de s'intéresser à la Nymphe car son malheur vient de ce qu'il pense aux autres. Le petit garçon de l'*Idylle* I, outre qu'il ne se soucie pas de ce qui l'entoure et se concentre sur son ouvrage, oriente la lecture du poème du côté de l'autarcie, idéal de plus en plus valorisé par les philosophies hellénistiques. Pour Platon, cet idéal n'est valable que pour décrire comment cet état social encourage une forme d'éducation des enfants en leur donnant le goût de ce qu'ils feront plus tard en tant qu'adultes. Le philosophe veut montrer qu'une cité bien régie repose sur des rapports avec les dieux (le fil divin) et entre les hommes (le fil humain) fondés sur des activités favorisant l'amélioration de ce dernier. Ainsi, chacun et la cité toute entière pourront s'épanouir au mieux de leurs capacités.

Le petit garçon qui tisse une cage à sauterelles n'est pas le tisserand divin du *Politique* mais il lui ressemble par la prise en compte des enjeux politiques tels que le philosophe les décrit dans ce

dialogue et dans les *Lois*. D'une manière générale, si le poète procède bien à une lecture philosophique, celle-ci reste fidèle autant que possible à des procédures discursives. En l'état, il reste très difficile de mesurer et de justifier, le cas échéant, la profondeur conceptuelle des Idylles à partir de la pensée platonicienne. La figure du dialecticien et les procédures discursives qu'il engage étant extrêmement complexes, jamais parfaitement explicitées et mises en concurrence avec d'autres, il n'est pas en notre capacité, dans le cadre de cette recherche, de vérifier ce qu'elle induit dans l'écriture du Syracusain.

Théocrite semble reprendre les trois procédures dialectiques de Platon dans le *Politique*. Le chevrier détaille, passe en revue, détaille tous les éléments de son vase. De plus ces éléments se divisent, deux hommes pour un femme, un garçon pour deux renards. De même, les enjeux initiaux distribués entre le chevrier et Pan et entre Thyrsis et les Muses, font l'objet d'un calcul basé sur des rapports en trois enjeux et deux participants (1<sup>er</sup> cas), ou deux enjeux et deux participants (2<sup>nd</sup> cas). Dans un premier cas, il y a progression, dans le second, il y a rotation et retour en arrière puisque ce que la Muse avait, le berger l'obtient, et ce qu'il avait les Muses s'en emparent. On a là la procédure de la dichotomie consistant à obtenir la réalité la plus proche du vrai, et en même temps, le mouvement d'inversion des âges renversés, des retours en arrière que l'on peut voir aussi dans la pratique du tissage.



## CONCLUSION

Parti d'une lecture justifiée par des études antérieures, nous avons voulu approfondir et mettre en lumière le plus possible l'influence que jouent les dialogues de Platon dans l'œuvre de Théocrite. Il convenait d'adopter un angle d'approche précis qui puisse en même temps rendre compte, à partir de Platon, auteur de dialogues et philosophe, de la pratique scripturaire de Théocrite et des échos que les Idylles faisaient entendre de certains concepts de l'Athénien.

Nous avons pensé que la perspective intertextuelle pouvait être un bon moyen de pénétrer le dialogue qui le poète renouait avec le philosophe. Sur un certain nombre de motifs, de mythes et d'images, il est raisonnable de vérifier ou d'infirmer, le cas échéant, la validité de la lecture de l'Alexandrin. C'est ainsi que nous avons commencé à mettre au jour, souvent après d'autres chercheurs, les éléments les plus fondamentaux de l'écriture de l'un et l'autre auteurs en tâchant d'évaluer chaque fois ce que cela pouvait apporter à notre lecture des Idylles. Pour ce faire, il était nécessaire d'effectuer ce premier travail à partir des deux dialogues les plus souvent mis en rapport avec les Idylles, à savoir le *Phèdre* et le *Banquet*. De toute première importance pour les platoniciens, ces deux dialogues sont eux-mêmes extrêmement proches par les liens thématiques qu'ils tissent. Ils sont souvent perçus, en outre, comme des œuvres révélant de façon incontestable, l'immense talent poétique de Platon. A ce titre, la comparaison approfondie avec un poète savant et d'une très grande technicité formelle pourrait susciter une certaine réserve : toutes les grandes œuvres qui les précèdent jouant chez les grands auteurs qui les suivent un rôle souvent incontournable, que ce soit pour des raisons esthétiques, des motifs idéologiques ou des réflexions philosophiques. Toutefois en examinant de près, et les dialogues et les Idylles, dans un mouvement de va-et-vient le plus équilibré possible dans un corpus à la fois très important et très diversifié,

nous avons pu constater que Théocrite non seulement reprenait des images, des motifs et des mythes platoniciens mais qu'en outre, il avait tendance, d'une façon qui reste en grande partie difficile à évaluer, à lier ces motifs, profondément ancrés dans la pensée de l'Athénien, à un horizon d'attente impliquant une dimension philosophique. Afin de circonscrire ce premier travail dans un espace d'analyse qui fût raisonnable et qui correspondît à l'exigence scientifique, nous avons mené cette analyse sur les deux idylles les plus étudiées, à savoir les *Idylles* I et VII.

Le *Phèdre* offre au lecteur un nombre très importants de remarques et de commentaires sur les problèmes d'ordre poétique dans un sens presque tout à fait moderne. En effet, à partir et en direction de la figure du philosophe, Socrate tient des propos sur le rôle de la poésie et de la rhétorique auquel il oppose la philosophie, non pas frontalement, car il recourt à elles, mais en faisant valoir aux yeux de son ami, amateur impénitent de poésie et de rhétorique, que tout ce que celles-ci peuvent produire de plus beau le serait encore plus par l'entremise de la philosophie. Ainsi, comme dans les règles philosophiques du dialogue, ce n'est pas tant un duel qui se joue ici entre les disciplines en question, qu'un échange censé améliorer la pratique des unes et des autres dans une direction tout différente.

Les *Idylles* I et VII, par leur mise en scène du discours poétique, par le cadre dramatique, ses enjeux poétiques traditionnels que Platon a réinvestis, semblent tirer les leçons de l'enseignement socratique du *Phèdre*. Le *Banquet* occupe dans l'*Idylle* VII un rôle de tout premier plan, en ce qui concerne non pas tant le thème de l'amour, plus ancré dans l'*Idylle* I, mais la figure du poète et de sa quête de beauté.

Un des points communs entre le *Phèdre* et le *Banquet* étant le *λόγος*, et celui-ci prenant dans le *Cratyle*, la figure du dieu Pan, il était nécessaire de vérifier la pertinence de notre hypothèse en cherchant ce qui pouvait lui donner du sens, voire la corroborer, dans les *Idylles* I et VII. On a pu alors constater que le dieu-bouc, non seulement répondait à un grand nombre de caractéristiques de la poésie théocritéenne, mais surtout qu'il expliquait l'importance qui est la sienne dans la

représentation des poètes bucoliques que le Syracusain se plaît à faire évoluer dans ses Idylles. En effet, Socrate se plaçant sous son autorité dans le *Phèdre* et, peut-être, sous ses traits de Satyre dans le *Banquet*, confirment la réalité d'une inscription platonicienne chez notre poète. Mais, à nouveau, cela, quoique pouvant donner lieu à des interprétations plus précises et de plus en plus optimistes, ne pouvait qu'être le fruit d'une admiration légitime mais pas aussi capitale pour lui que nous ne le voudrions. En d'autres termes, afin d'aller plus avant dans notre travail, il fallait renouveler nos efforts dans une direction plus précise, et toujours littéraire, pour éviter les transferts interprétatifs que nous pourrions faire entre des œuvres de natures opposées.

Le genre du dialogue et les formes prises par lui dans les deux corpus nous ont paru répondre à cette exigence. En effet, chez l'un comme chez l'autre auteur, le dialogue est envisagé sous plusieurs angles qui, combinés par une instance auctoriale, renvoient à des choix esthétiques, éthiques et philosophiques majeurs. Nous avons fait le point sur la réception que ce genre avait eu depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, et nous avons remarqué, dans notre lecture comparative, que les théories antiques sur la dialogue étaient assez finement exposées et qu'elles semblaient bien s'adapter à ce que nos deux auteurs en faisaient. En particulier, nous nous sommes attaché aux modalités énonciatives mises en place par Platon et Théocrite en vue de mettre en valeur le rapport dialogique qui le rapprochait encore. En effet, les dialogues comme les Idylles procèdent souvent à une mise en scène de l'échange central que l'introduction met en avant mais qui apporte en outre au lecteur des éléments très importants pour la compréhension de l'entretien, du récital ou de l'*agôn* bucolique. Ce dernier type d'échanges présente la particularité d'être sollicité par Théocrite comme un mode privilégié dans la poésie qu'il veut incarner et qui toutefois s'avère, dans tous les cas, s'écarter d'un modèle attendu. Dans ces conditions, l'*agôn* théocritéen ne saurait être décrit en termes de compétition réglée sur des critères et une logique clairement institués et au contraire, ces situations agonistiques semblent plutôt déplacer le problème littéraire du côté de l'éthique. Nous avons tenté de mettre au jour, à partir des modes dialogiques chez Platon et de ses réflexions sur

ceux-là, de mieux comprendre comment la joute poétique pouvait expliquer certains traits spécifiques de la poésie de l'Alexandrin et notamment, pour quelles raisons il déplaçait chaque fois ce qu'il donne comme une institution poétique, l'*agôn*, en vue d'en faire autre chose, et dans la perspective platonicienne, une réflexion sur la nécessité de dépasser, grâce à lui, les oppositions non seulement avec les autres mais aussi avec soi-même. C'est ainsi que plusieurs idylles nous sont apparues non comme relevant d'une forme strictement agonistiques mais bien plutôt d'une forme sublimée, en quelque sorte, du dialogue. L'*Idylle* V qui est étudiée comme l'exemple type de l'*agôn* bucolique nous est apparue à la lumière des théories et de l'usage platoniciens du dialogue, et plus précisément de l'*Hippias mineur*, comme un dialogue sublimé entre le lecteur et l'auteur à partir de l'idée que tout affrontement verbal, même poétique, devait viser un échange positif.

Les considérations nombreuses et souvent mises en scène par Platon concernant le dialogue intérieur et silencieux, inattendu dans des poèmes mettant en scène la poésie, trouvent dans les Idylles de nombreux échos que nous avons tâchés d'analyser. Nos observations nous ont conduit à percevoir chez le poète un intérêt pour le silence, qu'il soit d'ordre simplement langagier comme dans le cas de la magicienne de l'*Idylle* II, ou qu'il soit foncièrement poétique comme dans l'*Idylle* I. Ces remarques déstabilisantes quand on étudie un poète nous ont interrogé sur le statut de la parole, de son opportunité et de son inopportunité, et nous avons dans cette perspective pu constater que certains personnages des Idylles, notamment des poètes, choisissaient le silence, refusaient de parler et de répondre alors que l'auteur les mettait en scène pour les faire parler. Il y a donc chez l'Alexandrin une volonté d'orienter le problème du dialogue poétique ou du dialogue en général du côté d'un usage radical qui a toutes les chances de trouver son explication du côté du dialogue intérieur platonicien.

En somme, tout ce qui pouvait être étrange, ou simplement marqué par le style de notre poète, apparaissait sous la lumière du philosophe comme prenant sens et cela encourageait notre démarche. Il fallait alors approfondir l'étude du dialogue dans une optique plus philosophique qui

pourrait tenir compte de nos analyses précédentes et confirmer le plus possible la lecture philosophique de Théocrite. Cette orientation ne pouvait qu'être la dialectique. Toutefois, afin de ne pas sortir du cadre littéraire et garder en mémoire la différence entre le philosophe et le poète, nous avons voulu introduire cette dernière étape par une étude comparative des critiques que Platon adresse à la poésie et de ce qui a lieu dans les Idylles.

Pour un très grand nombre de raisons, Platon et Théocrite se distinguent nettement, mais ce qui pouvait apparaître au premier regard comme une de ces dissemblances, la représentation et le caractère fortement mimétique des Idylles, les différences entre les deux auteurs ne se sont pas avérées aussi clairement établies. Nous avons même montré en quoi, derrière les codes modernes d'une poésie de la vision, de l'*ἐνάργεια* et du réalisme virtuose, il y avait une critique morale des sensations produites par la poésie et une leçon quant à l'usage qu'on devait en faire et par lequel en outre, le lecteur devait comprendre les apories que Théocrite semble diluer dans l'attitude de certains personnages poètes. En outre, nous avons voulu démontrer comment Platon lui-même recourait, pour des raisons philosophiques, à des images relevant du domaine poétique qu'il insérait à des mythes façonnés avec un art incontestable. Ces images et ces mythes, nous avons voulu les réinvestir et ne pas nous contenter d'en faire des exemples pour justifier le recours de Platon au domaine purement littéraire. Il s'agit de l'âme, de certains mythes liés aux questions qu'elle agite et que nous avons eu déjà l'occasion de relever. Tant en ce qui concerne les détails qui composent l'image de l'âme-chimère que les enjeux qu'elle fait émerger, nous avons tenté de montrer qu'ils pouvaient avoir une forte résonance dans la situation dramatique des personnages, le vocabulaire et les problèmes de théorie littéraire propres aux Idylles, et plus particulièrement, de l'*Idylle* I.

Le problème que nous avons rencontré au début, l'opposition à l'époque hellénistique d'une poésie de la *ψυχαγωγία* contre une poésie de la *διδασκαλία*, qui pose des difficultés d'ordre conceptuel aiguës, nous semble essentiel. Il se trouve que cette question trouve des réponses anticipées chez Platon, non seulement dans le *Phèdre* où la *psychagogie* devient philosophique mais dans nombre

de dialogues où le plaisir n'est pas condamné et où il est même l'allié du philosophe. Ces points de vue reçoivent dans les Idylles des concordances, au moins apparentes, que nous avons essayé de questionner. Les descriptions de l'harmonie, cosmique et mondaine, auxquelles se livre Timée dans le dialogue éponyme, répond à ce qui se passe, notamment dans l'*Idylle* VII à la fois, dans la scénographie spatio-temporelle de la rencontre centrale mais aussi dans les problèmes poétiques que l'échange et l'idylle entière développent. Fondée sur la circularité cosmique, l'harmonie platonicienne repose sur une image traditionnelle qu'il faut donc prendre garde rapprocher trop vite avec ce qui se passe chez Théocrite. Le mythe du *Politique*, à qui le *Timée* reprend l'image des cycles cosmiques régis par un démiurge, offre une description du temps circulaire et de ses inversions que certaines idylles semblent avoir intégrer. Plus encore, l'*Idylle* I forme avec le *Politique*, une espèce de réécriture semblable à celles du *Phèdre* et du *Banquet*, en ce sens que le poète ne se contente pas de reprendre des images ou des mythes mais qu'il les ajuste au propos et, plus encore, à la démarche de Platon. Ainsi, le mythe du Bouvier divin, celui de l'âge d'or et le paradigme du tisserand qui constituent les étapes du dialogue ont tous une importance capitale dans l'*Idylle* I et orientent la lecture du côté d'un usage poétique de la dialectique. Il est possible de dire que cet usage est le reflet inversé de ce que Platon fait avec la poésie en vue de la philosophie. On dirait que Théocrite joue à coder et à signer l'étiquette « platonicien » sur son poème tout en faisant peut-être le contraire de ce que le philosophe voudrait.

A l'époque de Théocrite, les poètes de plus en plus spécialisés dans les études littéraires témoignent d'une véritable connaissance dans d'autres domaines de la pensée. La philosophie, désormais inhérente à la *Παιδεία*, constitue au 3<sup>e</sup> siècle avant notre ère, une référence indispensable pour la réflexion des poètes qui dialoguent entre eux par poèmes interposés sur des questions philologiques et éthiques. Depuis une vingtaine d'années, les poètes alexandrins bénéficient d'un intérêt renouvelé pour plusieurs raisons. L'une d'elles relève de l'intertextualité, et les hypertextes qu'ils mettent en valeur trouvent eux aussi des lectures nouvelles. Ils montrent combien les auteurs alexandrins

lisaient et faisaient de leurs lectures le miel de leurs propres œuvres, et l'on perçoit de mieux en mieux dans leur travail, comment ils interrogeaient ce qu'ils estimaient être le plus moderne dans les œuvres du passé. Ce n'était pas des poètes avant-gardistes voulant faire table rase du passé, même si leurs œuvres présentent des aspects très marqués par le renouveau, mais au contraire des admirateurs enthousiastes sachant estimer la beauté et la profondeur de la pensée dans les œuvres de plus en plus lointaines. A ce titre, ils sont aussi les grands passeurs de la culture romaine et européenne. Qu'un auteur comme Théocrite, qui a eu une influence si grande sur la littérature jusqu'à l'époque moderne, ait eu un rapport privilégié avec l'œuvre et la pensée de Platon, cela méritait qu'on le vérifie et, le cas échéant, qu'on essaie d'appréhender un peu mieux ce que cela peut apporter à la lecture du Syracusain.





## BIBLIOGRAPHIE

### ÉDITIONS DES IDYLLES DE THÉOCRITE

BLANCHARD, Alain, *Théocrite, Idylles bucoliques*, Texte établi et traduit, avec une postface, par A.B., L'Harmattan, Paris 2010 = BLANCHARD 2010.

CHOLMELEY, R. J., *Idylls. Theocritus*. George Bell & Sons, London 1901 = CHOLMELEY 1901.

CUSSET, Christophe,

- *Les bacchantes de Théocrite : texte, corps et morceaux. Édition, traduction et commentaires de l'Idylle 26*, L'Harmattan, Paris, 2001 = CUSSET 2001.
- *Cyclopedie: édition critique et commentée de l'Idylle VI de Théocrite*, Maison de l'orient méditerranéen, Collection de la maison de l'Orient et de la Méditerranée 46, Série littéraire et philosophique 15, 2011 = CUSSET 2011.

FRAZIER, Françoise, *Théocrite, Idylles I-XI*, Traduction et notes, Les Belles Lettres (Classiques en poche), Paris, 2009 = FRAZIER 2009.

GOW, Andrew S.F. *Theocritus. Vol. 1: Introduction, Text and Translation. Vol. 2: Commentary, Appendix, Indexes and Plates*, Cambridge 1950 = GOW 1950.

HUNTER, Richard, *Theocritus: A Selection: Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, Cambridge University Press, 1999 = HUNTER 1999.

LEGRAND, Philippe-Ernest, *Bucoliques grecs. Texte et traduction. Tome I: Théocrite. Tome II: Pseudo-Théocrite, Moschos, Bion, divers*, Presses universitaires de France / Les Belles-Lettres (Collection des universités de France), Paris, 1925-1927 = LEGRAND 1925 et LEGRAND 1927.

MONTEIL, Pierre, *Théocrite, idylles (II, V, VII, XI, XV). Édition, introduction et commentaire*, Presses universitaires de France (Collection Érasme 13), Paris, 1968 = MONTEIL 1968.

### SCHOLIES ET LEXIQUES

DES PLACES, Édouard, *Platon, Œuvres complètes. Tome XIV: Lexique de la langue philosophique et religieuse de Platon*, par, S.J. 5e tirage (1964), 2013.

DÜBNER, fr., *Scholia in Theocritum. Scholia et Paraphrases in Nicandrum et Oppianum*, Didot,

Paris, 1849.

RUMPEL, J., *Lexicon Theocriteum*, Leipzig, 1879 (réimp. 1961).

WENDEL, von C., *Scholia in Theocritum vetera*, Leipzig, Teubner, Leipzig, 1914.

## **HISTOIRE LITTÉRAIRE ET HISTOIRE DE LA PHILOSOPHIE**

ARON P., SAINT-JACQUES D. et VIALA A., *Dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris, 2002.

BALAUDÉ, Jean-François, *Le vocabulaire des Présocratiques*, Éllipses, Paris, 2002 = BALAUDÉ 2002.

BRUNSWIG, Jacques et LLOYD, Geoffrey, PELLEGRIN, Pierre, *Le savoir grec. Dictionnaire critique*, Flammarion, Paris, 2011 = BRUNSWIG/ LLOYD/ PELLEGRIN 2011.

BUGH, Glenn R., *The Cambridge Companion to the Hellenistic World*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007 = BUGH 2007.

CANFORA, Luciano, *Histoire de la Littérature grecque à l'époque hellénistique*, La mesure des choses, Desjonquères, Paris, 2004 = CANFORA 2004.

CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, III, Paris, 1968 = CHANTRAINE 1968.

CHARALAMPOS, Orfanos CARRIÈRE, Jean-Claude, *Symposium : banquet et représentations en Grèce et à Rome*, Pallas N° 61/2003 = CHARALAMPOS & CARRIÈRE 2003.

CLAUSS, James J. & CUIPERS, Martine, « Literary Criticism, » in *A Companion to Hellenistic Literature*, edited by James J. Clauss and Martine Cuipers, Wiley-Blackwell, Malden, MA, Oxford, and Chichester, p. 337-65 = CLAUSS & CUIPERS 2010.

CLAYMAN, Dee L., *Timon of Phlius. Pyrrhonism into Poetry*, W. de Gruyter, Berlin-New-York, 2009 = CLAYMAN 2009.

DAVIDSON, Arnold I. et WORMS, Frédéric, *Pierre Hadot, L'enseignement des antiques, l'enseignement des modernes*, sous la direction de Davidson et F. Worms, Éditions Rue d'Ulm, Paris, 2010 = DAVIDSON & WORMS 2010.

DESTRÉE Pierre & MURRAY Penelope, *A Companion to Ancient Aesthetics*, Wiley Blackwell, Chichester, 2015 = DESTRÉE & MURRAY 2015.

GENETTE, Gérard,

– *Mimologique. Voyage en Cratylie*, Éditions du Seuil, Paris, 1976 = GENETTE 1976.

– *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982 = GENETTE 1982.

HADOT, Pierre, *Qu'est-ce que la philosophie antique ? Folio essais*, Gallimard, Paris, 1995 =

HADOT 1995.

JAEGER Werner, *Paideia: la formation de l'homme grec. La Grèce archaïque, le génie d'Athènes, Volume 1*, traduit par André Devyver, Simonne Devyver, Gallimard, Paris, 1988 (=) JAEGER 1988.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Editions du seuil, Paris, 1969 = KRISTEVA 1969.

LÉVY, Carlos, *Les Philosophies hellénistiques*, Livre de Poche, "Références", Paris, 1997 = LÉVY 1997.

LIGHTFOOT, J. L., *Hellenistic Collection: Philotas, Alexander of Aetolia, Hermesianax, Euphorion, Parthenius*, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 2009 = LIGHTFOOT 2009.

MARROU Jean-Irénée, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Gallimard, Paris, 1948 = MARROU 1948.

HUTCHINSON, G. O., *Hellenistic Poetry*, Clarendon Press, Oxford, 1988 = HUTCHINSON 1988

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*. Publié par Ch. Bally et A. Sechehaye avec la collaboration d'A. Riedlinger. Édition critique préparée par T. de Mauro, Payot. Paris, 1995 = SAUSSURE 1916.

SEDLEY, David, *The Cambridge Companion to Greek and Roman Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003 = SEDLEY 2003.

SIRINELLI Jean, *Les enfants d'Alexandre. La littérature et la pensée grecques, 334 av. J.-C. - 519 apr. J.-C.*, Arthème Fayard, Paris, 1993 = SIRINELLI 1993.

## AUTEURS ANCIENS

Anacréon, *Iambi et elegi Graeci*, ed. M.L. West, vol. 2, Clarendon Press, Oxford, 1972.

Athénée, *Deipnosophistes*, 11, 505 b (sur la dénonciation de l'imitation chez Homère alors que Platon l'utilise dans ses dialogues)

Callimaque,

- *Hymnes, épigrammes, Les origines, Hécélé, Iambes, Poèmes lyriques*, Texte établi et traduit par Émile Cahen, deuxième édition revue et augmentée, Les Belles Lettres, Paris, 2002, (1<sup>e</sup> éd. 1922).
- *Fragments poétiques, Origines, Iambes, Hécélé, fragments de poèmes épiques et élégiaques, fragments de place incertaine*, Textes traduits et commentés par Yannick Durbec, Les Belles Lettres (Collection *Fragments*), Paris, 2006.

Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique. Fragments*, Tome IV: Livres XXXIII-XL, Texte établi et traduit par Paul Goukowsky, Les Belles Lettres, Paris, 2014.

Démétrios, *Du style*, Texte établi et traduit par Pierre Chrion, Les Belles Lettres, Paris, 1993.

Denys d'Halicarnasse,

- *Opuscles rhétoriques. Tome V : L'Imitation (fragments, Épitomé) - Première lettre à Ammée - Lettre à Pompée Géminos – Dinarque*. Texte établi et traduit par Germaine Aujac, Les Belles Lettres, Paris, 1992.
- *De l'Imitation*. Texte établi et traduit par Germaine Aujac, Les Belles Lettres, Paris, 1992.
- *Opuscles rhétoriques. Tome I : Les Orateurs antiques*. Texte établi et traduit par Germaine Aujac, Les Belles Lettres, Paris, (1<sup>e</sup> éd. 1978), 2002.

Élien, *Histoire variée*, Traduit par Alessandra Lukinovich, Anne-France Morand, Les Belles Lettres (coll. La roue à livres), Paris, 1991.

Empédocle. *Die Fragmente der Vorsokratiker*, H. Diels and W. Kranz, vol. 1, 6th edn., Berlin, Weidmann, 1951.

Euripide, *Tragédies. Tome I: Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, Texte établi et traduit par L. Méridier, Les Belles Lettres, 2009.

Hermias, *In Platonis Phaedrum scholia*, éd. Lucarini & Moreschini, De Gruyter, Berlin/ Boston, 2012

Héronidas, *Mimes*, Texte établi par J. Arbuthnot Nairn et traduit par L. Laloy. 4<sup>e</sup> tirage en vers au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., Les Belles Lettres, Paris, 2003.

Hésiode,

- *Théogonie – Les Travaux et les Jours – Le Bouclier*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. 18<sup>e</sup> tirage (1928), Les Belles Lettres, 2014.
- *La Théogonie. Les Travaux et les jours et autres poèmes*, Traduction Ph. Brunet et commentaires M.-C. Leclerc, Classiques de Poche, Paris, 1999.
- *Théogonie et autres poèmes. Suivi des Hymnes Homériques*, édition de Jean-Louis Backès, Gallimard, Paris, 2001.

Homère, *Iliade* (3 volumes sous coffret) Version intégrale. Traduit et édité par Paul Mazon. 4<sup>e</sup> tirage (1998), Les Belles Lettres, 2015.

Homère, *Odyssée* (3 volumes sous coffret) Version intégrale. Traduit et édité par Victor Bérard. 4<sup>e</sup> tirage (2001), Les Belles Lettres, 2015.

Homère, *Odyssée*, Traduction V. Bérard, Introduction de P. Demont ; rédaction des notes, notices et index par Marie-Pierre Noël, Livre de Poche n°602, Paris, 1996.

Longin, *Du Sublime*. Traduit du grec, présenté et annoté par Jackie Pigeaud, Rivages Poche, Paris, 1993.

Plutarque, *Œuvres morales. Tome IX, 3<sup>e</sup> partie : Traité 46, Propos de Table (Livres VII-IX)*. Texte établi et traduit par : Françoise FRAZIER, Jean SIRINELLI, Les Belles Lettres, Paris, (1<sup>e</sup> éd. 1996), 2003.

Quintilien, *Institution Oratoire. Tome VI : Livres X et XI*. Texte établi et traduit par : Jean Cousin,

Les Belles Lettres, Paris (1e éd. 1979), 2002.

Sappho, *Poèmes*. Traduit du grec par Jackie Pigeaud, Rivages Poches, Paris, 2004.

Strabo, *Geography*, book XIII-XIV, Vol. V, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1989.

Théognis, *Poèmes élégiaques*, Texte établi, traduit et commenté par J. Carrière. (2e édition 1948) 2e tirage, Les Belles Lettres, 2003. (Idylles XXIX et XXX et XII)

Theophraste, *Characters*. Herodas, *Mimes*. Sophron and other *Mimes Fragments*, Edited and translated by Jeffrey Rusten, Loeb Classical Library, 2003.

## ÉDITIONS DES ŒUVRES DE PLATON

PLATON, *Œuvres complètes. Tome I : Introduction, Hippias mineur – Alciabiade - Apologie de Socrate – Eurthyphron - Criton*, Texte établi et traduit par Maurice Croiset. 15e tirage (1920), 2012.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome II : Hippias majeur – Charmide – Lachès – Lysis*, Texte établi et traduit par Alfred Croiset. 9e tirage (1921), 2011.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome III: Première partie: Protagoras*, Texte établi et traduit par Alfred Croiset. 11e tirage (1923), 2002.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome III: Deuxième partie: Gorgias – Ménon*, Texte établi et traduit par Alfred Croiset avec la collaboration de Louis Bodin. 19e tirage (1923), 2008.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome IV: Première partie: Phédon*, Notice de Léon Robin. Texte établi et traduit par Paul Vicaire. 5e tirage (1983), 2006.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome IV: Deuxième partie: Le Banquet*, Notice de Léon Robin. Texte établi et traduit par Paul Vicaire avec le concours de Jean Laborderie. 4e tirage (1989), 2008.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome V: Deuxième partie : Cratyle*, Texte établi et traduit par Louis Méridier. 8e tirage (1931), 2012 .

PLATON, *Œuvres complètes. Tome VI: République I-III*, Texte établi et traduit par Emile Chambry. Introduction par Auguste Diès. 11e tirage (1932), 2012.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome VII: Première partie: République IV-VII*, Texte établi et traduit par Émile Chambry. 13e tirage (1931), 2015.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome VII: Deuxième partie: République VIII-X*, Texte établi et traduit par Émile Chambry. 11e tirage (1934), 2011.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome VIII: Première partie: Parménide*, Texte établi et traduit par Auguste Diès. 8e tirage (1923), 2011.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome VIII: Deuxième partie: NThéétète*, Texte établi et traduit par Auguste Diès. 10e tirage (1923), 2010.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome VIII: Troisième partie: Le Sophiste*, Texte établi et traduit par Auguste Diès. 9e tirage (1925), 2011.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome IX: Première partie: Le Politique*, Texte établi et traduit par Auguste Diès. 7e tirage (1935), 2012.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome IX: Deuxième partie: Philèbe*, Texte établi et traduit par Auguste Diès. 8e tirage (1941), 2014.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome X: Timée - Critias*, Texte établi et traduit par Albert Rivaud. 8e tirage (1925), 2011.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome XI: Première partie: Les Lois, Livres I-II*, Texte établi et traduit par Édouard des Places, S.J. Introduction de Auguste Diès et Louis Gernet. 6e tirage (1951), 2006.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome XI: Deuxième partie: Les Lois, Livres III-VI*, Texte établi et traduit par Édouard des Places, S. J. (Première édition, 1951) 6e tirage de l'édition revue et corrigée de 1994, 2007.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome XII: Première Partie: Les Lois, Livres VII-X*, Texte établi et traduit par Auguste Diès. (Première édition 1956) 5e tirage de l'édition revue et corrigée de 1994, 2007.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome XII: Deuxième Partie: Les Lois, Livres XI-XII - Épinomis, Les Lois, livres XI-XII*, Texte établi et traduit par Auguste Diès. - *Épinomis* : texte établi et traduit par Édouard des Places, S.J. (première édition, 1956) 4e tirage de l'édition revue et corrigée de 1976, 2007.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome XIII: Première Partie: Lettres*, Texte établi et traduit par Joseph Souilhé. 6e tirage (1931), 2003.

PLATON, *Œuvres complètes*, Luc Brisson (Dir.), Paris, Flammarion, 2008.

PLATON, *Alcibiade*, traduit par M. Croiset. Introduction et notes de M.-L.Desclos, 1996.

PLATON, *Le Banquet*, Texte établi et traduit par Paul Vicaire. Préface de Georges Steiner. Notes de François L'Yvonnet, 2010.

PLATON, *Gorgias*, Traduit par A. Croiset, revu par J.-F. Pradeau. Introduction et notes de J.-F. Pradeau, Les Belles Lettres, Paris, 1997.

PLATON, *Lysis*, Texte établi et traduit par A. Croiset. Introduction et notes par J.-F. Pradeau. Chronologie, 1999.

PLATON, *Phèdre*, Présentation par Daniel Babut, Introduction, Traduction, Notes et Bibliographie par Létita Mouze, Le livre de poche, Paris, 2007 = MOUZE 2007.

PLATON, *Phèdre*, Texte établi par C. Moreschini et traduit par P. Vicaire. Préface de J. Brunschwig. Présentation et notes par G. Samama, Les Belles-Lettres, Paris, 1998.

PLATON, *Les Lois* (extraits), traduit par Anissa Castel-Bouchouchi, Gallimard, 1997 = CASTEL-BOUCHOUCHI 1997.

PLATON, *Phèdre*, traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson, suivi de *La Pharmacie de Platon*, Jacques Derrida, GF Flammarion, Paris, 1989 (édition corrigée et mise à jour, 2000) = BRISSON 1989.

PLATON, *Œuvres complètes*, sous la direction de Luc Brisson, Flammarion documents et essais, Paris, 2008 = BRISSON 2008.

PLATON, *Timée et Critias*, traduit par Luc Brisson, GF, Paris, 2001 = BRISSON 2001.

## **OUVRAGES ET ARTICLES RELIANT PLATON ET THÉOCRITE**

BILLAULT, Alain, « Théocrite et Platon: remarques sur l'Idylle VII », REG, 121, 2008, p. 496-513 = BILLAULT 2008.

FROIDEFOND, Christian, « Du Phèdre à l'Idylle XI de Théocrite », EtClass 3, 1968/70, p. 279-84 = FROIDEFOND 1970.

GUTZWILLER, Kathryn J., *Theocritus' Pastoral Analogue. The Formation of a Genre*, The University of Wisconsin Press, Madison and London, 1991 = GUTZWILLER 1991.

MONTES CALA, José Guillermo, « El Dialogo platónico y los modos de enunciación del idilio teocriteo », CFC (G), Estudios griegos e indoeuropeos, 2009, 19 151-162.

MURLEY, Clyde, « Plato's Phaedrus and Theocritean Pastoral », TAPhA 71, 1940, p. 281-95 = MURLEY 1940.

DAMON, Cynthia, « Narrative and mimesis in the Idylls of Theocritus », QUCC 51 (81), 1995, p. 101-23 = DAMON 1995.

## **OUVRAGES ET ARTICLES SUR THÉOCRITE ET LA POÉSIE ALEXANDRINE**

ACOSTA-HUGHES, Benjamin. *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 2002 = ACOSTA-HUGHES 2002.

AUSTIN, Colin et BASTIANINI, Guido, *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, Milan, LED, 2002 = AUSTIN/ BASTIANINI 2002.

BERNSDORFF, Hans, « Anmerkungen zum neuen Poseidipp (P. Mil. Vogl. VIII 309) », Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 5, 2002, 11-45. <http://gfa.gbv.de/dr,gfa,005,2002,a,02.pdf>.

BILLAULT, Alain, « De Théocrite à Longus: les métamorphoses de Daphnis » in: R. Poignault (ed.). *Présence du roman*, Centre A. Piganiol, Clermont-Ferrand, 2011, p. 63-70 = BILLAULT 2011.

BOWIE, Ewen L. « Theocritus' seventh Idyll, Philetas and Longus », *CQ* 35, 1985, p. 67-91 = BOWIE 1985.

CAIRNS, Francis,

- "The First Idylle: the literary program", *WS* 97, 1984, p. 89-113 = CAIRNS 1984.
- *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, University Press, Édimbourg, Edinburgh, 1972 = CAIRNS 1972.
- *Tibullus : a Hellenistic Poet at Rome*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979 = CAIRNS 1979.

CALAME, Claude,

- « Variations énonciatives, relations avec les dieux et fonctions poétiques dans les "Hymnes Homériques" », *Museum Helveticum*, Vol. 52, No. 1, Schwabe AG Verlag, 1995 = CALAME 1995.
- *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Hachette supérieur, Paris, 2000 = CALAME 2000.
- « Une civilisation de poète: espaces liminaux et voix discursives dans l'Idylle I de Théocrite », In *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Les Belles Lettres, Paris, 2005 = CALAME 2005.

- CUSSET, Christophe,

- « Nature et poésie dans les Idylles de Théocrite », dans *La nature et ses représentations dans l'Antiquité. Actes du colloque des 24 et 25 octobre 1996, École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud*. Paris: CNDP, 1999 (Documents, actes et rapports pour l'éducation), 147-55 = CUSSET 1996.
- « Anagrammes et allitérations dans les Bacchantes (Idylle XXVI) de Théocrite », *Lalies* 18, 1998, p. 203-12 = CUSSET 1998<sup>1</sup>.
- « Y a-t-il un genre de l'idylle? » *Connaissance Hellénique* 76, 1998, p.13-24 = CUSSET 1998<sup>2</sup>.
- *La Muse dans la bibliothèque. Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, Editions CNRS, Paris, 1999 = CUSSET 1999.
- *Les bacchantes de Théocrite : texte, corps et morceaux. Édition, traduction et commentaires de l'Idylle 26*, L'Harmattan, Paris, 2001 = CUSSET 2001.
- « "L'ami le plus cher en tout point." Aratos dans l'Idylle VI de Théocrite », dans Antje Kolde, Alessandra Lukinovich & André Louis Rey (éd.), *Koruphaiōi andri, Mélanges offerts à André Hurst*. Genève: Droz, 2005 (Recherches et rencontres 22), 79-85 = CUSSET 2005.
- « "Commencez, Muses chéries, commencez la chanson bucolique." Les affres du commencement dans la poésie de Théocrite" », dans *Commencer et Finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine*, Paris-Lyon, 2008(Collection du CEROR 31.1-2), p. 15-20 = CUSSET 2008.
- *Cyclopedie: édition critique et commentée de l'Idylle VI de Théocrite*, Maison de l'orient méditerranéen, Collection de la maison de l'Orient et de la Méditerranée 46, Série littéraire et philosophique 15, 2011 = CUSSET 2011.
- « Aratos et le stoïcisme », *Aitia* [En ligne], <https://aitia.revues.org/131>, 1 | 2011, mis en



ligne le 07 juillet 2011 = CUSSET 20112.

- « L'epyllion hellénistique : une forme poétique en quête d'elle-même. Recherches sur les données métapoétiques de l'epyllion », Revue en ligne Aitia, 2016 = CUSSET 2016.

CUSSET, Christophe & LEVIN Fanny,

- « La voix du poète dans le corpus Theocriteum », In: Emmanuelle Raymond (ed.). *Vox Poetae. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*. Paris, 2011, p. 19-32 = CUSSET & LEVIN 2011<sup>1</sup>.
- « Aspects parodiques et humoristiques de la figure de Ménélas dans L'épithalame d'Hélène de Théocrite ». In: Homère revisité. *Parodie et humour dans les réécritures homériques*. Actes du colloque international, Aix-en-Provence 30-31 octobre 2008. Besançon : Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2011. pp. 51-63 = (Collection « ISTA », 1200) = CUSSET & LEVIN 2011<sup>2</sup>.

FANTUZZI, Marco et HUNTER, Richard, *Tradition and innovation in Hellenistic poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004 = FANTUZZI/ HUNTER 2004.

FANTUZZI, Marco,

- « Teocrito e la poesia bucolica » In: Giuseppe Cambiano, Luciano Canfora & Diego Lanza (edd.). *Lo spazio letterario della Grecia antica. Tomo 2: l'Ellenismo*. Roma 1993, 145-95.
- « Teocrito e il genere bucolico », in Marco Fantuzzi & Richard Hunter. *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*. Roma & Bari: Laterza, 2002, p. 177-262. = FANTUZZI/ HUNTER 2002.
- « Theocritus' Constructive Interpreters, and the Creation of a Bucolic Reader, p. 235–262, In Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral, Fantuzzi, M. et Papanghelis Theodore D., Brill, Leiden, 2006 = FANTUZZI & PAPANGHELIS 2006.

FOSTER J. Andrew, *Theocritus of Syracuse*, Oxford University Press, Oxford, 2010 = FOSTER 2010.

FRAZIER, Françoise,

- *Poétique et création littéraire en Grèce ancienne: la découverte d'un "nouveau monde"*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2010 (Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité) = FRAZIER 2010.
- « Théocrite sub tegmine Maronis. La figure de Daphnis et la création poétique dans les Idylles I et VII », Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes, 2005/2 (Tome LXXIX), p. 243-266 = FRAZIER 2005.

GIANDRANDE, Giuseppe.,

- « The cure for love in Theocritus' Idyll XI », *AMal* 13, 1990, p.5-9 GIANDRANDE 1990.
- « Simonides y Teocrito », *Habis* 33, 2002, p. 39-41 = GIANDRANDE 2002.

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

GREG, Walter Wilson, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama : A Literary Inquiry with Special Reference to the Pre-Restoration Stage in England*, Horace Hart, Oxford, 1906 = GREG 1906.

GRIFFITHS, Frederick T.,

- *Theocritus at court*, The Netherlands, Brill, Leiden, 1979 = GRIFFITHS 1979<sup>1</sup>.
- « Poetry as Pharmakon in Theocritus' Idyll 2 », *Arktouros. Mélanges B. M. W. Knox*, Berlin-New-York, 1979, p. 81-88 = GRIFFITHS 1979<sup>2</sup>.

GUTZWILLER, Kathryn J.,

- *Theocritus' Pastoral Analogies. The Formation of a Genre*, The University of Wisconsin Press, Madison and London, 1991 = GUTZWILLER 1991.
- *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, Oxford University Press, Oxford, 2005 = GUTZWILLER 2005.
- « The herdsman in greek thought », in FANTUZZI & PAPANGHELIS 2006, p. 1-23 = GUTZWILLER 2006.

HALPERIN, David M.,

- *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, Yale University Press, New Haven and London, 1983 = HALPERIN 1983<sup>1</sup>.
- « The forebears of Daphnis », *Transactions of the American Philological Association*, Vol 113, The Johns Hopkins University Press, 1983 = HALPERIN 1983<sup>2</sup>.

HUNTER, L. Richard, *Theocritus and the archaeology of Greek poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996 = HUNTER 1996.

KÖNHKEN, Adolf, with R. Kirstein, *Theokrit : 1950-1994*, [1996], *Lustrum*, 37, 1995, p. 203-307 = KÖNHKEN 1995.

KOSSAIFI Christine,

- « L'onomastique bucolique dans les Idylles de Théocrite. Un poète face aux noms. » *REA* 104, 2002, 349-61 = KOSSAIFI 2002.
- « Daphnis et Daphnè. Mythe et poésie dans l' « Idylle I » de Théocrite », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 2005 = KOSSAIFI 2005.
- « Les Idylles bucoliques de Théocrite. Une poétique du bonheur », *Ancient World and Archeology*, Alexey Mosolkin (dir., Russie, Saratov), 13, 2009, p. 373-388 = KOSSAIFI 2009.

LEGRAND, Ph. E., *La poésie alexandrine*, Payot, Paris, 1924 = LEGRAND 1924.

LUCCIONI, Pascal, « Un éloge d'Hélène (Théocrite Id. XVIII, v. 29-31, Gorgias et Stésichore) », *Revue des Études Grecques*, tome 110, Juillet-décembre 1997. pp. 622-626 = LUCCIONI 1997.

MEILLIER, Claude, *Callimaque et son temps. Recherches sur la carrière et la condition d'un écrivain à l'époque des premiers Lagides*, Université Lille-III, 1979.

OTTO, Nina, *Enargeia. Untersuchung zur Charakteristik alexandrinischer Dichtung*, F. Steiner, Stuttgart, 2009 = OTTO 2009.

PEARCE, T., « The function of the *locus amoenus* in Theocritus's seventh Poem », *RhM* 131, 1988, p. 276-304 = PEARCE 1988.

PADUANO FAEBIO, L., « L'inversione del rapporto Poeta-Musa nella cultura ellenistica », *ASNP*, 2<sup>nd</sup> ser., n° 9, vol. 3-4, p. 377-386, Roma, 1970 = PADUANO 1970.

PLAZENET, Laurence, « Théocrite, Idylle 7 », *L'Antiquité Classique* 63, Paris, 1994, p. 77-108 = PLAZENET 1994.

ROSENMEYER, Thomas G., *The Green Cabinet: Theocritus and the European pastoral lyric*, Berkeley, University of California Press, 1969 = ROSENMEYER 1969.

SEGAL, Charles, *Poetry and Myth in ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton University Press, Princeton, 1981 = SEGAL 1981.

WALHS, G.B. « Surprised by self : audible thought in hellenistic poetry », *CPh* 1. 81, 1990, p. 1-21 = WALHS 1990.

ZIMMERMAN C., *The pastoral Narcissus*, Lanham, 1994 = ZIMMERMAN 1994.

## OUVRAGES ET ARTICLES SUR PLATON

BOYANCÉ, Pierre, « La 'doctrine d'Euthyphron' dans le Cratyle », *Revue des Études Grecques*, tome 54, fascicule 256-258, Juillet-décembre 1941, p. 141-175 = BOYANCÉ 1941.

BRISSON, Luc,

- *Le Même et l'Autre dans la structure ontologique du Timée de Platon. Un commentaire systématique du « Timée » de Platon*, Klincksieck, Paris, 1974 = BRISSON 1974.
- BRISSON, Luc et MEYERSTEIN, F. Walter, *Inventer l'univers. Le problème de la connaissance et les modèles cosmologiques*, avec F. Walter Meyerstein, Collection « L'âne d'or » 1, Paris (Les Belles Lettres), 1991 = BRISSON & MEYERSTEIN 1991.
- BRISSON, Luc, *Platon, les mots et les mythes. Pourquoi et comment Platon nomma le mythe*, La Découverte, Paris, 1994 = BRISSON 1994.
- BRISSON, Luc et PRADEAU, Jean-François, *Le vocabulaire de Platon*, Ellipses, Paris, 1998 BRISSON/ PRADEAU 1998.
- BRISSON, Luc et PRADEAU, Jean-François, *Dictionnaire Platon*, Ellipses, Paris, 2005 = BRISSON/ PRADEAU 2005.
- BRISSON, Luc, « Platon, Pythagore et les pythagoriciens Eikasia. Revista de Filosofia, Extraordinario I? 2007, <http://www.revistadefilosofia.org>. = BRISSON 2007.

CORDERO, Nestor-Louis, «Platon, Empédocle et l'origine de l'être humain», p. 93-106, in *Platon Source des présocratiques Exploration*, Monique Dixsaut et Aldo Brancacci (éd.), Vrin, Paris, 2003 = CORDERO 2003.

CORNFORD F. M., « Hermes-Noun and Pan-Logos in Pindar », *Ol. II, Classical review* 26 (06), 1912, p. 180-181.

DELCOMMINETTE, Sylvain,

- « Facultés et parties de l'âme chez Platon », *Plato* 8 (2008), [En ligne], mis en ligne : June 2008, URL : <http://gramata.univ-paris1.fr/Plato/article83.html>
- « Devenir de la dialectique », in *Lecture de Platon* (dir. M. Dixsaut), Ellipses, 2013, p. 41-52. = DELCOMMINETTE 2013.

DILLON, John, *The Heirs of Plato*, Clarendon Press, Oxford, 2003 = DILLON 2003.

DIXSAUT Monique,

- *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*, Vrin, Paris, 2001 = DIXSAUT 2001.
- *Platon*, Vrin, Paris, 2003 = DIXSAUT 2003.
- *Platon et la question de l'âme*, Études platoniciennes II, Vrin, Paris, 2013 = DIXSAUT 2013.

DUBEL, Sandrine, « Définir le dialogue antique comme mimésis, entre forme théâtrale et conversation : des sokratikoi logoi (Aristote) au style du dialogue (Ps.-Démétrios) », in F. Cooren, A. Létourneau et N. Bencherki édés., *Representations in Dialogue, Dialogue in Representations*, Proceedings of the 13th conference of the International Association for Dialogue Analysis, 26-30 avril 2011, Université de Montréal, iada.online.series 1/11, p. 249-264 : <http://iada-web.org/download/representationsindialogue.pdf> (publié en ligne au 30 août 2012) = DUBEL 2011.

DUPONT-ROC, Roselyne et LALLOT, Jean, « La *Syrinx* », *Poétique*, 18, 1974, p. 176-193 = DUPONT-ROC & LALLOT 1974.

EL MURR, Dimitri, « Adieu au pasteur ? Remarques sur le pastorat politique dans le *Politique* de Platon », in *Lectures de Platon*, dir. Monique Dixsaut, A. Castel-Bouchouchi, G. Kévorkian, Ellipses, Paris, 2013 = EL MURR 2013.

FARTZOFF Michel, « Pindare et Archiloque : *Pythique* II, 72-86 », in *Mélanges François Kerlouégan*, édités par D. Conso, N. Fick et B. Pouille, *Annales Littéraires de l'Université de Besançon* 515, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 215-234 = FARTZOFF 1994.

FERRARI, Giovanni, « Listening to the Cicadas: A Study of Plato's Phaedrus », Cambridge University Press, Cambridge, 1987 = FERRARI 1987.

FLAHAUT, François, *L'extrême existence, Essai sur des représentations mythiques de l'intériorité*, Maspéro, Paris, 1972 = FLAHAUT 1972.

FORD, Andrew, "From 'socratic logoi' to 'dialogues': Dialogue in fourth-century genre theory", Princeton/Stanford Working Papers in Classics, 2006, [en ligne] : [www.princeton.edu/~pswpc/pdfs/ford/090604.pdf](http://www.princeton.edu/~pswpc/pdfs/ford/090604.pdf) = FORD 2006.

GIGON, Olof, *Sokrates, sein Bild in Dichtung und Geschichte*, Berne, Francke, 1945 = GIGON 1945.

HADOT, Pierre,

- *Éloge de Socrate*, Allia, Paris, 2002 = HADOT 2002<sup>1</sup>.
- *Exercices spirituels et philosophie antique*, Albin Michel, Paris, 2002 = HADOT<sup>2</sup>.

HALLIWELL Stephen,

- *From Mythos to Logos: Plato's Citations of the Poets*, In *The Classical Quarterly*. 50, 2000, p. 94-112 = HALLIWELL 2000.
- *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton, 2002 = HALLIWELL 2002.
- *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*,

Oxford University Press, 2011 HALLIWELL 2011.

HUNTER, Richard, *Plato and the traditions of ancient literature : the silent stream*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 2012 = HUNTER 2012.

KAHN, C. H.,

- « Language and Ontology in the Cratylus », dans *Exegesis and Argument, Studies in Greek Philosophy Presented to G. Vlastos*, Ed. E. N. Lee, A. P. D. Mourelatos et R. M. Rorty, *Phronesis Supplementary Volume I*, 1973, p. 152-176 = KAHN 1973.
- « A New Interpretation of Plato's Socratic Dialogues », *Harvard Review of Philosophy*, Spring 1995 = KAHN 1995.

LECLERC, Marie-Christine, « Socrate aux pieds nus. Note sur le Préambule du *Phèdre* de Platon », *Revue de l'histoire des religion*, tome 200, n°4, 1983, p. 355-384 = LECLERC 1983.

MOUZE Létitia, *Le législateur et le poète, une interprétation des Lois de Platon*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille 2005 = MOUZE 2005.

NARCY, Michel (coord.), *Platon. L'amour du savoir*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001 = NARCY 2001.

PATZER, A. (éd.), *Der historische Sokrates*, Darmstadt, 1987 = PATZER 1987.

PRADEAU, Jean-François

- *Platon, l'imitation de la philosophie*, Aubier, Paris, 2009 = PRADEAU 2009.
- *Les mythes de Platon*, GF, Paris, 2003 = PRADEAU 2003.

ROBINSON, Richard, *Plato's Earlier Dialectic*, Oxford, Clarendon Press, 1953 = ROBINSON 1953

ROSSETTI, Livio, *Le dialogue socratique*, Les Belles Lettres, Collection « encre marine », Paris, 2011 = ROSSETTI 2011.

SEDLEY, David, *Plato's Cratylus*, Cambridge University Press, New-York, 2003 = SEDLEY 2003.

VIDAL-NAQUET, Pierre, « Le mythe platonicien du *Politique*, les ambiguïtés de l'âge d'or et de l'histoire » in *La Grèce ancienne. . Du mythe à la raison*, J.-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, éditions du seuil, Paris, 1990 = VIDAL-NAQUET 1990.

VITRAC, Bernard, « Les mathématiques dans le *Timée* de Platon : le point de vue d'un historien des sciences », *Études platoniciennes*, 2006, 2, pp.11-78 = VITRAC 2006.

WALLACE, Robert W., *Plato, poikilia, and New Music at Athens*, in *Poikilia* (recueil), Torino, 2009. p. 199-210. WALLACE 2009.



# SOMMAIRE

## PREMIÈRE PARTIE

### LA RÉÉCRITURE THÉOCRITENNE DES DIALOGUES : MOTIFS, THÈMES ET MYTHES

<b>INTRODUCTION</b>	p. 2
<b>I/ LE <i>PHÈDRE</i> DE PLATON ET LES <i>IDYLLES</i> I ET VII DE THÉOCRITE</b>	p. 30
1. Thèmes et structures du <i>Phèdre</i> et des <i>Idylles</i> I et VII	p. 31
2. Tableau comparatif du prologue du <i>Phèdre</i> , du prélude de l' <i>Idylle</i> I et de l'introduction de l' <i>Idylle</i> VII	p. 37
3. Tableau comparatif des discours ou poèmes échangés	p. 59
4. Motifs et thèmes du <i>locus amœnus</i> et ses enjeux dans les œuvres entières	p. 63
5. L'heure méridienne	p. 64
6. Le dieu Pan	p. 70
7. La description du <i>locus amœnus</i>	p. 72
8. La source	p. 76
9. Les cigales	p. 78
10. La musique, la parole et le silence	p. 82
11. Écho et Narcisse	p. 85
<b>II/ LE <i>BANQUET</i> DE PLATON ET LES <i>IDYLLES</i> I ET VII DE THÉOCRITE</b>	p. 94

1. La beauté	p. 94
2. La beauté de la pensée	p. 99
3. L'âme des amoureux et l'amour de la beauté dans les <i>Idylles</i> I, VI et XI	p. 104
4. L'Éros de Diotime	p. 110
III/ LA FIGURE DU DIEU PAN DANS LES DIALOGUES ET LES IDYLLES	p. 114
1. Le Pan- <i>logos</i> chez Platon et dans la tradition grecque	p. 114
2. Le dieu du <i>Cratyle</i> et le dieu de l' <i>Idylle</i> I	p. 117
3. La prière de Socrate à Pan à la fin du <i>Phèdre</i> , 279b-279c	p. 124
4. Le pouvoir oratoire des Nymphes et de Pan selon Socrate dans le <i>Phèdre</i> , 263d	p. 126

## DEUXIÈME PARTIE

### DU *LOGOS SÔKRATIKOS* AU DIALOGUE THÉOCRITÉEN

I/ LA RÉCEPTION ANTIQUE ET MODERNE DES DIALOGUES ET DES QUESTIONS D'ÉNONCIATIONS CHEZ THÉOCRITE	p. 130
1. Réceptions antique du dialogue platonicien	p. 131
2. Le dialogue chez Théocrite et les problèmes d'énonciation dans les <i>Idylles</i>	p. 133
3. Comment lier et comparer les deux pratiques de la forme du dialogue chez le philosophe et chez le poète ?	p. 137
II/ L'ÉNONCIATION DE LA FORME DIALOGUÉE DANS LES DIALOGUES ET LES IDYLLES	p. 142
1. Le forme dialoguée directe, narrativisée ou énoncée de façon complexe chez Platon	p. 142



2. Le dialogue dans les idylles dramatiques	p. 148
3. Le dialogue dans les idylles narratives	p. 153
4. Mise en valeur du dialogue chez Platon et exemples de traitements du dialogue dans idylles dramatiques, <i>Idylles</i> II, XV, IV et XIV	p. 157
5. Exemples de traitements de l' <i>agôn</i> dans idylles dramatiques, les <i>Idylles</i> X et V	p. 165
6. Vocabulaire de l' <i>agôn</i> poétique dans le prologue et la conclusion de l' <i>Idylle</i> V	p. 176
7. Systèmes et niveaux d'oppositions dans l' <i>agôn</i> de l' <i>Idylle</i> V	p. 179
8. Liens de l' <i>Idylle</i> V avec l' <i>Hippias mineur</i> et la <i>République</i>	p. 183
9. Les jeux d'oppositions analogues à un <i>agôn</i> et ne faisant pas l'objet d'un <i>agôn</i>	p. 186
 III/ DU DIALOGUE AU MONOLOGUE ET AU DIALOGUE INTÉRIEUR	 p. 193
1. Dialogue amoureux : la beauté et la laideur	p. 193
2. Le refus de parler	p. 204
3. Le dialogue, le monologue et le dialogue intérieur	p. 209

## TROISIÈME PARTIE

### Poésie, mythe et dialectique

I/ LA CRITIQUE ET L'USAGE DE LA POÉSIE CHEZ PLATON ET CHEZ THÉOCRITE	p. 225
1. La condamnation de la poésie dans la <i>République</i> II et III et les échos théocritéens	p. 226
2. La condamnation de la poésie dans la <i>République</i> X et les échos théocritéens	p. 232
3. L'image de l'âme-chimère platonicienne dans l' <i>Idylle</i> I	p. 234
4. L'harmonie cosmique et l'harmonie mondaine dans le <i>Timée</i> et la lecture théocritéenne	p. 241

5. L'harmonie dans les sensations humaines selon le <i>Timée</i> et ses échos dans les Idylles	p. 245
6. L'image du cercle et l'harmonie chez l'être vivant	p. 253
7. La circularité cosmique et mondaine dans l' <i>Idylle</i> I	p. 255
8. Les cycles inversés dans les <i>Idylles</i> VII, XI et II	p. 260

## II/ DU MYTHE À LA PHILOSOPHIE : FIGURES ET PROCÉDURES DIALECTIQUES PLATONICIENNES REPRISES PAR THÉOCRITE

1. Figures de dialecticiens et de poètes ou la monstruosité paradoxale du miroir ?	p. 265
2. La critique de l'âge d'or chez Platon et Théocrite	p. 274
3. Les opérations dialectiques et l'écriture de Théocrite	p. 283

<b>CONCLUSION</b>	p. 287
-------------------	--------

<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	p. 295
----------------------	--------

<b>SOMMAIRE</b>	p. 309
-----------------	--------

<b>ANNEXES</b>	p. 313
----------------	--------