



HAL
open science

Réécrire l'ivresse de Polyphème après Homère : Euripide, Philoxène, Théocrite, Lucien

Vasiliki Kleitsika

► **To cite this version:**

Vasiliki Kleitsika. Réécrire l'ivresse de Polyphème après Homère : Euripide, Philoxène, Théocrite, Lucien. Littératures. Université de Lille, 2023. Français. NNT : 2023ULILH022 . tel-04204355

HAL Id: tel-04204355

<https://theses.hal.science/tel-04204355v1>

Submitted on 12 Sep 2023

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.



UNIVERSITE DE LILLE

Ecole Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société

UMR 8164 Histoire, Archéologie et Littérature des Mondes Anciens (HALMA)

Discipline : Langues et littératures anciennes

Vasiliki KLEITSIKA

***Réécrire l'ivresse de Polyphème après Homère :
Euripide, Philoxène, Théocrite, Lucien***

Thèse en vue de l'obtention du grade de docteur réalisée sous la direction de

M. Charles DELATTRE

Professeur de Langue et littérature grecques à l'Université de Lille

Thèse soutenue le 11 juillet 2023, devant le jury composé de :

M. Michel BRIAND,

Professeur émérite de Langue et littérature grecques (U. Poitiers), président du jury

M. Charles DELATTRE,

Professeur de Langue et littérature grecques (U. Lille), directeur

Mme Pascale BRILLET-DUBOIS,

Professeure de Langue et littérature grecques (U. Lumière Lyon 2), rapporteur

Mme Florence KLEIN,

Maîtresse de conférences MCF en Langue et littérature latines (U. Lille),
examinatrice

M. Christophe BRECHET,

Professeur de Langue et littérature grecques (U. Paris Nanterre), rapporteur

Ce travail est dédié à ma famille.

REMERCIEMENTS

En terminant ce mémoire de thèse, j'aimerais adresser mes remerciements aux personnes et institutions qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à son élaboration.

Je tiens à remercier sincèrement mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Charles Delattre, qui s'est toujours montré à l'écoute et très disponible tout au long de la réalisation de ce mémoire de thèse, ainsi que pour l'inspiration, l'aide et le temps qu'il a bien voulu me consacrer. À travers ses séminaires j'ai appris une méthode philologique que j'ai tenté de mettre en œuvre ici.

J'aimerais aussi remercier les institutions qui ont encadré mon travail, à savoir l'Université de Lille et l'École Doctorale SHS.

Je tiens à remercier tous les consultants rencontrés lors des recherches effectuées, en particulier les deux membres du comité de suivi de cette thèse de doctorat, M^{me} Sandrine Dubel, Maîtresse de conférences HDR en langue et littérature grecques à l'Université Clermont Auvergne, et M. Michel Briand, Professeur de langue et littérature grecques à l'Université de Poitiers, pour leurs remarques toujours pertinentes. Je remercie tout particulièrement M^{me} Pascale Brillet, Professeur à l'Université de Lyon 2, et M. Christophe Bréchet, Professeur à l'Université de Paris Nanterre, dont les critiques et les propositions de corrections m'ont permis d'améliorer considérablement ce manuscrit de thèse, même si bien des passages restent encore perfectibles.

J'aimerais également remercier M^{me} Sophia Georgakopoulou, Professeur de lettres classiques à l'Université d'Athènes, qui m'a guidée pendant mes premières années en France.

Je remercie très chaleureusement mes amies Dinitra Eleftheriou, enseignante contractuelle en lettres classiques à l'Université d'Ioannina en Grèce, et Georgia Kolovou, enseignante- vacataire en lettres classiques à l'Université de Nanterre et à l'Université de Versailles UVSQ, pour leurs remarques précieuses. Je remercie aussi Marc Moreigne qui a eu la gentillesse de relire mes travaux.

Je souhaitais remercier du fond de mon cœur ma famille : mon père Philippos, ma mère Konstantina, et mon frère Markos.

RESUME

Le présent projet de recherche consiste à analyser des réécritures antiques du chant IX de l'*Odyssée* d'Homère et à définir le Cyclope Polyphème comme une figure littéraire qui participe pleinement à la formation de ce que l'on appelle communément « genre littéraire ». Notre corpus se compose du *Cyclope* d'Euripide (drame satyrique, époque classique), du *Cyclope* ou *Galatée* de Philoxène de Cythère (dithyrambe, époque classique), des poèmes VI et XI de Théocrite (idylle, époque hellénistique) et des dialogues comiques *Doris et Galatée* ainsi que *Le Cyclope et Poséidon* de Lucien de Samosate (*Dialogues Marins*, époque impériale).

Notre projet de recherche vise à réévaluer et réinterpréter des formes poétiques dont la définition est débattue et obscure. La figure du Cyclope Polyphème est ainsi conçue comme l'objet unificateur de notre corpus. D'un côté, cette approche nous offre la possibilité de mettre en valeur les liens thématiques et génériques qui réunissent les œuvres de notre corpus. D'un autre côté, cela nous permet de faire ressortir des mécanismes littéraires, tels que l'intertextualité et la réécriture allusive, que nos poètes et auteurs ont appliqués à leurs créations poétiques.

Mots-clés : Polyphème, *Odyssée*, vin, *pharmakon*, intertextualité, drame satyrique, dithyrambe, idylle, dialogue comique.

Title : *Rewriting the intoxication of Polyphemus after Homer: Euripides, Philoxenus, Theocritus, Lucian*

Abstract : The present thesis consists in analyzing ancient rewritings of the 9th book of Homer's *Odyssey* and in defining the Cyclops Polyphemus as a literary figure who fully participates in the formation of what is commonly called «literary genre». Our corpus is composed of Euripides' *Cyclops* (satyric drama, classical period), Philoxenus of Cythera's *Cyclops or Galatea* (dithyramb, classical period), Theocritus' poems VI and XI (idyll, hellenistic period) and Lucian's comic dialogues *Doris and Galatea* as well as *Cyclops and Poseidon* (*Sea Dialogues*, imperial period).

This thesis aims at reevaluating and reinterpreting poetic forms whose definition is debated and obscure. The figure of the Cyclops Polyphemus is thus conceived as the unifying object of our corpus. On the one hand, this approach allows us to highlight the thematic and generic links that unite the works of our corpus. On the other hand, it allows us to emphasize literary mechanisms, such as intertextuality and allusive rewriting, that our poets and authors have applied to their poetic creations.

Keywords : Polyphemus, Odyssey, wine, *pharmakon*, intertextuality, satyr drama, dithyramb, idyll, comic dialogue.

LISTE DES ABREVIATIONS

<i>FGrHist</i>	F. Jacoby, <i>Die Fragmente der griechischen Historiker</i> , Berlin, 1923-1930, Leyde 1940-1958.
<i>LIMC</i>	<i>Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae</i> , Zurich, 1981-1999.
<i>PCG</i>	R. Kassel & C. Austin, <i>Poetae Comici Graeci</i> , Berlin, 1983-2001.
<i>PMG</i>	D. L. Page, <i>Poetae melici Graeci</i> , Oxford, 1962.
<i>RE</i>	A. Pauly, G. Wisowa & w. Kroll, <i>Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft</i> , Stuttgart & Munich, 1893- 1978.
<i>TrGR</i>	R. Kannicht, B. Snell & S. Radt, <i>Tragicorum Graecorum Fragmenta</i> , 1971-2004.

INTRODUCTION GENERALE

1 Problématique

Ce travail de thèse porte sur le Cyclope Polyphème dans la littérature grecque antique, depuis l'époque archaïque jusqu'à l'époque impériale. La définition culturelle aujourd'hui du Cyclope Polyphème implique sa présentation comme monstre anthropophage de taille gigantesque et doté d'un seul œil. Suivant cette définition générale, le Cyclope Polyphème est vaincu dans un duel d'intelligence avec Ulysse. Cette définition est en quelque sorte imposée par le chant IX de l'*Odyssée* d'Homère, qui décrit pour la première fois pour nous l'épisode de l'aveuglement du Cyclope Polyphème par Ulysse¹.

Cette lecture est largement relayée par la bibliographie au XX^e s. : par exemple c'est la proposition de S. Eitrem, dans son article sur le Cyclope dans la *Realencylopädie*² qui est reprise sans modification majeure cinquante ans plus tard par B. Fellmann dans *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*³. Plus récemment, O. Touchefeu-Meynier recourt aux mêmes termes pour définir le Cyclope dans le *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC 6.I, 154-159)*⁴. C'est également sur cette même définition que repose la caractérisation du Cyclope dans la thèse d'Ivan Aurenty, *Cyclope, Cyclopie, postérité littéraire cyclopéenne*, soutenue en 2009 à l'Université de Perpignan.

Toutefois, notre proposition se démarque des cas précédents en s'intéressant au Cyclope Polyphème, non comme figure mythologique mais comme objet littéraire. Nous souhaitons montrer en particulier comment le Cyclope participe dans l'Antiquité à une dynamique de création très productive, et comment ces œuvres ont pu être utilisées par la suite pour définir parfois des genres littéraires nouveaux.

Ainsi, dans notre optique, la définition générale du Cyclope Polyphème comme monstre anthropophage doté d'un seul œil manque de précision, parce que Polyphème ne se limite pas à être un monstre de la tradition homérique. Nous voulons en particulier souligner les difficultés que l'on peut éprouver à ramener le Cyclope à une catégorie unique : berger anthropophage, être social mais vivant seul dans sa caverne,

1 *Odyssée*, 9.371-397.

2 Voir Eitrem, *RE XI. 2*, 2328-2347, 1922.

3 Voir Fellmann 1972.

4 Voir Touchefeu- Meynier 1997.

d'apparence humaine à l'exception de l'œil unique qui le caractérise, il conjugue plusieurs polarités et peut passer à ce titre pour un être fondamentalement hybride, même si son hybridité n'est pas physique comme celle qui caractérise le Minotaure à double nature, la Chimère ou la Sphinge. Et le Cyclope est également le lieu d'une réflexion poétique et critique, que chaque poète et auteur emploie pour promouvoir ses expérimentations et réflexions poétiques ainsi que méta-poétiques.

Il convient de souligner, ici, que dans notre analyse, nous ne considérons pas seulement le terme « poétique » comme renvoyant à la poésie, mais dans son sens étymologique. Cela nous offre la possibilité de renvoyer à la fabrication du texte par l'auteur, ce qui nous permet d'englober Lucien de Samosate aux côtés des poètes Euripide, Philoxène de Cythère et Théocrite.

Ainsi, la figure du Cyclope Polyphème est réutilisée et réinvestie par plusieurs poètes et auteurs qui, inspirés par l'épisode homérique du chant IX de l'*Odyssée*, apportent leurs propositions et réinterprétations à des compositions textuelles. Tout comme la figure hybride du Cyclope Polyphème, réunissent des matériaux différents, nous proposons ainsi de voir Polyphème non comme un monstre mythologique, mais comme l'emblème de l'hybridité des œuvres dans lesquelles il apparaît.

Nous nous focalisons donc sur différentes approches de la figure du Cyclope Polyphème, de l'époque classique à l'époque impériale, qui chacune présentent des variations notables autour de la figure de Polyphème, dans des créations poétiques elles-mêmes innovantes. Nous proposons plus particulièrement une analyse du drame satyrique *Le Cyclope* d'Euripide, du dithyrambe *Le Cyclope* ou *Galatée* de Philoxène de Cythère, des *Idylles VI* et *XI* de Théocrite et des dialogues *Doris et Galatée* et *Le Cyclope et Poséidon (Dialogues Marins, I et II)* de Lucien de Samosate.

A travers la figure de Polyphème, nous serons en mesure de réévaluer - et par extension de redéfinir et de réinterpréter - des formes poétiques dont la définition est débattue et obscure. Ainsi, l'unité et l'originalité de notre proposition réside dans la réévaluation d'un corpus défini comme un ensemble articulé autour d'un même objet, le Cyclope Polyphème, qui permet de mettre en valeur les liens thématiques et génériques qui unissent ces œuvres entre elles, ainsi que les jeux intertextuels tels que les allusions et les opérations de réécriture que nos différents auteurs ont menés à bien.

2 Objectif et organisation de la thèse

Les œuvres qui composent notre corpus posent à la bibliographie moderne un problème de définition. Elles ont pu servir à identifier un genre littéraire innovant, une création poétique aussi bien que générique, notamment chez Philoxène (dithyrambe), Théocrite (idylle) et Lucien (dialogue comique). Elles ont pu aussi servir d'illustration à un type d'œuvre dont il n'existe pas d'exemple complet conservé par ailleurs : c'est le cas du drame satyrique, que l'on reconstruit principalement à partir du *Cyclope* d'Euripide. Travailler sur le Cyclope dans l'Antiquité, c'est donc aborder cette question difficile du « genre littéraire » dans l'Antiquité.

En général, il est entendu que la définition de chaque genre est le résultat d'un dialogue entre l'ensemble des genres littéraires, que l'on compare et que l'on organise les uns par rapport aux autres. Cette comparaison se fait sur des critères avant tout formels. Cependant il est bien connu que ces critères peuvent varier et que la définition de « genres littéraires » dans l'Antiquité est une question qui fait l'objet de nombreux débats.

Il ne peut être question ici de retracer, même brièvement, les étapes par lesquelles des caractérisations formelles ont pu, dès Aristote et l'époque hellénistique, amorcer le processus d'identification de genres littéraires⁵. Nous considérons plus simplement ici que l'expression « genre littéraire », entendue comme encodage formel et type régulé, doit être tenue pour anachronique. Cet anachronisme peut être fertile et nous conduire à évaluer l'innovation dont fait preuve chaque auteur de notre corpus. Mais nous préférons employer, tout au long de notre analyse, les expressions « forme poétique », « création poétique » ou « composition poétique », pour caractériser le drame satyrique, le dithyrambe, l'idylle et le dialogue comique, en tant que formes poétiques qui mettent à l'épreuve les critères qui caractérisent les genres littéraires stables et préétablis. Nous utilisons la figure du Cyclope Polyphème comme vecteur littéraire pour approcher ces formes poétiques : sa figure est pour nous le lieu de l'expérimentation poétique de chaque auteur de notre corpus.

5 Voir Fantuzzi & Hunter 2004 ; Gutzwiller 2007 ; Clauss & Cuypers 2010 ; Briand 2017, p. 19-20 & 35.

Plus précisément, nous choisissons la figure de Polyphème, car cette figure a suscité un grand intérêt de la part des poètes, et ce dès le V^e siècle avant notre ère, même si l'état de nos sources est trop souvent fragmentaire pour pouvoir apprécier tous les détails de cette histoire littéraire : nombre d'œuvres font référence au célèbre épisode du chant XI de l'*Odyssée* décrivant la rencontre d'Ulysse avec le Cyclope Polyphème.

Nous présentons ici brièvement et par ordre chronologique certains des poètes de l'époque classique qui ont repris les motifs et les personnages de l'épisode homérique. Le poète Epicharme de Syracuse a composé une comédie intitulée *Le Cyclope* autour du vin et du repas du Cyclope à l'occasion de sa rencontre avec Ulysse⁶. De son côté, Aristias de Phlionte a composé un *Cyclope*, un drame satyrique où le monstre homérique est trompé par la ruse d'Ulysse⁷. Cratinos a présenté une version comique du même épisode homérique, intitulée *Ulysse*⁸. Enfin, Callias a composé un *Cyclope*⁹ comique qui reprend toujours le même Cyclope homérique.

Le nombre des œuvres consacrées à la figure du Cyclope homérique dans les contextes de performance qui sont ceux du drame satyrique et de la comédie implique que le personnage était retravaillé sur le mode ludique. La composition d'un drame satyrique consacré au Cyclope par Euripide n'est donc pas une innovation en soi : elle s'inscrit au contraire dans une tradition bien établie, voire dans une tradition suivie en particulier à Athènes dans le contexte des fêtes consacrées à Dionysos.

L'état malheureusement très fragmentaire de ces pièces nous empêche d'en apprécier le contenu et le rapport exact qu'elles entretiennent avec l'épisode de l'*Odyssée*. Pour cela, nous ne disposons que du *Cyclope* d'Euripide, dont la lecture nous montre à quel point il réécrit consciemment Homère. Son étude nous offre donc la possibilité d'identifier une potentielle lecture d'Homère à l'époque classique, et une opportunité unique d'approcher la catégorie du drame satyrique. En effet, dans la mesure où *Le Cyclope* est le seul drame satyrique complet conservé, Polyphème constitue bien le point de départ de toute réflexion sur les catégories dramatiques du V^e siècle athénien.

6 PCG., Epicharme, Fr.72.

7 TrFG., Aristias, Fr.4.

8 PCG., Cratinos, Fr.143-157.

9 PCG., Callias, Fr.5-13.

Il en va sensiblement de même avec le dithyrambe, intitulé tantôt *Le Cyclope* tantôt *Galatée*, composé par Philoxène de Cythère. Même si nous n'en connaissons que des fragments, reconstruits à partir d'extraits de la *Poétique* d'Aristote et des *Deipnosophistes* d'Athénée, des scholies au *Ploutos* d'Aristophane, et des scholies aux *Idylles* de Théocrite, Philoxène se signale dans notre corpus en déplaçant sa version de la rencontre du Cyclope avec Ulysse dans un nouveau cadre, celui d'un Cyclope amoureux de la Néréide Galatée. Grâce à cette innovation, Philoxène propose une relecture décalée de l'épopée homérique et de la tradition dramatique athénienne, à la fois en termes de contenu et en termes de performance, puisqu'il s'inscrit dans le cadre du mouvement musical et poétique que nous définissons désormais comme Νέα Μουσική, « Nouvelle Musique ».

Philoxène joue en outre un rôle essentiel dans la reformulation de la tradition autour du Cyclope : l'insertion dans son œuvre de la Néréide Galatée infléchit considérablement la définition du Cyclope. Les versions ultérieures, telles que celles de Théocrite à l'époque hellénistique et de Lucien de Samosate à l'époque impériale, en portent la trace.

Dans les *Idylles VI* et *XI*, Théocrite réutilise la figure du Cyclope amoureux de Philoxène dans un paysage défini aujourd'hui comme « bucolique ». Avec (ou contre) Homère, Euripide et le poète Philoxène, Théocrite réutilise une figure qu'il modifie, réinvestit et surtout dont il se sert pour construire un nouveau cadre littéraire, celui de l'idylle. Création littéraire, références, allusions et réécritures, ainsi que réflexion générique autour de la pastorale convergent précisément chez Polyphème.

À l'époque impériale, le mouvement de la seconde sophistique s'épanouit et les lettres classiques et l'éducation s'articulent autour de la critique littéraire. Ce mouvement donne la possibilité à un rhéteur, Lucien de Samosate, de reprendre l'héritage gréco-romain et de le réutiliser selon son point de vue critique.

Ainsi, notre corpus se referme avec Lucien qui fait intervenir Polyphème dans deux de ses *Dialogues Marins*, à savoir *Doris et Galatée* et *Le Cyclope et Poséidon*. Après le drame satyrique, le dithyrambe et l'idylle, c'est donc au tour du dialogue comique de devenir l'enjeu d'une construction générique articulée autour de Polyphème. L'alliance nouvelle du Dialogue et de la Comédie - revendiquée par Lucien lui-même

dans son *Tu es un Prométhée*, 5-7 - constitue une réflexion originale où Polyphème, une fois de plus, joue un rôle crucial.

Dans le cadre de notre approche, nous analysons les œuvres d'Euripide, de Philoxène, de Théocrite et de Lucien comme textes et non comme œuvres en performance, même si nous prenons en compte à l'occasion, en particulier dans le cas d'Euripide, la spécificité du dispositif dramatique et sa dimension visuelle : nous identifions ainsi le public à un lecteur plutôt qu'à un auditeur, considérant les œuvres dans leur transmission qui va au-delà de la performance initiale pour laquelle elles ont pu être composées.

C'est pourquoi, le titre de notre thèse, *Réécrire l'ivresse de Polyphème après Homère : Euripide, Philoxène, Théocrite, Lucien*, est centré sur la notion d'intertextualité et sur les méthodes de réécriture. Autrement dit, nous ne prenons pas parti dans le débat sur l'oralité des œuvres mais, au contraire, tenons compte du fait que ces œuvres ont été transmises dès l'Antiquité sous la forme de textes écrits. Cela nous permet d'étudier les diverses formes d'écriture, et par extension les capacités de réutilisation et de réécriture mises en œuvre par nos auteurs.

Ainsi, en réutilisant et en reformulant les caractéristiques du Cyclope homérique et, plus largement, du monde d'Ulysse chez Homère, nos auteurs sont en mesure de s'insérer dans de nouvelles traditions littéraires et culturelles, voire de contribuer à les créer. Ils donnent ainsi naissance à des épisodes qui deviennent de plus en plus indépendants du chant IX de l'épopée homérique et qui, de ce fait, suscitent de nouvelles interprétations de la figure du Cyclope, celles d'une figure littéraire qui participe à la création d'autres formes poétiques¹⁰.

La figure de Polyphème nous donne l'occasion de mieux caractériser différentes expérimentations littéraires qui, pour certaines d'entre elles - Euripide, Philoxène, Théocrite, Lucien - ont abouti à la constitution d'un cadre de référence, devenu genre littéraire dans une perspective moderne. Une telle approche nous permet ainsi de participer à la réflexion contemporaine sur la notion de genre littéraire, en envisageant non seulement sa déconstruction, mais aussi un possible réaménagement catégoriel du point de vue des auteurs antiques eux-mêmes.

10 Bremmer 2010, p. 678-687.

Le fil que nous proposons prolonge, d'une certaine façon, le parcours que Françoise Frazier a proposé dans *Poétique et création littéraire en Grèce ancienne. La découverte d'un « nouveau monde »* (Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2010) pour comprendre l'émergence en Grèce ancienne de la notion de « littérature ». Dans cet essai, Françoise Frazier propose une « tentative de relecture de quelques grands textes de la littérature antique » (p. 201), en s'inscrivant « dans la tradition de l'exégèse littéraire » (p. 202). Le parcours proposé repose essentiellement sur trois auteurs : Aristote, qui permet de « penser la littérature » (chapitres 1 à 3), Euripide, en qui elle voit « les prodromes d'une autonomie de l'imaginaire » (chapitre 4), et Théocrite, qui marque « l'avènement d'un nouvel univers poétique » (chapitre 5). Les auteurs sont donc en partie commun avec ceux que nous étudions dans cette thèse, d'autant que, pour Théocrite, elle propose un développement sur les « Variations littéraires et mythologiques : le Cyclope ».

Françoise Frazier souligne « le caractère partiel d'une analyse limitée à la poésie et la nécessité de l'élargir à la prose » (p. 201) : « à n'en pas douter, "l'invention du littéraire", même si la poésie fut première, ne peut pas faire l'économie d'une étude de la prose et de son évolution » (p. 201). Elle souligne notamment l'importance de l'époque hellénistique et de l'époque impériale, en particulier de Lucien. D'une certaine façon, dans cette thèse, nous reprenons le fil proposé par Françoise Frazier en l'élargissant à la prose.

3 Méthodologie utilisée

L'une des difficultés que nous avons rencontrées dans notre travail de thèse à consister à définir les relations qui unissent les œuvres de notre corpus entre elles : s'attacher à la figure du Cyclope constituait bien sûr une première justification, mais il nous semblait nécessaire d'indiquer plus précisément différents effets que nous commençons à identifier. Bien sûr, le rapport à l'*Odyssée* d'Homère constituait un trait commun, mais cela ne pouvait suffire à définir, pas plus que la figure de Polyphème, l'unité de notre corpus. L'idée de « réécriture » nous a amenée à envisager la possibilité de relations intertextuelles, non seulement entre chaque auteur et l'*Odyssée*, mais aussi entre chaque auteur et la réception générale de l'*Odyssée*, telle

qu'on peut essayer de l'identifier à partir des scholies homériques notamment, et enfin entre les différents auteurs de notre corpus.

3.1 Définition de l'intertextualité

L'intertextualité joue pour nous un rôle essentiel dans la définition de notre corpus et pour l'évaluation des relations que les œuvres entretiennent les unes avec les autres. Nous nous inscrivons ainsi dans le prolongement des théories de relations littéraires entre différents textes qui ont commencé à se développer et à être analysées dans la bibliographie des années 1960. La notion d'intertextualité, en effet, a d'abord été introduite par J. Kristeva¹¹, puis précisée par A. Compagnon¹² et M. Riffaterre¹³, entre autres, pour enfin être plus spécifiquement redéfinie par G. Genette¹⁴.

D'après G. Genette, la « transtextualité » constitue « tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes¹⁵ ». Par conséquent, la transtextualité inclut quatre types de relations, parmi lesquelles se trouve l'intertextualité que G. Genette définit :

« de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, (...) par la présence effective d'un texte dans un autre¹⁶. »

Il est ainsi entendu que le poète ou l'auteur réutilise les éléments d'un texte, d'une histoire, ou d'une figure pour les réécrire dans son texte. Qui plus est, il présente sa version, en introduisant en plus des indices qui pointent précisément vers le texte d'origine et impliquent une réflexion critique qui se cache dans sa réinterprétation¹⁷.

11 J. Kristeva, *Σημειωτική, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

12 A. Compagnon, *La Seconde main (Ou le travail de la citation)*, Paris, Seuil, 1979.

13 M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

14 G. Genette, *Palimpsestes*, coll. *Poétique*, Paris, Seuil, 1982.

15 Genette 1973, p. 58.

16 Genette 1982, p. 8.

17 Klein 2018, p. 1 & 6.

L'intertextualité peut ainsi se fonder, comme l'indique U. Heidman, sur « les multiples façons d'une (ré)écriture de référer aux (ré)écritures antérieures¹⁸ » d'un texte, d'une histoire, ou d'une figure, et simultanément, comme le mentionne M. Riffaterre sur « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie¹⁹ ».

Dans cette perspective, l'intertextualité se déploie lorsque l'auteur d'un nouveau texte, non seulement réécrit le texte original mais aussi révèle le fait qu'il le réécrit, et demande directement ou indirectement aux lecteurs de comparer sa réécriture avec le texte original. Grâce au mécanisme littéraire de l'intertextualité, un auteur peut prendre ainsi parti dans un débat en proposant une lecture particulière du texte qu'il réécrit. Ce sont ces stratégies de relecture et de réécriture de l'*Odyssee* que nous souhaitons mettre en valeur avec les auteurs de notre corpus.

3.2 Les jeux intertextuels

La complexité de la notion de l'intertextualité se révèle dans divers jeux de réécriture, qui sont difficiles non seulement à identifier mais aussi à définir en raison de leurs formes multiples. À ces difficultés s'ajoutent les ambiguïtés du lexique moderne, que nous essaierons ici de clarifier en distinguant différents niveaux.

De façon générale, la réécriture peut correspondre à trois stratégies : celle du *réemploi*, qui est le fait d'utiliser un texte ayant déjà servi ; de la *réutilisation*, qui est le fait d'utiliser un texte ayant déjà servi en le détournant l'usage initial prévu par son auteur ou sanctionné par l'usage courant²⁰ ; du *réinvestissement*, qui est le fait d'utiliser un texte ayant déjà servi en le détournant de son usage initial, mais en le plaçant dans un autre contexte qui permet aux lecteurs de rechercher d'éventuels points communs entre le nouveau texte et l'original.

18 Heidman 2003, p. 49.

19 Riffaterre 1980, p. 4.

20 Les définitions des termes *réemploi* et *réutilisation* s'inspirent des débats de la journée d'études « *Réemploi, réutilisation et référence dans les sociétés anciennes* », organisée en février 2021 par Anastasia Paillard et Mitchka Shahryari (UMR 8164 HALMA)

La stratégie suivie par les auteurs de notre corpus est généralement celle du réinvestissement, que manifeste en particulier la modification radicale du contexte de performance et du genre littéraire dans lequel s'inscrit la nouvelle composition littéraire. Nous sommes conscientes du fait qu'il est parfois difficile d'identifier avec précision l'intention d'un auteur antique. Il nous semble cependant possible d'identifier des stratégies plus accentuées que celles d'un simple réinvestissement thématique : le fil que nous essayons de dessiner grâce aux reprises du Cyclope Polyphème nous permet d'identifier une intention particulière chez chacun de nos auteurs.

La réécriture comporte en effet une intention, plus ou moins marquée, qui est définie par une sorte d'intensité dans le rapport à l'œuvre originale. Traditionnellement, cette réécriture est comprise dans le cadre d'un pacte proposé par l'auteur de la réécriture à ses lecteurs, qui sont censés partager une même expérience cognitive ou culturelle²¹. À un premier niveau, l'*allusion* consiste en l'action d'évoquer de manière générale un texte original, ce qui donne la possibilité, directement ou indirectement, aux lecteurs de le reconnaître. De façon plus précise, la *référence* consiste en l'action de se référer ou de se situer de manière spécifique par rapport à un texte original. Le processus par lequel l'auteur de la réécriture invite ses lecteurs à reconnaître le texte original reste cependant identique, seule la nature des indices pouvant changer.

Allusion et référence n'impliquent pas forcément de distance critique entre l'auteur de la réécriture et le texte original. Cependant cette distance se manifeste souvent sur le mode humoristique, en prenant la forme de la parodie et de l'ironie. La *parodie* appartient à la catégorie du régime ludique. Elle est l'action de se référer à un discours spécifique, genre, style littéraire ou texte que l'auteur de la réécriture déforme tout en gardant ses caractéristiques principales, afin que le lecteur puisse reconnaître et comprendre la parodie. Le procédé principal de la parodie est l'imitation et la transformation, de sorte que la parodie soit perçue grâce à l'écart entre le discours principal et le résultat de cette transformation. La parodie est donc une forme d'exhibition dont le but est tout autant critique que comique²².

21 Voir cependant les critiques à ce sujet de Hinds 1998, p. 21-25, qui souhaite élargir le champ des phénomènes discursifs pris en compte pour établir un lien intertextuel.

22 Genette 1982, p.200-202 ; Conte 2017, p. 25-27 ; Tran-Gervat 2006, p. 6-7.

L'*ironie*, de son côté, pour reprendre une définition de J. Bonhomme, est « une sorte de mise en question faite pour être perçue dubitativement »²³. Elle dépasse la question des stratégies de réécriture, car elle peut porter aussi bien sur le locuteur que sur la destinataire ou sur une cible. Ces trois paramètres déterminent les différents types de l'ironie et de son adresse qui peuvent ainsi se référer soit au locuteur, soit au destinataire, soit à la cible²⁴. C'est dans ce dernier cas que l'ironie rejoint la question des stratégies de réécriture et des jeux intertextuels : le doute instillé par l'ironie peut venir souligner une distance critique instaurée par l'auteur de la réécriture à l'égard de l'œuvre originale qu'il réécrit.

Il nous semble que la catégorie de la parodie est peut-être trop large pour caractériser véritablement certaines des manipulations textuelles à l'œuvre dans notre corpus. En revanche l'ironie, avec ses effets de décalage, nous paraît être une constante, ou en tout cas une modalité d'appréciation possible dans notre corpus. Comme nous le verrons à la fin de notre premier chapitre, c'est peut-être même une potentialité du récit homérique que d'être perçu sur le mode ironique.

La distance critique peut enfin prendre la forme d'une *critique philologique* : - les jeux de mots et les figures de style - les figures d'analogie, d'animation, de substitution, de pensée, d'opposition, de construction, de sonorités, d'insistance et d'atténuation - qu'un auteur emploie dans sa réécriture peuvent avoir pour enjeu de pointer du doigt les passages précis d'un texte original qui font débat et qui suscitent des commentaires. La forme prise par la réécriture peut avoir ainsi valeur de réponse à des questions posées, ou de proposition de correction textuelle. L'auteur peut donner ainsi sens à une réécriture non seulement par rapport à une œuvre originale, mais par rapport aux lectures érudites qui en sont faites.

Là encore, les auteurs de notre corpus pratiquent l'ensemble de ces jeux : allusion et référence, parodie, ironie et critique philologique pourront apparaître tour à tour dans nos analyses. Ainsi, même si l'intertextualité constitue une notion complexe à identifier et à définir, parce qu'elle se fonde sur de multiples strates littéraires, notre thèse vise à identifier et à justifier l'existence de jeux intertextuels précis. Ces jeux nous permettront d'articuler entre elles les œuvres de notre corpus, et d'identifier,

23 Bonhomme 2014 [en ligne].

24 Bonhomme 2014 [en ligne].

autour de la figure de Polyphème, des enjeux et des motifs particuliers qui ne sont ceux ni des enquêtes mythologiques à proprement parler, ni des réflexions sur le genre littéraire.

Notre analyse se propose donc d'appréhender la figure du Cyclope Polyphème comme figure littéraire en mettant en lumière les multiples strates intertextuelles sur lesquelles se construisent les textes d'Euripide, de Philoxène, de Théocrite et de Lucien, chacun de ces auteurs dessinant un nouveau cadre littéraire à rapporter au chant IX de l'*Odyssée* d'Homère et aux auteurs qui les ont eux-mêmes précédés.

Ainsi, le point de départ de notre analyse s'appuie sur le chant IX de l'*Odyssée* d'Homère et sa relation avec des auteurs successifs. Nous proposons plus particulièrement de distinguer deux jeux de relation, deux fils qui permettent d'unir les auteurs entre eux.

Le premier fil unit directement chacun des auteurs de notre corpus à Homère : le texte de l'*Odyssée* et celui de la réécriture se superposent et s'analysent conjointement. Le second fil, de son côté, réunit chaque auteur aux auteurs qui le précèdent dans le processus de réécriture : le lien avec Homère est ici indirect. L'auteur de la réécriture répond aux lectures faites d'Homère, tout autant qu'à Homère lui-même

Ces deux fils permettent de définir deux relations intertextuelles, l'une liée directement à Homère et l'autre, qui passe par le biais d'un certain nombre d'intermédiaires. La lecture que propose chaque œuvre à partir de l'*Odyssée* et de Polyphème peut donc à la fois se référer à Homère et constituer une réponse littéraire aux prédécesseurs de l'auteur, sur le même thème qu'Homère. Ce qu'un auteur lit chez son prédécesseur et ce qu'il réécrit, c'est la lecture d'Homère que son prédécesseur a faite. Les deux fils que nous avons distingués se croisent donc et forment des nœuds multiples.

3.3 Le vin homérique, indice d'intertextualité et ses réinterprétations

Si la figure du Polyphème constitue le motif autour duquel s'articule notre corpus, notre thèse propose de définir un élément significatif plus restreint comme indice d'intertextualité récurrent : il nous semble que, autant que Polyphème, c'est le thème du vin qui justifie l'unité du corpus, et qui constitue la trame intertextuelle que nous souhaitons mettre en valeur.

Le vin joue un rôle crucial à plusieurs niveaux dans le chant IX de l'*Odyssée*. D'un côté, le vin nous donne la possibilité - comme également aux Phéaciens qui écoutent le récit d'Ulysse, ainsi qu'au public de l'aède - de résoudre l'aporie principale de l'épisode, à savoir comment Ulysse et ses compagnons parviennent à échapper au cyclope Polyphème. C'est sous l'effet du vin que le Cyclope s'endort, ce qui permet à Ulysse de l'aveugler, puis de s'enfuir. Le vin est ce qui permet le redémarrage de l'intrigue : il est la méthode grâce à laquelle Ulysse et ses compagnons s'échappent de la caverne cyclopéenne, et la possibilité pour Ulysse de poursuivre ses aventures jusqu'à son retour dans l'île d'Ithaque. C'est à ce titre que l'on retrouve le vin dans le *Cyclope* d'Euripide, mais aussi dans le *Dialogue marin II* de Lucien, et peut-être dans le dithyrambe de Philoxène.

D'un autre côté, il est possible que le vin employé par Ulysse n'apparaisse pas comme un simple vin²⁵. La capacité de ce vin à plonger un individu dans une ivresse immédiate et à l'endormir le définit comme une substance puissante qui transforme et qui altère, ce qui l'apparente, dans le contexte de l'*Odyssée* à d'autres substances ou produits efficaces, tels que la drogue employée par Circé (*Odyssée*, 10.233-240), la *moly* d'Hermès (*Odyssée*, 10.305-306) ou le *pharmakon* d'Hélène (*Odyssée*, 4.220-227). La nature de ce vin, déjà problématique dans le chant IX, suscite l'intérêt étant donné le réseau dans lequel il s'insère dans l'*Odyssée* : son appariement avec des drogues magiques constitue, à notre sens, une piste de réflexion suivie par certains auteurs de notre corpus. Ce que nous appellerons « motif du *pharmakon* » semble faire son apparition chez Philoxène, et se déploie véritablement chez Théocrite.

Nous proposons deux axes de lecture liés à l'interprétation du vin homérique. Le premier est celui de l'ivresse, qui se retrouve au premier plan chez Euripide, et que l'on retrouve encore chez Lucien, dans son *Dialogue marin I*. Mais à partir de Philoxène, nous verrons comment un nouvel axe, celui du *pharmakon* comme drogue magique provoquant le désir, vient concurrencer celui de l'ivresse : il est très apparent chez Théocrite, et nous proposons d'en retrouver des traces dans le *Dialogue marin II* de Lucien.

25 Nous proposons que le sujet du vin soit présenté de façon problématique dans le texte homérique ; pour plus de détails sur ce point, voir par exemple notre chapitre sur les scholies homériques concernant le vin et sa fonction p. 59-66.

Cette lecture centrée sur le *pharmakon* ne permet pas de construire un scénario cohérent qui rend compte de tous les aspects de notre corpus : nous proposons de voir dans la présence du terme *pharmakon*, mais aussi – ce qui pourra être discuté – dans son absence un fil conducteur. Nous utilisons en quelque sorte les termes « vin » et « *pharmakon* » comme un réactif qui permet de mettre en lumière les stratégies propres à chacun de nos auteurs. Ainsi, notre thèse essaiera de montrer comment l'évolution – non linéaire – des motifs de l'ivresse et du *pharmakon* érotique s'articule précisément aux enjeux poétiques propres à chaque auteur : des innovations qu'ils proposent, en termes de contrainte générique, dépendent les partis pris adoptés dans la réécriture de ces motifs. Qui plus est, nous verrons comment ivresse et érotisme tendront à s'exclure l'un de l'autre : même si le vin et le *pharmakon* semblent provoquer des effets identiques, une forme d'ivresse des sens qui altère l'état initial du Cyclope, ils apparaissent clairement distincts dans le corpus, car ils correspondent à des enjeux de réécriture différents.

Il est clair, par exemple, que la réécriture opérée par Euripide dans son drame satyrique est proche, du point de vue des motifs, de l'épisode homérique : l'ivresse de Polyphème, qui fait bien sûr écho au contexte général des Dionysies, au cours desquelles la pièce est représentée, ne varie pas dans sa nature par rapport à ce que décrit Homère. Les enjeux ici sont autres : il s'agit de transformer sur scène le monstrueux Cyclope en une figure ridicule et grotesque, voire d'accentuer certains traits déjà présents dans l'œuvre homérique.

Philoxène de Cythère dessine à son tour un portrait ironique de Polyphème dans son dithyrambe. Mais cet effet est secondaire si on le compare aux écarts considérables que Philoxène inflige à l'épisode homérique : le personnage de Galatée fait son apparition, et avec lui la figure d'un cyclope amoureux et chantant. Parallèlement, le vin semble disparaître comme élément principal de la ruse d'Ulysse, et fait place, même s'il est toujours évoqué, à la possibilité d'un *pharmakon* aux effets érotiques. Il est possible même que le chant ait été défini par Philoxène comme le *pharmakon* par excellence, capable de guérir de tous les maux d'amour.

Ces motifs sont repris par Théocrite, qui innove en composant deux *Idylles* contrastées, dont la conjonction problématique est riche d'échos intertextuels. Dans le cadre de la poésie bucolique, le vin disparaît pour laisser la place à la réflexion sur l'amour et sur les façons d'en guérir. Théocrite poursuit et parachève la construction de la figure d'un Cyclope amoureux, dont bien sûr Ovide se souviendra dans ses *Métamorphoses*, mais développe surtout la réflexion de Philoxène sur l'articulation entre amour, chant et *pharmakon*.

Ici encore, le portrait de Polyphème en berger amoureux, dans le cadre de la poésie bucolique, peut prêter à sourire : dans la lignée de Philoxène et même d'Euripide, Théocrite ne décrit nullement un Cyclope qui fait peur, mais le ton est principalement celui de l'ironie, une ironie qui reste malgré tout discrète, peu perceptible même si l'on adopte le point de vue et les raisonnements du Cyclope.

C'est cette multiplication des points de vue que Lucien emprunte à Théocrite, en la poussant jusqu'à son terme. Chez lui, Polyphème et Galatée s'expriment dans deux contextes différents : si *Le Cyclope et Poséidon* rejoue la partition du vin et d'ivresse, en reprenant les détails de l'intrigue homérique, *Doris et Galatée* reprend le motif amoureux, mais en annulant toute référence à un *pharmakon*. Le dernier auteur de notre corpus semble ainsi remettre à l'honneur le motif de l'ivresse, sans nier pour autant cette tradition développée depuis Philoxène sur un Cyclope épris de Galatée. C'est dans les nuances du discours de la nymphe, dans son attitude réservée et ambiguë que vient se nicher finalement la dernière interprétation possible du *pharmakon*, c'est-à-dire la question du mal d'amour et de sa guérison. L'ironie, là encore, est au rendez-vous, mais elle se manifeste avec d'autres enjeux que dans les textes précédents.

C'est donc dans une sorte d'expérience de lecture que nous proposons de voir le vin homérique et ses réécritures comme le thème unificateur qui réunit les différentes versions possibles de la figure du Cyclope Polyphème. En réutilisant et en réinvestissant les facultés du vin dans le chant IX, nos auteurs le transforment, réinterprétant l'épisode homérique pour donner naissance à leurs propres créations. Un trait notable est que ces nouvelles traditions littéraires et culturelles sont centrées sur la figure du Cyclope et non sur celle d'Ulysse. Le sujet central, sans ces réécritures de l'*Odyssée*, n'est pas le « retour » (νόστος) d'Ulysse, mais le Cyclope Polyphème et ses sentiments.

Ainsi, on voit comment sont créés des épisodes qui deviennent de plus en plus indépendants du chant IX de l'épopée homérique et qui, de ce fait, font ressortir de nouvelles interprétations de la figure de Polyphème.

Si nous identifions Polyphème comme un mythe littéraire, le vin et ses redéfinitions en sont l'attribut principal. En effet, grâce au vin qui modifie et change Polyphème, grâce au *pharmakon*, drogue ou chant, nos auteurs donnent leurs réponses non seulement à Homère, mais aussi à ceux qui les ont précédés, chacun avec sa proposition

Pour cette raison, nous avons fait le choix d'écarter de notre corpus le passage qu'Ovide consacre à Galatée et Polyphème dans ses *Métamorphoses* (13.740-897). Dans le cadre d'une comparaison avec Philoxène et Théocrite autour de la question des amours de Polyphème et Galatée, ce rapprochement aurait eu tout son sens. Il est même sans doute possible d'identifier chez Lucien certains traits qui autorisent un rapprochement direct avec Ovide. Cependant, l'absence du thème du vin et du *pharmakon* chez le poète latin nous conduisent à isoler sa proposition poétique et à ne pas l'intégrer dans cette étude ; et nous nous réservons la possibilité d'en faire l'analyse dans un travail ultérieur.

3.4 Le plan de la thèse

Le mécanisme littéraire de l'intertextualité et ses enjeux définissent le plan de notre thèse. Chacune des formes poétiques analysées, à savoir drame satyrique, dithyrambe, idylle, dialogues comiques, en reformulant et modifiant à chaque fois la figure du Cyclope Polyphème, constitue en effet une véritable unité qui obéit à ses règles propres, tout en se définissant vis-à-vis de la tradition générale du Cyclope et des versions qui lui sont antérieures.

En conséquence, nous avons fait le choix de ne pas fonder notre plan de thèse sur des thématiques diverses qui auraient éclaté la figure du Cyclope. L'exposé de plusieurs thèmes centrés sur sa figure unique aurait décomposé la thèse et occulté les mécanismes de réécriture littéraire que nous souhaitons mettre en valeur. C'est pourquoi notre plan de thèse se concentre sur les innovations et les réinterprétations

que chaque auteur apporte à la figure de Polyphème en lien avec les innovations propre à chaque forme poétique²⁶.

La présentation des œuvres suivant un ordre chronologique illustre la notion d'« intertextualité » et ses enjeux. Si l'on tient compte du fait qu'un premier texte est toujours présumé et si nous souhaitons analyser la façon dont une œuvre particulière est une reformulation et une réécriture, il était indispensable de respecter strictement un ordre de présentation conforme au déroulé de l'histoire littéraire. Nous espérons cependant montrer, à l'intérieur de chacun de nos chapitres, comment s'organisent certaines thématiques récurrentes qui permettent de définir, de façon fine, les évolutions de la figure du Cyclope dans l'Antiquité.

En outre, étant donné qu'il n'existe pas d'ouvrages dédiés exclusivement au Cyclope Polyphème, hormis des définitions dans des encyclopédies ou des articles, notre thèse vient combler une lacune dans la bibliographie qui lui est consacrée.

D'un côté, la thèse de doctorat d'Ivan Aurenty (soutenue en 2009 à l'Université de Perpignan), *Cyclope, Cyclopie, postérité littéraire cyclopéenne*, propose une approche diachronique qui dépasse la figure du Cyclope Polyphème. Cette thèse s'occupe du traitement et de la réception du mythe des Cyclopes dans la littérature et les arts, en approchant tour à tour l'épisode d'Ulysse et de Polyphème, le thème des Cyclopes maîtres de forge et spécialistes techniques, et enfin l'amour de Polyphème pour Galatée, de l'Antiquité grecque et latine jusqu'au XX^e siècle dans la littérature française. Cette thèse relève donc de la littérature comparée.

D'un autre côté, notre thèse complète en particulier la façon dont que M. Aguirre et R. Buxton, dans leur ouvrage, *Cyclops : The Myth and its Cultural History*, analysent les mythes des Cyclopes. Ces deux auteurs se fondent sur une documentation textuelle et iconographique, dans une perspective diachronique, de l'antiquité jusqu'au XX^e siècle. Leur propos est d'analyser différents thèmes touchant aux Cyclopes, qu'il s'agisse du paysage qui les entoure, de leur physique, de leur mode de vie, de leurs relations avec les dieux, de leur nom et des relations amoureuses. Leur examen des données antiques

26 Les deux derniers chapitres de notre mémoire de thèse sont consacrés aux *Dialogues Marins I et II* de Lucien de Samosate pour des raisons d'équilibre dans la présentation des données par rapport aux autres chapitres.

et de la réception post-classique des Cyclopes dans la littérature, la peinture et la sculpture de l'époque médiévale jusqu'au XX^e s.

De notre côté, nous proposons une perspective autre, centrée sur la figure du Cyclope Polyphème, à l'exclusion des autres Cyclopes ; notre corpus est limité à l'Antiquité grecque, et il est étudié sous l'angle des mécanismes littéraires de l'intertextualité et de la réécriture littéraire. Nous souhaitons ainsi contribuer à une définition des conditions littéraires dans lesquelles quatre formes poétiques, celle du drame satyrique, du dithyrambe, de l'idylle et du dialogue comique, ont pu se développer.

La diversité des œuvres de notre corpus imposait de faire un choix dans les différentes éditions proposées. Ainsi, pour l'*Odyssée* d'Homère nous avons utilisé l'édition de V. Bérard (1924 [7^e tirage 1963]) aux Belles Lettres, tout en proposant notre propre traduction. En ce qui concerne les scholies homériques à l'*Odyssée* d'Homère, nous avons eu la chance de pouvoir bénéficier, à la fin de notre travail de thèse, de l'édition récente des scholies au livre IX faite par F. Pontani (2022) ; là encore, nous avons proposé une traduction française, pour laquelle nous avons reçue une aide substantielle de la part de M. Christophe Bréchet et de M^{me} Pascale Brillet.

Pour *Le Cyclope* d'Euripide, nous avons employé l'édition et la traduction de L. Méridier (1926 [11^e tirage 2009]) aux Belles Lettres. Concernant les fragments du *Cyclope* ou *Galatée* de Philoxène de Cythère, nous avons utilisé l'édition de D. L. Page (1962), et parfois celle d'Ad. Fongoni (2014) en les accompagnant de notre propre traduction. Nous avons utilisé l'édition et la traduction des *Idylles* de Théocrite par Ph.-E. Legrand (1925 [7^e tirage 1972]) aux Belles Lettres. Enfin, pour les *Dialogues Marins* de Lucien, nous avons employé l'édition de M. D. Macleod (1961) au chez Loeb, tout en proposant notre propre traduction.

CHAPITRE 1

LE CHANT IX DE L'ODYSSEE : UN DEFI POUR LES COMMENTATEURS ET LES AUTEURS ULTERIEURS

Le premier chapitre de ce mémoire de thèse propose une approche générale du chant IX de l'*Odyssee* d'Homère en parallèle avec la tradition du commentaire, afin de constituer une sorte de guide de lecture qui nous permettra d'apprécier quels étaient les thèmes les plus souvent abordés quand il était question dans l'Antiquité de cet épisode homérique.

Nous nous appuierons en particulier sur les scholies homériques qui sont conservées dans les manuscrits byzantins, qui remontent pour une large part à l'époque alexandrine et à l'époque romaine. Étant donné les incertitudes qui pèsent sur la date de composition des différentes scholies, ce premier chapitre les traitera en bloc, sans respecter un ordre chronologique difficile à déterminer. Nous traiterons qui plus est conjointement du texte homérique du chant IX de l'*Odyssee* et de la tradition exégétique telle qu'elle nous est parvenue dans les scholies homériques : nous ne souhaitons pas, en effet, fournir ici de commentaire global à l'histoire du Cyclope dans l'*Odyssee*, mais définir quelles lectures en ont été faites.

Ainsi, l'objectif de ce premier chapitre est de déterminer les potentialités de ce passage de l'*Odyssee* et les problèmes d'interprétation qu'il a suscités. Cette approche nous permettra de comprendre et d'identifier une sorte d'horizon de lecture général. Nous aurons ainsi la possibilité d'isoler des thèmes qui seront repris dans les réécritures effectuées par les auteurs de notre corpus dans leurs créations poétiques, à savoir dans le *Cyclope* d'Euripide, le *Cyclope* ou *Galatée* de Philoxène, les *Idylles VI* et *XI* de Théocrite et les *Dialogues Marins I* et *II* de Lucien. Nous aurons aussi la possibilité de marquer la différence entre la tradition exégétique et ce que font chacun de nos auteurs : ce tableau général des lectures dans la tradition du commentaire fera ressortir l'originalité des propositions faites par les auteurs de notre corpus.

Nous sommes malgré tout consciente de la difficulté qui consiste à réunir plusieurs siècles de lectures de l'*Odyssee*, sans distinguer d'évolution ou repérer, sauf exception, de traits distinctifs qu'on puisse faire remonter, par exemple, à Aristote, Aristarque ou Cratès. Nous avons également conscience du fait que les œuvres d'Euripide et de Philoxène, voire de Lucien, peuvent être antérieures à certaines de ces lectures, et que les utiliser à leur propos constitue un anachronisme. En nous inscrivant dans le temps long de la tradition du commentaire, nous espérons malgré tout dresser un tableau général qui n'est pas sans intérêt pour notre propos.

À cette fin, nous proposons une présentation thématique des sujets du chant IX de l'*Odyssée* tels qu'ils sont traités par les scholies homériques, en centrant notre analyse d'abord sur une présentation générale des Cyclopes homériques, et ensuite sur une analyse précise de la figure du Cyclope Polyphème et de son interaction avec Ulysse et ses compagnons.

1 Introduction sur le chant IX d'*Odyssée* d'Homère

1.1 Le contexte narratif et le résumé du chant IX de l'*Odyssée*

Même si l'épisode du Cyclope Polyphème constitue l'une des aventures d'Ulysse les plus célèbres dans le chant IX de l'*Odyssée* d'Homère, il n'occupe qu'un nombre restreint de vers à savoir 565 vers. Il ne représente qu'une péripétie dans les aventures relatées par Ulysse et s'insère dans un système bien connu de narration enchâssée. On sait en effet que le retour d'Ulysse dans son pays natal, l'île d'Ithaque, se fait sur une période de dix ans, similaire aux dix ans qu'a duré le siège de Troie, mais que l'intrigue de l'*Odyssée* ne couvre que les quarante derniers jours avant le retour d'Ulysse dans son pays.

En effet, l'*Odyssée* s'ouvre, dans le monde des dieux, par le constat qu'Ulysse est resté reclus pendant sept ans sur l'île de Calypso, et dans le monde des hommes, par le voyage de Télémaque à Sparte et Pylos. Quelques jours sont consacrés au départ d'Ulysse de chez Calypso et à un naufrage qui le fait échouer sur l'île des Phéaciens. Au jour 33 du temps général de l'*Odyssée*, Ulysse se trouve dans le palais d'Alcinoos. Assumant le rôle de narrateur, il raconte l'ensemble de ses aventures pendant le banquet que le roi de Phéaciens organise en son honneur (*Odyssée*, 9.16-12.453).

Il convient de signaler ici que le héros épique, étant le narrateur de son récit à la première personne, prend les caractéristiques d'un aède et d'un orateur. Il ajoute donc des commentaires personnels à sa narration pour permettre à son public de mieux comprendre les événements qu'il s'apprête à raconter. Cela est rendu nécessaire car notre héros, au moment de ses aventures, n'est plus dans le monde humain mais dans un monde au-delà de l'humanité. Par ailleurs, Ulysse semble inventer plusieurs des

éléments de son récit²⁷, offrant à son public un effet de théâtralité et de suspense pour faire ressortir le contexte général de ses pensées et de ses actions.

Ainsi, au chant IX, Ulysse démarre son récit par son départ de Troie en racontant son passage du pays des Cicones et des Lotophages jusqu'à son arrivée sur l'île des Cyclopes (*Odyssée*, 9.14-106).

Ulysse propose une description détaillée de l'île des Cyclopes : celle-ci apparaît comme une terre utopique qui fournirait toutes ses ressources aux Cyclopes (*Odyssée*, 9.107-151). Puis, après avoir fait la description d'un de ces Cyclopes, Polyphème, qui impressionne Ulysse et ses compagnons (*Odyssée*, 9.187-192), notre héros raconte pourquoi lui et ses compagnons restent trois jours et deux nuits emprisonnés dans sa caverne (*Odyssée*, 9.216-542).

Le récit fait par Ulysse présente l'inversion de deux scènes typiques du monde homérique à savoir, d'une part celle de l'accueil d'un hôte et d'autre part, celle du banquet sacrificiel – deux sujets qui tiennent une place essentielle dans la bibliographie, comme nous le verrons. En effet, Ulysse raconte que Polyphème, se montrant irrespectueux des lois humaines de « l'hospitalité » (φιλοξενία) et de la « supplication » (ικεσία), dévore un certain nombre des compagnons d'Ulysse (*Odyssée*, 9.287-298 et 9.243-244)²⁸.

Cela provoque la colère du héros de sorte qu'il cherche à se venger du Cyclope (*Odyssée*, 9.299-304) : il révèle à son public sa ruse consistant à offrir le vin de Maron à Polyphème (*Odyssée*, 9.196-214). Effectivement, grâce à sa ruse, un motif fondamental qui définit Ulysse dans la littérature grecque ancienne²⁹, notre héros réussit à tromper le Cyclope, l'enivrer et à l'endormir (*Odyssée*, 9.345-376). Ulysse profite alors de son sommeil avec ses compagnons survivants pour l'aveugler.

27 Voir entre autres *Odyssée*, 9.212-215, où Ulysse prépare son public à la ruse du vin de Maron ; *Odyssée*, 9.281-282, où le héros épique rationalise sa réponse rusée concernant la dissimulation du nombre de ses compagnons ; *Odyssée*, 10.151-155, où il explique son plan d'exploration de l'île de Circé en offrant un riche repas à ses compagnons ; *Odyssée*, 12.223-225, où Ulysse justifie à nouveau son choix de ne pas avertir ses compagnons de la présence de Scylla.

28 Pour plus de détails sur ce point, voir par exemple notre chapitre sur Philoxène, p. 154-156.

29 Pour plus de détails sur ce point, voir par exemple notre chapitre sur Philoxène, p. 182-184.

Un détail inséré par Ulysse dans son récit prend alors tout son sens. En effet, le héros semble abdiquer temporairement toute identité en indiquant au Cyclope, au moment où il s'apprête à lui verser du vin, qu'il s'appelle « Personne » (οὐτις : *Odyssee*, 9.366)³⁰. Ce détail reste inexpliqué jusqu'au moment où l'œil de Polyphème est crevé : Polyphème, blessé, appelle alors à l'aide ses frères Cyclopes en leur disant que « Personne » lui a fait mal (*Odyssee*, 9.408). De leur côté, les Cyclopes ne le croient pas et pensent que leur frère est devenu fou (*Odyssee*, 9.410-412).

A la fin du chant IX, lorsque Polyphème apprend la vérité (*Odyssee*, 9.502-505), comme une figure de tragédie prise dans son destin, il se souvient de la prophétie de Télémos concernant sa rencontre avec Ulysse (*Odyssee*, 9.507-521). Ainsi, il invoque son père, Poséidon, et prie pour que le héros épique ne rentre pas chez lui (*Odyssee*, 9.528-535). Ce dernier point, dans le récit d'Ulysse, fait écho au début de l'*Odyssee* (*Odyssee*, 1.19-21 et 1.68-71), qui fait de la rancune de Poséidon envers Ulysse la raison pour laquelle le dieu empêche le héros de rentrer chez lui : le récit du narrateur secondaire justifie ainsi celui du narrateur primaire.

Dans ce contexte, le séjour d'Ulysse dans l'île de Calypso est encadré par la colère du Soleil et de Zeus, racontée par Ulysse comme nous le verrons dans le chant XII de l'*Odyssee* où ses compagnons ont mangé les troupeaux sacrés du Soleil (*Odyssee*, 12.260-453), et celle de Poséidon, racontée par le narrateur primaire. Les deux colères divines sont similaires, mais se distinguent malgré tout par l'identité de ceux sur qui porte leur colère : Zeus punit les compagnons d'Ulysse, et non Ulysse lui-même, tandis que Poséidon blâme Ulysse personnellement.

En prenant tout en considération, le chant IX de l'*Odyssee* et ses enjeux se trouvent au cœur de la création non seulement des aventures d'Ulysse mais aussi de l'*Odyssee* elle-même, comme nous le verrons. C'est pourquoi, le chant IX est réutilisé de façon répétitive, variée, et souvent systématique par la tradition littéraire grecque, à l'image de nos auteurs.

30 Pour plus de détails sur ce point, voir par exemple notre chapitre sur Lucien, p. 353-356.

1.2 Le développement des commentaires savants

Les deux épopées homériques, l'*Illiade* et l'*Odyssée*, sont, comme nous le savons, sujets à controverses et analyses dès l'Antiquité. Depuis Platon et Aristote, et même depuis les Présocratiques, les épopées homériques constituent un point de référence et un objet critique philologique.

Le premier enregistrement systématique des études, interprétations et critiques des épopées homériques remonte à l'époque alexandrine, en particulier à la période de la bibliothèque d'Alexandrie (III^e s. av. J.-C.), où grammairiens, philologues, auteurs et poètes importants de l'époque tels Zénodote d'Éphèse, Apollonios de Rodes, Callimaque, Aristophane de Byzance et Aristarque de Samothrace composent une énorme littérature de commentaire à propos des deux épopées homériques et d'autres textes de l'Antiquité.

La littérature de commentaire, à la suite de de l'époque hellénistique, s'est prolongée à l'époque romaine, avec, entre autres, Héraclite, grammairien et rhétoricien du I^{er} s. ap. J.-C. et son œuvre *Problèmes homériques*³¹.

De la même manière, avec le mouvement de la seconde sophistique (II^e s. ap. J.-C.), des auteurs comme Lucien de Samosate et Galien enrichissent l'érudition sur les épopées homériques et la tradition du commentaire des poètes et auteurs de la période classique et hellénistique. Certains d'entre eux rédigent même des lexiques³².

Les érudits de l'Antiquité tardive, puis de l'époque byzantine se font les héritiers de cette tradition de commentaire millénaire, et en assurent la préservation et la continuation, le jalon le plus important de cette transmission étant pour nous Eustathe de Thessalonique, auteur d'un vaste commentaire à l'*Illiade* et à l'*Odyssée*³³.

31 Voir Konstan & Russell 2005.

32 Dickey 2007, p. 3-17 ; voir R. Nünlist, "Narratological Concepts in Greek Scholia", in J. Grethlein & A. Rengakos (éds.), *Narratology and Interpretation : The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, coll. *Trends in Classics*, n° 4, Berlin, New York, De Gruyter, 2009, p. 63-83 ; Fr. Montanari & A. Rengakos (éds.), *Fragments of the Past. Ancient Scholarship and Greek Papyri*, coll. *Trends in Classics*, n° 1.2, Berlin, New York, De Gruyter, 2009.

33 Dickey 2007, p. 23-24.

Nous pouvons le voir, la littérature de commentaire propose certains termes comme points de référence et objets de critique philologique. En effet, on peut distinguer entre les « scholies », à savoir les commentaires et notes en marge d'un texte ; les *hypomnemata*, à savoir le recueil de données qui ne suivent pas forcément le fil d'un texte ; et les « gloses », à savoir les définitions entre les lignes d'un texte. Ces termes ont des significations différentes et correspondent souvent à des écoles différentes de la tradition du commentaire³⁴.

Les scholies en particulier constituent un matériau riche et composite, où l'on isole en particulier les *scholia vetera* (les scholies A, bT et D pour l'*Iliade*, issues de commentaires antiques) et les *scholia recentiora*, de composition plus récente³⁵.

De la littérature de commentaire relèvent ce que l'on appelle les « problèmes homériques » (Ομηρικά προβλήματα), c'est-à-dire l'exposé de débats spécifiques sur des points d'interprétation dans les deux épopées homériques. À cette tradition particulière de l'exégèse se rapportent Aristote et son œuvre perdue des *Problèmes homériques*, Héraclite et ses *Problèmes homériques* ou Porphyre et ses *Questions homériques*, qui ont chacun essayé de proposer une interprétation particulière sur une série de passages de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*³⁶.

Les « problèmes homériques » sont ainsi des questions, des problèmes ou des difficultés résultant de la lecture puis de l'analyse de certains passages des épopées homériques. Les auteurs qui prennent en charge ces problèmes homériques offrent une approche plus claire des passages questionnés, en donnant souvent des interprétations alternatives ou des solutions basées sur des éléments trouvés dans d'autres passages similaires des épopées homériques ou des sources externes.

34 Dickey 2007, p. 11 ; voir G. Most (éd.), *Commentaries - Kommentare*, coll. *Aporemata*, n° 4, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999 ; R. K. Gibson & Chr. Shuttleworth Kraus (éds.), *The Classical Commentary. History, Practices, Theory*, coll. *Mnemosyne, Supplement*, vol. 232, Leyde, Brill, 2002.

35 Pour l'*Iliade*, les scholies A se trouvent dans les marges du manuscrit Venetus A (X^e s. ap. J.-C.) ; les scholies bT dans le manuscrit T (XI^e s. ap. J.-C.) ; elles reprennent des commentaires d'origine alexandrine, d'Héraclite (*Problèmes homériques*) et de Porphyrie (*Questions homériques*) ; les scholies D dérivent de manuscrits différents et présentent surtout des scholies lexicographiques ; voir Dickey 2007, p. 18-28 ; Pontani 2005, p. 42-103 ; Schironi 2020, p. 155-158.

36 Voir Konstan & Russell 2005 ; Dickey, 2007 ; Mayhew 2019.

Les problèmes homériques s'occupent d'événements qui entrent en contradiction avec d'autres événements similaires dans d'autres passages homériques ; des événements qui sont impossibles ou inhabituels ou non ordinaires ; des convictions qui sont également impossibles mais auxquelles les gens croient. Les problèmes homériques peuvent même concerner des caractéristiques lexicales, phonologiques ou morphologiques, en rapport avec l'usage de la langue et du langage du poète lui-même, qui posent des problèmes de compréhension et d'interprétation du texte³⁷.

Le chant IX de l'*Odyssée* aborde des thèmes tels que l'hospitalité et la supplication, les pratiques du banquet et du sacrifice, la prière et la malédiction, pour aboutir à l'aveuglement du Cyclope Polyphème : ces différents motifs peuvent poser des difficultés concernant leur analyse et leur interprétation. Les scholies s'en font l'écho, en traitant de points qui concernent la généalogie, la nature et l'attitude du Cyclope Polyphème ainsi que la description de son île ; les moyens employés par Ulysse pour tromper le Cyclope Polyphème ; la raison de la colère de Poséidon et, par extension, la raison des aventures d'Ulysse tout au long de son voyage de retour chez lui ; enfin, la raison du nom d'Ulysse et de l'*Odyssée* elle-même.

On distinguera donc ici entre des scholies homériques qui sont essentielles au niveau textuel et contextuel du chant IX de l'*Odyssée* d'Homère pour la compréhension générale des textes de notre corpus, et des scholies homériques qui nous aident à concevoir les problèmes que se posent les auteurs de notre corpus, voire que les auteurs de notre corpus pourraient avoir repris, dans certains cas de manière répétitive et systématique.

37 Voir Mayhew 2019, p. 9-23.

2 Un cadre interprétatif général pour les Cyclopes homériques

Dans cette partie de notre étude sur le chant IX de l'*Odyssée* d'Homère, nous allons nous concentrer sur les scholies homériques qui présentent de manière générale le monde des Cyclopes homériques : elles fournissent principalement des informations pratiques sur leur île et le type de société qui est la leur. Cette première analyse nous donnera alors l'occasion d'identifier les principaux éléments généraux que les auteurs de notre corpus réutilisent ensuite dans leurs textes, pour définir le cadre dans lequel vit le Cyclope Polyphème.

Ainsi, la présentation et l'analyse des scholies homériques qui vont suivre prennent les caractéristiques d'un catalogue qui nous permet d'établir une vision à la fois érudite et générale de la façon dont on interprétait les Cyclopes homériques dans l'Antiquité. Nous supposons que les auteurs de notre corpus ont eu, soit un accès indirect et global à la définition du monde des Cyclopes homériques car leur version correspond de façon globale à la définition donnée de façon courante par l'ensemble des exégètes, soit une connaissance directe des problèmes soulevés dans les scholies, en raison de prises de position particulières.

Par conséquent, cette lecture des Cyclopes homériques nous donne la possibilité d'identifier les points qui stimulaient l'activité herméneutique des anciens auteurs, dans cet itinéraire qui présuppose que le passage homérique ait un « potentiel » particulier pour favoriser les « innovations ».

2.1 Informations pratiques sur l'île des Cyclopes

L'île des Cyclopes présente pour les exégètes un certain nombre de problèmes, qui concernent sa localisation et son identification comme terre cultivée.

2.1.1 *Localisation de l'île des Cyclopes*

L'absence de localisation exacte des lieux où se déroulent les aventures d'Ulysse dans l'*Odyssée* constitue un motif récurrent si l'on considère qu'Homère ne mentionne pas où se trouve l'île de Calypso, celle de Circé et celle des Phéaciens. En effet, les études sur cette question de la géographie dans l'*Odyssée* sont nombreuses, y compris à

l'époque moderne, depuis les tentatives d'identification de Victor Bérard jusqu'aux approches littéraires qui font des voyages d'Ulysse une utopie³⁸.

L'île des Cyclopes homériques ne fait pas exception à la règle. En effet, à cause de la nuit qui tombe (*Odyssée*, 9.142-151), Ulysse ne peut affirmer avec certitude la localisation exacte de l'île des Cyclopes, et la décrit seulement comme une terre éloignée du monde des humains.

Toutefois, dans les scholies homériques relèvent une contradiction sur ce sujet, non dans le texte homérique, mais au sein de la tradition littéraire. Le fait qu'Ulysse ne sache pas où se trouve l'île des Cyclopes contraste en effet avec les versions ultérieures de la rencontre entre Ulysse et Polyphème (Schol. in Hom., *Od.*, 9.106b) :

9.106b Κυκλώπων δ' ἐς γαῖαν] ἐν Σικελία ὑποτίθενται οἱ νεώτεροι τοὺς Κύκλωπας. HY

9.106b « Vers la terre des Cyclopes] les auteurs plus récents proposent de situer les Cyclopes en Sicile³⁹. » HY

C'est à cette tradition des « auteurs plus récents » que se rattachent les auteurs de notre corpus, qui, contrairement à Homère, localisent précisément la contrée des Cyclopes en Sicile, et soulignent que la caverne du Cyclope Polyphème est à côté du mont Etna.

2.1.2 *L'île des Cyclopes comme terre fertile et pastorale*

L'éloignement de la terre des Cyclopes joue un rôle fondamental dans le mode de vie des Cyclopes, particulièrement celui de Polyphème, car il reflète leur ambiguïté et leur éloignement par rapport à la façon de vivre d'Ulysse et de ses compagnons, qui est celle du monde des hommes et de leurs pratiques. La nature même de l'île des Cyclopes est particulière : comme nous l'apprend Ulysse, la terre de l'île des Cyclopes

38 Voir V. Bérard 1895, 1896, 1902-1903, 1927-1929, 1933 ; F. Hartog, *Mémoire d'Ulysse : récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Gallimard, 1996 ; C. Barral & M. de Marcillac (dir.), *Voyages d'Odyssée. Déplacements d'un mot de la poésie aux sciences humaines*, coll. *La Licorne 113*, Presses universitaires de Rennes, 2015, [En ligne], DOI : 10.4000/books.pur.176831 ; E. Sohier, " Ré-imaginer la Méditerranée avec l'Odyssée, la carte et la photographie. Victor Bérard, un géographe sur les traces d'Ulysse ", *Annales de géographie*, n° 709-710, 2016, p. 333-359.

39 Ici comme d'ailleurs, pour toutes les scholies homériques de l'*Odyssée* d'Homère nous utilisons l'édition de F. Pontani (2022) et nous proposons notre propre traduction.

n'est pas stérile, bien au contraire, elle fait pousser tous ses biens et est au service de ses habitants (*Odyssée*, 9.108-111) :

οὔτε φυτεύουσιν χερσὶν φυτὸν οὔτ' ἀρώωσιν,
ἀλλὰ τὰ γ' ἄσπαρτα καὶ ἀνήροτα πάντα φύονται,
πυροὶ καὶ κριθαὶ ἠδ' ἄμπελοι, αἳ τε φέρουσιν
οἶνον ἐριστάφυλον, καὶ σφιν Διὸς ὄμβρος ἀέξει.

« Ils ne plantent pas des plantes de leurs mains ni ne labourent,
mais tout pousse sans culture et sans être labouré dans leur terre,
l'orge et le blé et les vignes, qui produisent
du vin en grosses grappes, et que grossit la pluie d'orage de Zeus⁴⁰. »

Ce point est répété plus loin par Ulysse (*Odyssée*, 9.123) : la terre est

ἀλλ' ἢ γ' ἄσπαρτος καὶ ἀνήροτος ἤματα πάντα (...).
« Sans culture et sans être labourée, à jamais (...). »

Le fait que la terre des Cyclopes leur offre tous ses biens avec l'aide des dieux, illustre un premier paradoxe du monde dans lequel vit Polyphème en comparaison avec le monde d'Ulysse et de ses compagnons, comme le montrent les scholies suivantes (Schol. in Hom., *Od.*, 9.106c1 et 9. 106d) :

9.106c1 (...) ὄθεν καὶ ἀνήκεν αὐτοῖς αὐτομάτως
ἢ γῆ τοὺς καρπούς. H

9.106c1 « (...) d'où aussi que la terre leur offre les fruits qu'elle produit d'elle-même. » H

9.106d (...) ἄφθονα παρὰ θεῶν
αὐτοῖς ὑπάρχειν <φησί> τὰ ἀγαθὰ ; T

9.106d « (...) <dit-il> que leurs biens venaient en abondance des dieux ? » T

40 Ici comme d'ailleurs, pour l'*Odyssée* d'Homère nous utilisons l'édition de V. Bérard (1924 [7^e tirage 1963]) des Belles Lettres et nous proposons notre propre traduction. Cependant, contrairement à cette édition, nous avons choisi d'intégrer les vers 9.109-9.111 dans le texte principal après le vers 9.108.

La scholie 9.106c1, en proposant le terme « automatiquement », αὐτομάτως, souligne que la terre des Cyclopes produit ses biens sans que les Cyclopes aient besoin de la travailler. Grâce à ce terme, même si la terre des Cyclopes ne représente pas un âge d'or ou un temps des origines, elle semble en fait en reproduire certains traits.

De ce point de vue, la terre cyclopéenne s'oppose au monde des hommes d'Ulysse et de ses compagnons qui pratiquent l'agriculture, comme l'expliquent des gloses conservées dans les scholies homériques (Schol. in Hom., *Od.*, 9.109a et 9.109c1) :

9.109a ἄσπαρτα : ὅτι αὐτομάτως ἡ γῆ ἀνῆκεν σῖτον καὶ οἶνον καὶ ἅπαντα. M^a

9.109a « Sans culture : parce c'est d'elle-même que la terre produit le blé, le vin et tout le reste. »

9.109c1 καὶ σφιν Διὸς ὄμβρος ἀέξει] πλουτίζει, αὐξάνει αὐτὰ αὐτοῖς, ἦτοι τοῖς Κύκλωσι· ἢ αὐτοῖς τοῖς πράγμασι. P

9.109c1 « Et que grossit *sphin* la pluie d'orage de Zeus] elle enrichit, elle augmente cela "pour eux", à savoir pour les Cyclopes ; ou bien par les choses elles-mêmes. » P

En employant aussi le terme « automatiquement », αὐτομάτως, la scholie à 9.109a fait ressortir une ambiguïté dans le texte. La terre cyclopéenne produit en effet d'elle-même une nourriture, « le blé » (σῖτος), et une boisson, « le vin » (οἶνος), que les hommes peuvent exclusivement produire par la pratique de l'agriculture.

En effet, la terre des Cyclopes présente les nourritures civilisées, telles que le blé, l'orge et les vignes comme des produits spontanés de la nature que les Cyclopes sont capables d'obtenir sans cultiver terre : ils semblent prêts pour la consommation⁴¹. A l'opposé se trouvent les hommes car ce type de nourriture est le résultat du travail, celui de la pratique de l'agriculture.

En conséquence, il n'y a pas ici d'opposition nette entre une culture du cru et une culture du cuit, pour reprendre une opposition anthropologique célèbre. On constate une opposition sur la méthode de production de la nourriture civilisée.

41 Voir Detienne 1972, p. 30-33 ; Detienne & Vernant 1979, p. 69-71.

De ce fait, si les Cyclopes ne sont pas instruits de la pratique de l'agriculture, le Cyclope Polyphème connaît bien la pratique pastorale et semble un excellent berger qui connaît bien son travail. Ainsi, Ulysse indique que Polyphème, en s'exprimant de façon sonore, siffle pour guider ses troupeaux (*Odyssée*, 9.315) et se livre à une pratique banale des bergers de la vie quotidienne. Il convient de signaler ici que le sifflement de Polyphème est essentiel pour nos auteurs qui le réutilisent de façon répétitive et systématique.

En adoptant alors certaines pratiques de la vie sociale et politique de l'humanité, Polyphème est présenté comme un monstre berger entre deux mondes. La gestion des animaux illustre bien ce paradoxe qui définit la terre des Cyclopes ni comme une pleine nature, ni comme une terre civilisée.

Il en résulte que la présentation paradoxale de la terre des Cyclopes comme une terre fertile qui produit automatiquement la nourriture et la boisson, et la définition de Polyphème en tant que monstre berger, constituent un problème qui se trouve au cœur non seulement du chant IX. Même s'il n'est pas traité directement, par les auteurs de notre corpus, on voit l'influence de ce problème sur certains choix d'auteurs. Il s'agit donc d'un des éléments qui permettent d'apprécier la variation dans les textes de notre corpus de l'attitude et de la présentation générale du Cyclope Polyphème.

2.2 Une société cyclopéenne paradoxale

Étant donné la description de l'île et de la terre cyclopéenne par Ulysse, le rapport des Cyclopes à la nourriture et à l'agriculture les définit comme une société paradoxale, à la fois proche et éloignée de la société humaine, comme nous l'avons mentionné. De la même façon, Ulysse poursuit la description des habitants de cette île en suggérant un modèle de société différent de celui de la société humaine. Comme nous le verrons, Ulysse insiste sur le sens de la justice et des lois ainsi que sur la relation des Cyclopes et surtout de Polyphème avec les dieux.

2.2.1 Relations entre les Cyclopes

Selon Ulysse, les Cyclopes et leurs familles habitent dans des cavernes éloignées les unes des autres. Ils n'ont pas de lois ni de règles communes pour leur société, mais chacun a ses propres règles (*Odyssée*, 9.111-113).

Une scholie homérique reprend le terme ἀγοραί qu'Ulysse emploie pour désigner des « assemblées » dont il note l'absence chez les Cyclopes. La scholie propose une longue glose sur l'organisation de la vie politique et sociale des Cyclopes (Schol. in Hom., *Od.*, 9.112a) :

9.112a τοῖσιν δ' οὐτ' ἀγοραί] ἔνθα εἰσὶν οἱ Κύκλωπες, ἐκεῖ ἀγοραί οὐκ εἰσὶν, οὐδὲ βουλευτήρια οὐδὲ οἰκίαι οὐδὲ ἀρχαί, ἀλλὰ ἕκαστος βασιλεύει τῶν παίδων καὶ τῶν γυναικῶν ἐν ἄντροις καταμένοντες οὔτε ναῦς ἔχουσιν. M^a

9.112a « Ils n'ont pas d'assemblées] là où sont les Cyclopes, il n'y a pas d'assemblées, ni de lieux du conseil, ni de maisons, ni de magistratures, mais chacun règne sur ses enfants et ses femmes, et ils vivent dans des cavernes et n'ont pas de navires. » M^a

L'interprétation homérique du terme ἀγοραί d'Ulysse est multipliée par une série de lieux qui représentent la cité, à savoir les βουλευτήρια, « lieux du conseil », les οἰκίαι, « les maisons », les ἀρχαί, « les magistratures ».

Si l'on prend en compte que la glose emploie l'expression ἕκαστος βασιλεύει, « chacun règne », dans un monde épique où les grands héros sont tous des βασιλεῖς, « des souverains » de leur domaine (οἶκος), cela montre que les Cyclopes ressemblent malgré tout à une société de héros, mais isolés les uns des autres.

Ce qui manque à la société cyclopéenne, c'est ce que l'*Iliade* montre sur le bouclier d'Achille (*Iliade*, 18.481-608), et que l'*Odyssée* évoque dans le cadre d'Ithaque, c'est-à-dire la vie en communauté, avec des institutions, dont les Cyclopes sont dépourvus.

Une autre scholie homérique reprend la remarque d'Ulysse que les Cyclopes ne s'intéressent pas les uns aux autres (*Odyssée*, 9.115), en proposant une autre glose qui se fonde aussi sur une conception civique (Schol. in Hom., *Od.*, 9.115a) :

9.115a οὐδ' ἀλλήλων ἀλέγουσιν : οὐ φροντίζουσιν ἀλλήλων ὅσον ἔνεκεν ὑποταγῆς, ἕκαστος γὰρ αὐτοκράτωρ ἐστὶ καὶ οὐχ ὑποτάσσεται τῷ ἑτέρῳ.
HM^aY

9.115a « Ils ne s'intéressent pas non plus les uns aux autres : ils ne s'occupent pas les uns des autres autant que s'il y avait une soumission, car chacun est son propre chef et personne n'est soumis à l'autre. » HM^aY

Cette fois-ci, le terme βασιλεύω, « régner » que l'on trouve dans la première scholie est remplacé par le terme αὐτοκράτωρ, « son propre chef ». Ce dernier terme est utilisé à la fin du V^e s. av. J.-C., surtout par Thucydide⁴², pour qualifier les généraux d'Athènes qui avaient acquis une autorité supérieure. Cette vision des Cyclopes, individus revêtus d'une autorité suprême, peut renvoyer aussi bien aux débats sur l'autonomie des généraux dans l'Athènes du V^e s. av. J.-C., qu'aux réflexions sur le pouvoir de l'époque hellénistique et romaine, où αὐτοκράτωρ finit par désigner « l'empereur », le seul individu à disposer d'un pouvoir sur les autres en même temps que sur lui-même.

Dans ce contexte, si l'on compare les deux termes, βασιλεύω, « régner », et le terme αὐτοκράτωρ, « chef », ils renvoient à l'organisation de la vie politique et sociale des Cyclopes mais avec une approche différente. D'un côté, le terme βασιλεύω, « régner », se situe au cœur du monde homérique. A l'inverse, le terme « αὐτοκράτωρ » constitue peut-être un anachronisme qui renvoie à des réflexions politiques ultérieures à celles du texte homérique.

On voit bien en définitive que le texte homérique ne délivre pas une description univoque de la société des Cyclopes. Le simple fait qu'ils soient organisés en une société les éloigne d'un état de sauvagerie dans lequel on a trop souvent tendance à ranger les monstres, même si cette société est ambiguë et est décrite partiellement par opposition. Avec les structures de la vie sociale et politique dans la cité. C'est là un trait marquant de la description épique, qui incite à la glose dans les commentaires, et que l'on retrouve, avec un maintien du paradoxe, chez Euripide (*Cyclope*, 113-120).

42 Voir Thucydide, 1.125, 3.62, 4.63 etc.

2.2.2 *Relations entre les Cyclopes et les dieux*

Afin de décrire l'attitude des Cyclopes, Ulysse emploie deux termes qui ont posé bien des difficultés d'interprétation dans les scholies homériques. En effet, le héros épique utilise les termes ὑπερφιάλος, « insolent », et ἀθεμιστος, « celui qui est sans foi ni loi » (*Odyssée*, 9.106).

Les commentateurs semblent en effet déceler une incohérence dans le fait que les Cyclopes sont impies envers les dieux, alors même que les dieux leur offrent tous les biens de la terre, une terre fertile, sans besoin de travailler. Pour résoudre ce paradoxe, certains commentaires transforment le sens des deux termes : ils ne seraient pas équivalents, car ils ne se réfèrent pas au même contexte (Schol. in Hom., *Od.*, 9.106c1) :

9.106c1 ὑπερφιάλων : τῶν μεγαλοφυῶν τῷ σώματι ΗΜ^aWXY (τῶν δισήμων γὰρ ἢ λέξις), ΗΥ “ἀθεμιστων” δὲ τῶν νόμοις μὴ κεκημένων (φησὶ γὰρ “θεμιστεύει δὲ ἕκαστος / παίδων ἢ δ’ ἀλόχων” [ι 114-15]). εἰ γὰρ ἦν “ἀθεμιστων” ἀντὶ τοῦ “ἀδίκων”, πῶς λέγει “οἱ ῥα θεοῖσι πεποιθότες” [ι 107]; HWX

9.106c1 [...] ὥστε Πολύφημον μόνον λέγει ὑπερήφανον καὶ ἄδικον, τοὺς δὲ λοιποὺς πάντας Κύκλωπας εὐσεβεῖς καὶ δικαίους καὶ πεποιθότας τοῖς θεοῖς, ὅθεν καὶ ἀνῆκεν αὐτοῖς αὐτομάτως ἢ γῆ τοὺς καρπούς. Η

9.106c1 « ὑπερφιάλων : excessivement puissants physiquement ΗΜ^aWXY (car le terme est à double sens), ΗΥ et ἀθεμιστων, ceux qui n'ont pas recours aux lois (il dit en effet que « chacun exerce sa loi / sur ses enfants et son épouse » [9.114-15]). Car si on avait ἀθεμιστων pour « injustes », comment se fait-il qu'il [scil. Homère] dise « ceux qui croient aux dieux » [9.107] ? HWX

9.106c1 [...] c'est seulement Polyphème qu'il qualifie d'orgueilleux et d'injuste, tandis que tous les autres Cyclopes sont pieux, justes et croient aux dieux, d'où le fait que la terre d'elle-même produit automatiquement ses fruits pour eux. Η »

La scholie du manuscrit H propose un commentaire complet, que l'on retrouve sous une forme très abrégée dans d'autres manuscrits, où il s'agit d'interpréter en termes physiques, et non éthiques, l'adjectif ὑπερφιάλος. De façon un peu alambiquée, la scholie propose la glose ἀθέμιστος pour en faire l'indication non d'outrages envers des lois existantes, sur le même modèle étymologique que ἄδικος, « injuste », mais l'indice que les Cyclopes vivent sans lois communes, en exerçant leur pouvoir sur leur domaine familial exclusivement. Une autre façon de réduire la difficulté apparaît dans la dernière partie du commentaire, où la scholie oppose le groupe des Cyclopes au seul Polyphème : sur celui-ci seul pèse désormais l'accusation d'impiété

Cela rejoint d'autres commentaires, qui soulignent que dans l'*Odyssee*, seul Polyphème est irrespectueux envers le pouvoir et la justice des dieux, à la différence de ses frères⁴³ (Schol. in Hom., *Od.*, 9.275a1 et 9.411a1) :

9.275a1 Διὸς αἰγιόχου ἀλέγουσιν : τὸ ἴδιον ἀμάρτημα ἑαυτοῦ ὁ Πολύφημος κοινὸν ποιεῖται· ὅτι γὰρ οἱ ἄλλοι Κύκλωπες οὐκ ἦσαν ἄθεοι φησὶ “νοῦσον δ’ οὐπὼς ἔστι Διὸς μεγάλου ἀλέασθαι” [ι 411]. H

9.275a1 « « Ils ne s'inquiètent pas de Zeus le Porte-égide : Polyphème fait de sa propre faute individuelle une erreur partagée. Que les autres Cyclopes n'étaient pas sans dieux, ce vers le dit : « à la maladie que le grand Zeus envoie, il n'est pas possible d'échapper [9.411] ». H

9.411a1 [...] πάλιν ἐποίησε τοὺς Κύκλωπας λέγοντας “νοῦσον δ’ οὐπὼς ἔστι Διὸς μεγάλου ἀλέασθαι, / ἀλλὰ σύ γ’ εὔχεο πατρὶ Ποσειδάωνι” ; ἐναντίωμα γὰρ φαίνεται μὴ τὰ αὐτὰ περὶ τῶν αὐτῶν λέγοντος· τὸ γὰρ μὴ προσέχειν τοῖς θεοῖς κρειπτόνων ἂν εἴη, τό τε προσέχειν πάλιν ἡττόνων. TT*

9.411a1 « Comment a-t-il fait dire encore aux Cyclopes « à la maladie que le grand Zeus envoie, il n'est pas possible d'échapper ; mais toi, prie ton père Poséidon » ? Cela semble une contradiction, s'il ne dit pas la même chose sur les mêmes sujets : car ne pas prêter attention aux dieux serait la marque d'individus plus puissants qu'eux, tandis que leur prêter attention est celle, à rebours, d'individus moins puissants. » TT*

⁴³ La même interprétation existe dans la scholie 9.27a.2.

Les commentaires insistent sur le fait que lorsque Polyphème est aveuglé par Ulysse, ses frères Cyclopes lui conseillent de prier Zeus. Si les Cyclopes en général étaient impies et irrespectueux envers les dieux, ils ne pourraient pas le suggérer. C'est pourquoi les mêmes scholies soulignent que, c'est Polyphème seul qui est irrespectueux et qui, au lieu de demander l'aide des dieux, demande le malheur d'Ulysse.

Il convient de souligner ici que dans le cadre de sa narration aux Phéaciens, Ulysse lui-même participe aux débats, en faisant part des pensées qui l'assaillirent lorsqu'il arriva sur l'île des Cyclopes et qu'il se demandait quelles étaient les habitudes des habitants de cette île inconnue, tout en s'adressant à son équipage (*Odyssée*, 9.175-176) :

ἐλθὼν τῶνδ' ἀνδρῶν πειρήσομαι, οἳ τινές εἰσιν,
ἢ ῥ' οἷ γ' ὕβρισται τε καὶ ἄγριοι οὐδὲ δίκαιοι,
ἢ εὖ φιλόξενοι, καὶ σφιν νόος ἐστὶ θεουδής.

« J'irai découvrir quel type de gens ils sont là-bas,
s'ils sont violents, sauvages et sans justice,
ou s'ils sont hospitaliers, et s'ils craignent les dieux. »

Cette approche d'Ulysse quant aux habitudes des Cyclopes établit ainsi une alternative tranchée qui distingue absolument entre piété générale et impiété. Cette double possibilité est en effet envisagée par Ulysse dans son récit, est ainsi reprise dans les commentaires, mais attribuée de façon différenciée, d'un côté à Polyphème, de l'autre aux Cyclopes et Polyphème. Cette interprétation apparaît ainsi comme une solution ambiguë qui garde les deux possibilités du discours d'Ulysse lui-même, pour résoudre ce qui est ressenti comme un paradoxe dans la définition des Cyclopes. Polyphème apparaît, dans le texte homérique et dans ses commentaires, comme un cas très particulier de la société cyclopéenne.

3 L'identité du Cyclope Polyphème chez Homère

Après avoir analysé les éléments principaux qui définissent le monde des Cyclopes homériques du chant IX de l'*Odyssée* d'Homère, nous analyserons dans cette nouvelle partie les scholies homériques qui se concentrent plus précisément sur la figure du Cyclope Polyphème.

Il s'agit d'interprétations qui portent plus particulièrement sur son identité et qui peuvent se rapporter à certains « problèmes homériques ». En effet, notre étude portera, à partir des scholies homériques, sur des questions qui concernent sa généalogie et son physique.

Cette lecture nous permettra de proposer une première approche interprétative de la figure du Cyclope Polyphème dans le texte lui-même de l'*Odyssée* par rapporte aux interprétations des scholies homériques.

3.1 La généalogie de Polyphème

D'une manière générale, la difficulté de préciser la généalogie du Cyclope Polyphème a posé des problèmes d'interprétation dans les scholies homériques.

Au chant I de l'*Odyssée*, pendant le conseil des dieux, Zeus indique sans ambiguïté que le Cyclope Polyphème est le fils de Poséidon et de Thoûsa, elle-même fille de Phorcys (*Odyssée*, 1.71-73).

Certaines scholies reprennent cette définition sans introduire de nouveau détail : Thoûsa est une fille de Phorcys, lui-même étant bien caractérisé comme une divinité marine, comme le précisait d'ailleurs déjà le texte de l'*Odyssée* (Schol. in Hom., *Od.*, 1.71b et 1.72a1)⁴⁴ :

1.71b Θόωσα : μήτηρ Πολυφήμου του Κύκλωπος ΗΜ^αΥ κυρίως οὕτως λεγομένη. DEJM^αVs

1.71b « Thoûsa : la mère du Cyclope Polyphème ΗΜ^αΥ appelée ainsi par son nom propre. » DEJM^αVs

⁴⁴ Même information dans la scholie 1.72a2 & 1.72b.

1.72a1 Φόρκυος θυγάτηρ : ἐνάλιος γὰρ θεὸς ὁ Φόρκυον. H¹M^aV

1.72a1 « Fille de Phorcys : Phorcys est en effet un dieu marin. » H¹M^aV

Cette généalogie réaffirmée implique sans doute que les scholies rattachent Polyphème à la divinité marine mentionnée dans la *Théogonie* d'Hésiode sous le nom de Phorcys (*Théogonie* 233-239, 270-275, 330-336). Polyphème trouve ainsi sa place dans le tableau général des êtres immortels et monstrueux issus de la tradition hésiodique, sans que Thoûsa⁴⁵ soit cependant mentionnée par le poète dans la descendance de Phorcys et de Cêto (Grées, Gorgones, Echidna et un serpent monstrueux). Il faut noter que la généalogie hésiodique souligne le caractère monstrueux, et non marin, des descendants de Phorcys : Thoûsa n'apparaît implicitement pas comme une nymphe marine, mais comme un être d'épouvante.

Une autre scholie s'oppose cependant à cette définition de Thoûsa et propose une interprétation divergente de celle de la scholie 1.72a, en faisant de Thoûsa une mortelle, fille d'un pêcheur et épouse de pêcheur (Schol. in Hom., *Od.*, 1.71c) :

1.71c Θόωσα] ἡ Θόωσα ἦν θυγάτηρ Φόρκυος τινὸς ἀλιέως, οὗτος δε τὴν θυγατέρα αὐτοῦ τὴν Θόωσαν ἐτέρῳ ἀλιεῖ πρὸς γάμον ἔδωκεν, ᾧτινι μιγεῖσα τὸν Πολύφημον ἔτεκεν. Y

1.71c « Thoûsa] Thoûsa était la fille de Phorcys, un pêcheur ; il a donné sa fille, Thoûsa, pour femme à un autre pêcheur ; elle s'est unie avec lui et a enfanté Polyphème. » Y

En se distanciant de la tradition hésiodique, cette scholie propose une interprétation rationaliste, qui tend à diminuer la monstruosité de Polyphème.

Cette interprétation est d'ailleurs cohérente avec le fait que Polyphème bien qu'il soit à la fois le descendant de dieux marins, par sa mère et fils de Poséidon, apparaisse dans l'*Odyssée* avant tout comme une créature terrestre.

45 On peut cependant rapprocher son nom de celui de la Néréide Thoé, mentionnée au vers 245 de la *Théogonie*.

Une scholie du chant IX relève cette contradiction, en se référant à un problème homérique d'origine aristotélicienne (Schol in Hom. *Od.*, 9.106a) :

9.106a Κυκλώπων δ' ἐς γαῖαν : ζητεῖ Ἀριστοτέλης [fr. 172 Rose] πῶς ὁ Κύκλωψ ὁ Πολύφημος μήτε πατὴρ ὢν Κύκλωπος (Ποσειδῶνος γὰρ ἦν) μήτε μητὴρ Κύκλωψ ἐγένετο αὐτός. ἐτέρῳ δὲ μύθῳ ἐπιλύεται· καὶ γὰρ ἐκ Βορέου ἵπποι γίνονται, καὶ ἐκ Ποσειδῶνος καὶ τῆς Μεδούσης ὁ Πήγασος ἵππος· τί δ' ἄτοπον ἐκ Ποσειδῶνος τὸν ἄγριον τοῦτον γεγονέναι, ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα τὰ ἐξ αὐτοῦ ἀναλόγως τῇ θαλάττῃ ἄγρια γεννᾶται ἢ τερατώδη ἢ παρηλλαγμένα; HTWX

9.106a « Vers la terre des Cyclopes : Aristote cherche à savoir (fr.172 Rose) comment l'être à l'œil rond (*Cyclope*) Polyphème, sans être né ni d'un père à l'œil rond (il était fils de Poséidon) ni d'une mère à l'œil rond, eut, lui, un œil rond. Cette difficulté est résolue avec une autre histoire : car de fait, Borée donne naissance à des chevaux, et Poséidon et Méduse au cheval Pégase. En quoi est-il étrange que cet être sauvage soit né de Poséidon, tout comme les autres êtres issus de lui en rapport avec la mer naissent sauvages, monstrueux ou extraordinaires ? » HTWX

Afin de résoudre le problème de la différence entre la nature terrestre de Polyphème et la nature marine de ses parents, Aristote s'appuie sur une comparaison avec d'autres enfants divins qui avaient une nature différente de celle de leurs parents. Cet exemple s'insère dans la réflexion d'Aristote qui tente de justifier ce que d'autres jugent des incohérences, en appelant à un ensemble de récits qui constituent une sorte de toile de fond pour l'interprétation d'Homère⁴⁶.

Ce type de question se retrouve de façon sous-jacente dans certains textes de notre corpus, où la dimension terrestre de Polyphème est affirmée, en particulier par contraste avec la nature marine de Galatée : cela concerne en particulier le dithyrambe de Philoxène et le *Dialogue Marin I* de Lucien. On voit bien ici que les possibles « problèmes homériques » que l'on trouve dans les scholies homériques à propos de la généalogie du cyclope Polyphème ne sont pas systématiquement répétés ou régulièrement réutilisés par tous nos auteurs. Cela montre différentes approches dans

46 Mayhew 2019, p. 14-15.

la manière dont chacun de nos auteurs proposera sa réécriture homérique, en se concentrant sur les différentes perspectives proposées dans la double tradition littéraire de Polyphème et ses réécritures dans les différentes formes poétiques.

3.2 Le physique de Polyphème : une définition ambiguë

Le fait que les Cyclopes appartiennent à une catégorie différente de celle de l'humanité a particulièrement troublé les anciens commentateurs. En effet, Homère n'offre pas de description précise du physique des Cyclopes et surtout de Polyphème dans son *Odyssée*. C'est pourquoi les commentateurs traitent, de leur côté, de ce point essentiel en se concentrant non seulement sur les caractéristiques physiques générales du Cyclope Polyphème, mais aussi plus spécifiquement sur l'élément qui identifie à coup sûr Polyphème : certains de ces points, selon les scholies homériques sont susceptibles de mettre au jour des problèmes de cohérence dans le texte de l'*Odyssée*.

3.2.1 *Caractéristiques générales du physique de Polyphème*

Le manque de précision des caractéristiques physiques générales du Cyclope Polyphème peut relever de la catégorie des « problèmes homériques » dans les scholies, si l'on tient compte de la difficulté d'Ulysse à offrir une description précise et détaillée du monstre dans le chant IX de l'*Odyssée*.

Effectivement, dans le chant IX, Ulysse essaye de donner une description du physique de Polyphème, mais celle-ci reste imprécise (*Odyssée*, 9.187-192) :

ἔνθα δ' ἀνήρ ἐνίαυε πελώριος, ὅς ῥα <ᾗ> μῆλα
οἶος ποιμαίνεσκεν ἀπόπροθεν· οὐδὲ μετ' ἄλλους
πωλεῖτ', ἀλλ' ἀπάνευθεν ἐὼν ἀθεμίστια ἦδη.
καὶ γὰρ θαῦμ' ἐτέτυκτο πελώριον, οὐδὲ ἔφκει
ἀνδρὶ γε σιτοφάγῳ, ἀλλὰ ῥίψι ὑλήεντι
ὑψηλῶν ὀρέων, ὃ τε φαίνεται οἶον ἀπ' ἄλλων.

« Là-bas il était un homme monstrueux, qui, tout seul,
faisait paître ses troupeaux au loin ; et les autres,
il ne les fréquentait pas, mais il vivait à l'écart, sans foi ni loi.
Et il était un monstre gigantesque, il ne ressemblait pas

à un homme mangeur de pain, mais à un sommet boisé
qui se distingue seul parmi les hautes montagnes. »

Notre héros ne semble pas capable de bien identifier ni de définir le physique de Polyphème en utilisant un seul terme. Au contraire, Ulysse semble employer des adjectifs et des expressions qui n'offrent que des impressions concernant cet être inconnu, et recourt à des comparaisons, comme si une description directe était impossible. Finalement le public ne sait pas exactement à quoi ressemble le Cyclope Polyphème.

En employant l'expression ἀνὴρ πελώριος, Ulysse emploie un terme courant ἀνὴρ, « homme », qui renvoie au monde du masculin, et un terme rare, πελώριος, « monstrueux, gigantesque ». La combinaison de ces deux termes crée un oxymore, seul capable de rendre à l'apparence physique apparemment indicible du Cyclope Polyphème. D'un côté, Ulysse attribue à Polyphème les caractéristiques d'un homme, semblable à lui-même et à ses compagnons, et de l'autre, il lui confère une nature extraordinaire, πελώριος soulignant en particulier la taille démesurée du personnage ou l'impression de gigantisme qu'il dégage⁴⁷.

Cette première approche de la description de Polyphème donne la possibilité à Ulysse de bien montrer l'ambiguïté de son physique par rapport à l'humanité à son public, les Phéaciens à qui notre héros raconte cette aventure. En même temps, la même description donne la possibilité à l'aède qui chante les aventures d'Ulysse d'augmenter l'intérêt et l'angoisse de son public pour la suite de son chant.

Ensuite, Ulysse propose l'expression θαῦμα πελώριον pour décrire Polyphème : il remplace ainsi le terme commun ἀνὴρ par le terme θαῦμα, « ce qui suscite la stupéfaction ».

On sait que le terme θαῦμα est généralement utilisé pour qualifier un « objet » qui frappe l'œil et les sens, qui fait irruption et qui ne correspond pas à l'expérience commune du temps, de l'espace et de gens. Il s'agit le plus souvent d'un « objet », qui dénote une « réalité » inversée ou non conforme aux normes dont les gens ont

47 Voir entre autres *Iliade*, 3.229 (Ajax) ; 7.208 (Arès) ; 11.820 (Hector). Les armes (*Iliade*, 8.424 ; 10.439) ou les flots de la mer (*Odyssee*, 3.290) peuvent se voir aussi accoler cet adjectif.

conscience dans la réalité de leur monde⁴⁸. C'est pourquoi, θαῦμα n'équivaut pas à une description : le terme qualifie les effets de l'objet perçu sur ceux qui le perçoivent, mais ne dit rien de sa nature ou même de son apparence.

Le recours à ces deux termes, πελώριος et θαῦμα, pour qualifier le physique de Polyphème, suggère l'effort que fait Ulysse pour proposer ce qui peut se rapprocher le plus d'une description à son public, les Phéaciens, qui n'ont pas vu Polyphème mais qui écoutent cette aventure. Cela crée un effet de théâtralité dans son récit – si l'on prend aussi en compte la comparaison de Polyphème avec un mont – en accentuant à la fois la particularité de Polyphème et l'angoisse de son auditoire. Par ailleurs, en employant ces termes, Ulysse se confère à lui-même les caractéristiques d'un héros épique qui se met en danger face à un « être » tel que Polyphème.

L'esquisse d'une description physique de Polyphème par Ulysse a été traitée par certaines scholies anciennes, non pour ce qui concerne sa taille – l'iconographie, de l'époque classique jusqu'à l'époque romaine, montre bien sa taille gigantesque⁴⁹ – mais pour le recours à des tropes, en particulier la comparaison (Schol. in Hom., *Od.*, 9.187a) :

9.187a ἔνθα δ' ἀνήρ ἐνίαυε <πελώριος> : εἰκότως προσυνίστησι τὸ μέγεθος, ἵνα ἀξιόπιστος φανῆ τὰ δύο σώματα σιτούμενος [cf. ι 289]. πλείστας δὲ παραβολὰς ποιεῖται τοῦ μεγέθους αὐτοῦ· διὸ καὶ ὄρει αὐτὸν ἀπέεικασεν ὡς ὑπερβάλλοντα παντὸς ζώου μέγεθος, καὶ οὐδ' ὄρει ἀπλῶς, ἀλλὰ “ρίψ ὑλήεντι” [ι 191], ὃ ἐστὶν ὄρει τῷ ὑψηλοτάτῳ καὶ τούτῳ ὑλήεντι. τοῦτο δὲ ἐστὶν ὑπερβολὴ ὑπερβολῆς. H

9.187a « Là-bas il était un homme monstrueux : il [scil. Ulysse] a raison de commencer par présenter sa taille, afin que le Cyclope soit crédible lorsqu'il se repaît des deux corps [cf. 9.289]. Et il multiplie les comparaisons sur sa taille ; c'est pourquoi il l'a figuré comme un mont, en tant qu'il dépasse en taille toute créature vivante, et non pas simplement comme un mont, mais « un sommet boisé » [9.191], c'est-à-dire comme le mont le plus haut et qui plus est boisé. C'est là une hyperbole d'hyperbole. » H

48 Hunzinger 1992, p. 51-52.

49 Voir *LIMC* 4.II, 11, 18,19, 21-23.

L'argumentation joue ici sur deux niveaux, en premier lieu la pertinence de la comparaison, en considération de la cohérence interne de l'épisode : le rapprochement avec le repas cannibale du Cyclope permet de justifier « raisonnablement » (εικότως) l'insistance d'Ulysse, et du poète, sur la taille de Polyphème.

En deuxième lieu, la comparaison est décortiquée et glosée, et finalement évaluée : l'expression finale qui la qualifie, « hyperbole d'hyperbole » (ὑπερβολὴ ὑπερβολῆς) suggère peut-être qu'on va, ici, au-delà du gigantisme d'une « simple » montagne, puisqu'elle est qui plus est rehaussée de forêts. Le Cyclope est donc plus haut que haut, en quelque sorte.

Polyphème n'est donc pas simplement comparé à une haute montagne, telle qu'on en rencontre dans la réalité. Si nous retenons l'hyperbole soulignée par la scholie, nous voyons comment Ulysse, en nous invitant à imaginer une montagne plus haute qu'une montagne réelle et à la comparer à Polyphème, renforce l'hyperbole de la présentation de Polyphème pour en faire un être qui excède les normes et les expériences humaines. Ce n'est peut-être pas qu'une question de rhétorique : Cela indique, par extension, son incapacité, et celle de tout homme en fait, à déterminer avec précision à quoi peut ressembler exactement le Cyclope Polyphème, tant ce dernier échappe aux catégories humaines et dépasse la possibilité même d'une description.

Le physique général de Polyphème combine donc à la fois un manque de précision dans le détail et une impression générale de gigantisme qui en fait un être hors normes. Chez Euripide, la définition du Cyclope s'inscrit dans cette perspective, même si se pose bien sûr la question de la représentation du personnage sur scène : étant donné le peu de choses que nous savons des conventions du drame satyrique en matière de costumes et de gestuelle d'acteur, il est difficile dans quelle mesure le jeu et le physique d'acteur pouvaient souligner ce gigantisme. En revanche, chez les auteurs qui traitent de Polyphème dans le cadre d'une relation amoureuse avec Galatée, le « problème homérique » du physique de Polyphème devient plus complexe : il ne s'agit plus seulement, en particulier Théocrite (*Idylles VI et XI*) et Lucien (*Dialogue Marin I*), de se demander à quoi pouvait ressembler Polyphème, mais d'interroger comment ce physique pouvait devenir soit un avantage, soit un obstacle dans une relation amoureuse.

3.2.2 *L'œil de Polyphème*

Le détail physique qui caractérise le mieux les Cyclopes et Polyphème à l'époque moderne, l'œil unique au milieu du front, attire également l'attention des commentateurs antiques : c'est un détail qui peut poser des problèmes de cohérence à l'intérieur du texte homérique. C'est pourquoi, les interprétations des scholies se concentrent sur la question de déterminer si le Cyclope Polyphème avait un ou deux yeux avant son aveuglement par Ulysse.

Au chant I de l'*Odyssée*, pendant le conseil des dieux dans l'Olympe, Zeus explique qu'Ulysse a aveuglé l'œil de Polyphème, bien avant le récit de l'épisode par Ulysse lui-même (*Odyssée*, 1.69-71). Cependant on trouve dans certaines scholies, une réflexion à ce sujet qui met en valeur une potentielle contradiction (Schol in Hom. *Od.*, 1.69g.1) :

1.69g.1 ἀλάωσεν : τοῦ λάειν, ὃ ἐστὶ τοῦ βλέπειν, ἐστέρησεν. τὸ δὲ “ὀφθαλμῶν μὲν ἄμερσε” [θ 64] τοῦ μαίρειν, ὃ ἐστὶ μαρμαίρειν, ἐστέρησεν. οὐκ ἦν δὲ μονόφθαλμος ὁ Κύκλωψ καθ’ Ὅμηρον, ὡς καθ’ Ἡσίοδον [theog. 145], <φύσει>. φησὶ γοῦν “πάντα δὲ οἱ βλέφαρ’ ἀμφὶ καὶ ὀφρύας” [ι 389], οὐχ ὡς Θεόκριτος “οὔνεκά μοι πλατεῖα μὲν ὀφρῦς ἐπὶ παντὶ μετώπῳ” [11,31]. μονόφθαλμος οὖν ἦν καθ’ Ὅμηρον τοῦ ἐνὸς αὐτοῦ ὀφθαλμοῦ προτυφλωθέντος. HM^aO

1.69g.1 « Il a aveuglé (ἀλάωσεν) : il l'a privé de la possibilité de *laein*, c'est-à-dire de voir. Quant à « il l'a dépouillé de ses yeux » (8.64) c'est : il l'a privé de la possibilité de *mairein*, c'est-à-dire de resplendir. Selon Homère, le Cyclope n'avait pas un seul œil, comme le dit Hésiode (*Théog.* 145), par nature. Il dit en tout cas « tout autour de ses paupières et de ses sourcils » (9.389), et non pas comme Théocrite « c'est parce qu'un sourcil s'étend sur tout mon front » (11.31). D'après Homère, donc, le Cyclope avait un seul œil parce qu'il avait déjà auparavant perdu l'autre œil. » HM^aO

Là encore, l'interprétation se fait à plusieurs niveaux : tout d'abord, la scholie propose une glose pour le verbe ἄμερσε. Ainsi, la scholie semble reconnaître un terme composé du préfixe privatif et d'un radical μαίρ-. Ce radical n'étant pas attesté par ailleurs, la scholie le rapproche du verbe μαρμαίρω, « briller » : ce jeu étymologique permet de justifier la cécité comme une perte « d'éclat ».

Dans un deuxième temps, la cohérence du texte homérique est sollicitée : les paupières et les sourcils du Cyclope étant mentionnés au pluriel, la scholie en conclut que le visage de Polyphème a dû, par nature, comporter deux yeux, et qu'au moment de l'épisode de l'*Odyssée*, il n'en a plus qu'un seul, pour une raison qui n'est pas précisée.

La version homérique s'opposerait ainsi à la fois au texte hésiodique, qui attribue par nature un seul œil aux Cyclopes – à noter que le scholiaste n'interroge pas la possible différence entre les Cyclopes forgerons nés du Ciel et les Cyclopes de l'*Odyssée* – et à la version de Théocrite, qui prend justement pour parti de décrire un sourcil unique barrant le front du Cyclope, en accord avec l'œil unique que la nature lui a donné.

Toujours à propos du chant IX, on trouve une autre scholie qui signale également la contradiction entre la version d'Homère et celle d'Hésiode en mettant l'accent sur la « nature » (φύσις) de Polyphème (Schol in Hom. *Od.*, 9.106a) :

9.106a (...) γελοίως δ' αὐτοὺς ἐτυμολογεῖ Ἡσίοδος· “Κύκλωπες δ' ὄνομ' ἦσαν ἐπώνυμον, οὐνεκ' ἄρα σφέων / κυκλοτερῆς ὀφθαλμὸς ἕεις ἐνέκειτο μετώπῳ” [theog. 145-46]. ὁ δ' Ὅμηρος φαίνεται <ἄλλην> φύσιν αὐτῶν λέγων· εἰ γὰρ ἦν τι τοιοῦτον, ὥσπερ τὰς ἄλλας ιδιότητας τῶν ὀφθέντων ἔγραψεν ἐπ' αὐτοῦ <τοῦ> Κύκλωπος, τὸ μέγεθος, τὴν ὠμότητα, οὕτω καὶ τὸ περὶ ὀφθαλμοῦ ἔγραψε. HWXs

9.106a « (...) Hésiode fournit à leur sujet une étymologie qui fait sourire : « Et ils avaient le nom de “Cyclopes”, ce qui s'explique par le fait qu'ils avaient / un œil circulaire unique au milieu du front (*Théog.* 145-146). Mais on voit bien qu'Homère leur confère une autre nature ; en effet, s'il y avait eu quelque chose de cet ordre, tout comme il a fait mention des autres particularités visibles au sujet du Cyclope lui-même, à savoir sa taille, sa cruauté, de même il aurait fait mention de la particularité de l'œil. » HWXs

Le jugement porte ici à la fois sur Hésiode, dont la glose interne du nom des Cyclopes est jugée comique, voire ridicule, et sur Homère, dont la cohérence supposée est utilisée comme argument. C'est au nom des précisions apportées explicitement par Homère que l'absence de précision concernant l'œil est jugée comme un élément significatif, qui permet de conclure que le Cyclope n'avait pas un œil, mais deux yeux, au moins par nature.

D'autres scholies soulignent encore que Polyphème avait probablement deux yeux, une partie de l'argument étant même répété mot à mot et semblant tirer son origine de Porphyre (Schol in Hom. *Od.*, 9.383a) :

9.383a ὀφθαλμῶ ἐνέρεισαν] Πορφυρίου· ὁ Κύκλωψ κατὰ μὲν Ὅμηρον οὐκ ἦν μονόφθαλμος φύσει, ἀλλὰ κατὰ τινα συντυχίαν τὸν ἕτερον τῶν ὀφθαλμῶν ἀποβεβλήκει. β' γὰρ ὀφρύας εἶχε· φησὶ γὰρ “πάντα δέ οἱ βλέφαρ' ἀμφὶ καὶ ὀφρύας εὔσεν ἀϋτμή” [389]. M^aXs

9.383a « Ils enfoncèrent dans son œil] Tiré de Porphyre : le Cyclope, selon Homère, n'avait pas par nature un seul œil, mais une circonstance lui avait fait perdre l'un de ses deux yeux. Il avait en effet deux sourcils. Il dit en effet “tout autour de ses paupières et de ses sourcils grillait l'ardeur” [389]. » M^aXs

Mais on trouve dans d'autres scholies des interprétations d'un type différent, qui peuvent par exemple reposer sur un jeu de mots (Schol. in Hom., *Od.*, 1.69f) :

1.69f ὄν <ὀφθαλμοῦ ἀλάωσεν> : ὄν τῆς θυγατρὸς ἐστέρησεν· μίαν γὰρ θυγατέρα εἶχεν ὡς ὀφθαλμόν. PY

1.69f « Qu'il a privé de son œil : qui l'a privé de sa fille : il avait en effet une fille unique, [à laquelle il tenait comme à la prune] de ses yeux. » PY

Le texte s'éclaircit si l'on suppose une glose intermédiaire, non mentionnée, qui repose sur l'emploi du terme κόρη, qui désigne aussi bien la « jeune fille », et donc la « fille » (θυγάτηρ), que la « pupille », et donc « l'œil » (ὀφθαλμός). Grâce à ces glissements sémantiques et à ces équivalences la scholie propose une explication de type rationaliste, qui consiste à transformer l'élément ressenti comme scandaleux en un élément relevant de l'univers courant⁵⁰. Nous reprenons dans notre traduction entre crochets, pour faire sentir la façon dont fonctionne cette scholie très allusive, une suggestion de Christophe Bréchet, qui ne correspond pas exactement au texte original, mais qui fait sentir le jeu de mots à l'œuvre entre θυγάτερα (« fille ») et ὀφθαλμόν (« œil ») : l'expression française « tenir... comme à la prune de ses yeux » permet de dresser un pont qui n'est pas à proprement parler sémantique, comme celui qui

⁵⁰ Voir l'exemple de Thoïsa dans Schol. in Hom., *Od.*, 1.71c, analysé plus haut p.46.

réunit θυγάτηρ, κόρη et ὄφθαλμός, mais qui donne à comprendre comment on peut passer de « fille » à « pupille », et de « pupille » à « œil ».

Les interprétations proposées par les scholies homériques pour l'œil ou les yeux du Cyclope Polyphème soulignent la diversité des approches concernant sa figure, non seulement entre l'*Odyssée* et des textes d'époque archaïque, comme ceux d'Hésiode, ou des textes d'époque postérieure, comme ceux de Théocrite, mais aussi à l'intérieur même du texte de l'*Odyssée*. On voit comment la tradition littéraire de l'*Odyssée* suscite non seulement des réécritures, mais aussi des questionnements sur l'interprétation du texte qui sont susceptibles d'influencer les réécritures de l'épisode.

4 Les scènes homériques entre Polyphème et Ulysse

Dans cette partie de notre étude, nous présentons les scènes les plus importantes qui confrontent le Cyclope Polyphème et Ulysse dans le chant IX de l'*Odyssée*. Nous attirons l'attention sur différents niveaux d'analyse possible. Outre les motifs proprement narratifs, comme ceux de la ruse et de la malédiction, nous faisons intervenir également la notion de « scène typique », dont on connaît l'importance pour la définition de certains épisodes épiques. Nous aborderons ainsi sous ce double angle les « problèmes homériques » qui pourraient être perçus et expliqués concernant l'articulation des scènes entre elles et de leurs motifs.

Cette approche nous permettra d'envisager une sorte de catalogue simple mais efficace, qui nous donne la possibilité d'annoncer et d'identifier les éléments que les auteurs de notre corpus réutilisent de manière systématique et répétée dans leurs réécritures de l'épisode homérique.

4.1 L'hospitalité : scènes typiques et questions de détail

On sait que les deux épopées homériques sont caractérisées par des scènes typiques : le poète raconte certaines actions ou certains événements en utilisant des expressions et des motifs répétitifs et systématiques qui se succèdent dans un ordre constant⁵¹. Dans ce cadre, l'accueil de l'hôte et la pratique du banquet sacrificiel notamment, occupent, comme nous le savons bien, une place essentielle dans les épopées homériques en reflétant, même avec sans doute un décalage, les pratiques civiques, sociales et religieuses de la société antique. Les deux scènes prennent ainsi les caractéristiques d'une activité rituelle fondamentale qui a des règles très précises et déterminées.

L'accueil de l'hôte comprend les étapes suivantes : les ablutions, les préparatifs du service, le service du pain, la consommation du repas et sa fin. De son côté, le banquet sacrificiel comprend les étapes suivantes : les activités qui précèdent l'égorgement de la victime sacrificielle à savoir l'annonce du sacrifice, plus ou moins détaillée et longue ; l'abattage de la victime ; une scène culinaire ; et, pour finir, la répartition de la nourriture mais non sa consommation⁵².

Cependant, dans le chant IX de l'*Odyssée*, ces deux pratiques essentielles du monde homérique, l'accueil de l'hôte et le banquet sacrificiel, se présentent de façon problématique comme des scènes et des rituels pervertis par rapport aux habitudes civiques et religieuses du monde d'Ulysse et, en général, de la société humaine. Ce jeu d'inversion des pratiques civiques, sociales et religieuses humaines en terre cyclopéenne est matérialisé par le Cyclope Polyphème qui, comme nous l'avons expliqué, se distingue du reste des Cyclopes par son impiété et son manque de respect envers les lois et les règles des dieux.

51 Voir W. Arend, *Die typischen Scenen bei Homer. Problemata*, 7, Berlin, Weidmann, 1933 ; M. W. Edwards, " Type-scenes and Homeric Hospitality ", *Transactions of the American Philological Association*, vol. 105, The Johns Hopkins University Press, 1975, p. 51-72 ; M. W. Edwards, " Homer and Oral Tradition : The Type-Scene", in J. M. Foley (éd.), *Oral Tradition* 7, n° 2, Ohio, Slavica Publishers, 1992, p. 284-330 ; Said 1998, p. 26-31 ; M. Clark 2006, p. 117-138 ; Briand 2011, p. 85-87.

52 Said 1998, p. 26-29.

Plus précisément, bien que les compagnons d'Ulysse lui conseillent de ne pas attendre le retour de Polyphème dans sa caverne après le pâturage de ses troupeaux, Ulysse les encourage à allumer un feu pour faire un sacrifice aux dieux en mangeant les biens du monstre homérique (*Odyssee*, 9.224-233). Lorsque Polyphème retourne chez-lui, Ulysse se présente en évoquant le dieu protecteur des « hôtes » (ξένοι), et des « suppliants » (ικέται), Zeus (*Odyssee*, 9.266-272).

Cependant nombre de commentaires portent, non sur les scènes elles-mêmes, mais sur les motivations d'Ulysse. En effet, dans certaines scholies homériques, il est posé la question suivante : « pourquoi Ulysse a-t-il décidé de rester dans la grotte cyclopéenne malgré les avertissements de ses compagnons ? » (Schol. in Hom., *Od.*, 9.267c) :

9.267c εἴ τι πόροις ξεινήιον : καὶ τί ξένιον ἤλπιδεν ; <οὐ> προβάτου δορὰν ἴσως, ἀλλὰ τὸν εἰς τοὺς ξένους καθήκοντα ἔλεον. πρέπον <γὰρ> τὸν ἀποπεπλανημένον ἔξω τῆς οἰκουμένης τὰ τῆδε ἀγνοεῖν καὶ παραπεμφθῆναι βούλεσθαι διὰ τῆς μηνύσεως τῶν τόπων. τοῦτο γὰρ ὡς εἰκὸς διανοούμενος οὐκ ἐπέισθη τοῖς ἐταίροις ὥστε φεύγειν, ἀλλὰ τῷ κινδύνῳ παρεβάλλετο μαθεῖν ἀξιῶν ὁποῖω πλῶ τεύξεται τοῦ νόστου. T

9.267c « au cas où tu nous fournirais l'hospitalité » : Et quelle hospitalité espérait-il ? probablement pas une peau de mouton, mais la pitié qui sied aux hôtes. Car il convient que celui que ses errances ont fait sortir des limites du monde habité ignore les usages de l'endroit et souhaite être guidé par les indications fournies par les lieux. C'est, comme cela est vraisemblable, dans cette pensée qu'il ne s'est pas laissé convaincre par ses compagnons de s'enfuir, mais les a mis en danger, parce qu'il trouvait bon d'apprendre quelle voie suivre pour son retour. » T

La réponse apportée par cette scholie, qui interroge l'attitude d'Ulysse et ses attentes, implique un jugement, voire une approche psychologique d'Ulysse : pourquoi le héros épique veut-il savoir si Polyphème le traitera comme un *xenos* et lui offrira une hospitalité appropriée ? Sa décision de rester semble téméraire, car Ulysse ignore les objections de ses compagnons et les met en danger. Cependant la solution est plutôt d'ordre stratégique : Ulysse est à la recherche d'informations, indispensables pour poursuivre sa route. Ce qui pourrait être de la témérité est finalement mis au compte d'une conduite digne d'un capitaine.

De même, c'est l'attitude de Polyphème qui suscite l'intérêt des scholies, et non le déroulement de la scène elle-même ou son rapport avec les scènes typiques de consommation de nourriture carnée. On sait que le Cyclope dévore plusieurs des compagnons d'Ulysse (*Odyssée*, 9.278-298, 9.312 et 9.344) et fait preuve de cruauté et d'avidité. Certains scholies homériques essayent par exemple de clarifier la comparaison d'Ulysse qui compare Polyphème à un lion qui dévore ses victimes crues, avec leur chair et leurs os (Schol. in Hom., *Od.*, 9.292b et 9.292d) :

9.292b ὥστε λέων : πρὸς πάντα ἐμφερῶς τῇ εἰκόνι, πρὸς τὴν ἀνθρωποφαγίαν, πρὸς τὴν ὠμοφαγίαν, καὶ τὸ ἄπληστον τῆς βορᾶς. καὶ τετήρηται ὅτι λέων, ἐὰν ἄψηται μέλους, ἕως τέλους ἐσθίει αὐτό, κύων δὲ μεταβαίνει, ὅθεν ἐπ' ἐκείνου καὶ ἀλλαγοῦ "κυνῶν μέλπηθρα" [N 233]. T

9.292b « Comme un lion : à tous points de vue bien adapté à l'image, tant pour la dévoration de la chair humaine, la dévoration de chair crue que pour l'appétit insatiable. Et l'observation montre qu'un lion, quand il tombe sur un membre, le mange totalement, tandis qu'un chien l'emporte, d'où ici et ailleurs, « les jouets des chiens » (*Illiade*, 13.233) ». T

9.292d οὐδ' ἀπέλειπεν : διὰ τοῦτο οὐδὲ {ἐκ} λειψάνου τινὸς μένοντος ἐπέγνω τὴν ὠμότητα αὐτοῦ ὁ Ὀδυσσεύς. HM^aV

9.292d « Il n'a rien laissé : c'est du fait qu'il n'y avait pas le moindre reste qu'Ulysse comprit sa cruauté ». HM^aV

Les scholiastes sont manifestement sensibles au fait que le poète recourt à une comparaison pour accentuer le comportement hors norme de Polyphème qui dévore les compagnons d'Ulysse.

La scholie 9.292b propose en particulier une distinction intéressante, entre les habitudes d'un lion et d'un chien : le commentateur redouble la comparaison initiale, entre Polyphème et le lion, par une comparaison complémentaire, entre le lion et le chien, et recourt à ce qui est qualifié « d'observation » (τετήρηται). Qu'il s'agisse d'une observation personnelle ou d'un emprunt à une forme de littérature zoologique, il s'agit ici de souligner la sauvagerie de Polyphème, analogue d'une bête féroce qui ne connaît que l'appétit et ignore la dimension ludique, et peut-être aussi les formes de sociabilité qu'implique la convivialité avec l'espèce humaine. On notera ici que le

chien n'est visiblement pas la bête dévoreuse de cadavres à qui Achille, dans un autre contexte, se propose d'abandonner le corps d'Hector. De façon implicite, c'est toute la distance qui sépare Polyphème des manières de table, en particulier du banquet sacrificiel, qui est soulignée.

Ainsi, bien que scènes typiques, telles que l'accueil d'un hôte ou le banquet sacrificiel, n'appartiennent pas en soi à la catégorie des « problèmes homériques », leur apparition dans le contexte de l'épisode de Polyphème permettent de mettre en valeur le comportement inhabituel non seulement de Polyphème, mais aussi d'Ulysse. De ce fait, les commentaires aident à mettre en place un système d'opposition entre ce qui relève de l'hospitalité et du banquet sacrificiel d'un côté, et ce qui en est la négation de l'autre : sauvagerie, consommation de chair crue, négation des règles sociales, brutalité sont autant de termes qui reviennent chez les différents auteurs de notre corpus, soit directement, dans la mise en scène de la rencontre entre Ulysse et Polyphème, chez Euripide et chez Philoxène, soit indirectement, dans la peinture paradoxale d'un Cyclope amoureux, chez Théocrite et Lucien.

4.2 La fonction du vin dans le chant IX de l'*Odyssée*

Dans le chant IX, le vin qu'Ulysse offre à Polyphème apparaît comme un facteur déterminant parce que c'est le moyen par lequel le héros épique va se venger de la mort de ses compagnons. Il devient la ressource qui sauve sa vie et celle du reste de ses compagnons. Bien qu'il n'y ait aucune référence problématique au vin dans les scholies homériques et qu'il ne fasse pas partie des « problèmes homériques », nous proposons que le vin ou plutôt que le type de vin présenté dans le texte de l'*Odyssée* le soit de manière problématique.

4.2.1 *Les origines du vin*

Ulysse, en faisant une description détaillée du vin qu'il a donné au Cyclope, insiste sur le fait que ce vin est lié à Maron (*Odyssée*, 9.196-205) :

ἀτὰρ αἶγεον ἄσκον ἔχον μέλανος οἴνοιο
 ἠδέος, ὃν μοι ἔδωκε Μάρων, Εὐάνθεος υἱός,
 ἱρεὺς Ἀπόλλωνος, ὃς Ἴσμαρον ἀμφιβιβήκει,
 οὔνεκά μιν σὺν παιδὶ περισχόμεθ' ἠδὲ γυναικὶ
 ἀζόμενοι· ᾧκει γὰρ ἐν ἄλσει δενδρήεντι

Φοίβου Απόλλωνος. ὁ δέ μοι πόρεν ἀγλαὰ δῶρα·
 χρυσοῦ μὲν μοι ἔδωκ' εὐεργέος ἑπτὰ τάλαντα,
 δῶκε δέ μοι κρητῆρα πανάργυρον, αὐτὰρ ἔπειτα
 οἶνον ἐν ἀμφιφορεῦσι δώδεκα πᾶσιν ἀφύσσας
 ἠδὺν ἀκηράσιον, θεῖον ποτόν· (...).

« puis j'avais une outre en peau de chèvre avec du vin noir
 doux, que m'avait donné Maron, fils de Evanthès,
 prêtre d'Apollon, qui est le dieu protecteur d'Ismaros,
 pour avoir protégé avec son enfant et son épouse,
 par respect, car il habitait sous les arbres du bois sacré
 de Phœbos Apollon. Et il m'a offert des cadeaux splendides.
 Il m'a donné sept talents d'or bien ouvré,
 il m'a aussi donné un cratère tout en argent, et puis
 du vin, dans douze amphores, qu'il a tiré,
 doux, non mêlé, une boisson divine (...). »

On sait que Maron tire son nom de la cité de Maroneia, située au nord de la Grèce dans la région d'Ismaros de Thrace, une région célèbre pour son vin. De plus, d'après Homère, Maron est fils d'Evanthès, comme le relève l'exégèse suivante d'une scholie homérique. Toutefois, la même scholie ajoute qu'Evanthès est fils de Dionysos, ce qui crée une relation familiale entre Maron, qui devient ainsi le petit-fils du dieu (Schol. in Hom., *Od.*, 9.197a1) :

9.197a1 Μάρων] Μάρων Εὐάνθους υἱός, ὁ δὲ Εὐάνθης υἱὸς Διονύσου.
 γυνὴ Μάρωνος Οἰδέρκη, ὡς Πορφύριος. Η

9.197a1 « Maron] Maron est fils de Evanthès, et Evanthès est fils de Dionysos.
 La femme de Maron est Oidekè, d'après Porphyre. » Η

Selon le texte homérique Maron est le prêtre d'Apollon. La scholie suivante interprète cela comme une contradiction avec le motif du vin (Schol. in Hom., *Od.*, 9.198a) :

9.198a ἱεὺς Απόλλωνος : ταῦτα σημειοῦνται τινες πρὸς τὸ μὴ
 παραδίδοναι Ὅμηρον Διόνυσον οἴνου εὐρετήν, δι' ὅλης τῆς ποιήσεως οἴνου
 μνημονεύοντα, τὸν δὲ Μάρωνα οὐ Διονύσου, ἀλλ' Απόλλωνος ἱερέα. Η

9.198a « Prêtre d'Apollon : certains mettent ce point en relation avec le fait qu'Homère ne fait pas Dionysos le découvreur du vin, alors que tout au long de la poésie, il mentionne le vin, et que Maron n'est pas un prêtre de Dionysos, mais d'Apollon. » H

4.2.2 *Les qualités du vin : couleur, odeur, usage*

Ulysse insiste sur les caractéristiques du vin de Maron pour mettre en avant sa particularité. La couleur du vin de Maron est rouge, un point souligné dans l'une des scholies (Schol. in Hom., *Od.*, 9.196d) :

9.196d μέλανος οἴνοι] ἤγουν ἐρυθροῦ, ὡς διὰ τὴν ἄγαν ἐρυθρότητα ὑπομελαίνεσθαι ἐφίκει. Y

9.196d « Vin noir] c'est-à-dire rouge, car il semblait devenir noir tant il était rouge à l'excès. » Y

Notre héros met aussi l'accent sur la bonne qualité du vin en insistant sur son odeur à laquelle personne ne peut résister (*Odyssée*, 9.210-211) :

ὄδμη δ' ἠδεῖα ἀπὸ κρητῆρος ὀδώδει
θεσπεσίη· τότ' ἄν οὔ τοι ἀποσχέσθαι φίλον ἦεν.

« et une odeur s'élevait, si douce, du cratère, divine.
Et personne n'aurait pu s'en abstenir. »

Si on tient compte du fait que le nom du père de Maron est Evanthès, un terme qui intègre dans sa composition le nom des « fleurs » (ἄνθος), il semble que la douceur du vin est redoublée par le parfum des fleurs qui le caractérise, dès lors que l'on interprète la généalogie de Maron comme une façon de définir le vin lui-même.

L'exégèse suivante met l'accent sur l'odeur forte du vin qui attire les personnes qui le boivent (Schol. in Hom., *Od.*, 9.211b1) :

9.211b1 οὔτοι ἀποσχέσθαι : ἀποστῆναι τοῦ οἴνου οὐκ ἦν προσφιλές τῷ πίνοντι, διότι καίπερ ὕδωρ ἔχων καλὸς ἦν. HM^a

9.211b1 « ne pas s'abstenir : rester éloigné du vin n'était pas agréable à celui qui boit, car il était bon, quoiqu'il ait comporté de l'eau. » HM^a

Ulysse mentionne, également, deux autres caractéristiques essentielles du vin de Maron, à savoir que c'est un vin pur qui pourrait avoir les caractéristiques d'une boisson divine (*Odyssée*, 9.205) : il est

ἠδὺν ἀκηράσιον, θεῖον ποτόν, (...).

« doux, non mêlé, une boisson divine (...). »

L'hyperbole de la présentation du vin de Maron est soulignée par l'interprétation suivante de la scholie (Schol. in Hom., *Od.*, 9.205b) :

9.205b ἠδὺν ἀκηράσιον : ἀκέραιον δὲ καὶ ἀδιάφθορον, ὑπερβολικῶς. οἱ δὲ ἀμιγῆ πρὸς ἕτερον. ἢ δύναμιν ἔχοντα, παραμεῖναι δυνάμενον· ἀποδίδωσι δὲ αὐτοῦ καὶ τὴν δύναμιν διὰ τῶν ἐξῆς. T

9.205b « ἠδὺν ἀκηράσιον : non mêlé et non corrompu, de façon hyperbolique. Pour d'autres, non mélangé à un autre. Ou alors puissant, ayant la faculté de persister. Il [scil. Homère] fait ressortir également sa puissance à travers les vers suivants. » T

Pour le même vers du texte homérique, on trouve la scholie suivante qui concerne le terme ἠδύς. La scholie propose une interprétation lexicologique de ce terme en détaillant les effets du vin de Maron (Schol. in Hom., *Od.*, 9.205c) :

9.205c ἠδύς] ἤγουν ἠδονὴν καὶ εὐφροσύνην ἐμποιοῦντα, κούχι τὸν γλυκύτατον τὴν γεῦσιν. M^d

9.205c « Doux] c'est-à-dire provoquant du plaisir et de la joie, et non pas le plus doux du point de vue du goût. » M^d

Bien qu'Ulysse évoque l'idée que l'on peut boire le vin de Maron pur, il explique que ce n'est pas un vin ordinaire car ses effets dépendent de la façon dont on le prépare et l'utilise à chaque fois. Il suffit afin de le goûter d'en verser quelques gouttes avec beaucoup d'eau, contrairement à un vin normal (*Odyssée*, 9.208-209) :

τὸν δ' ὅτε πίνοιεν μελιθεῖα οἶνον ἐρυθρόν,
ἐν δέπας ἐμπλήσας ὕδατος ἀνὰ εἴκοσι μέτρα

« Pour le boire, ce vin rouge, aussi doux que le miel, il fallait n'en verser qu'une coupe remplie dans vingt mesures d'eau. »

D'après la scholie homérique, Ulysse insiste sur la bonne dégustation du vin de Maron afin d'aider son public, à savoir les Phéaciens, à anticiper l'ivresse de Polyphème à la suite de sa narration personnelle (Schol. in Hom., *Od.*, 9.209a1) :

9.209a1 ὕδατος δ' ἀνὰ εἴκοσι μέτρα : προῶκονόμησεν, ἵνα μὴ ζητῶμεν πῶς ὁ τοσοῦτος ἐκορέσθη. CGHM^aVWXYs

9.209a1 « Dans vingt mesures d'eau : il a anticipé cela dans l'économie du poème, afin que nous ne cherchions pas comment un si grand personnage a pu être rassasié. » CGHM^aVWXYs

4.2.3 *Les différences avec le vin de la terre cyclopéenne*

Lorsque le Cyclope Polyphème goûte le vin de Maron qu'Ulysse lui offre, il explique dans le même temps que la terre cyclopéenne, elle aussi produit du vin (*Odyssée*, 9.357-360) :

καὶ γὰρ Κυκλώπεσσι φέρει ζείδωρος ἄρουρα
οἶνον ἐριστάφυλον, καὶ σφιν Διὸς ὄμβρος ἀέξει
ἀλλὰ τόδ' ἀμβροσίης καὶ νέκταρός ἐστιν ἀπορρώξ.

« Ici aussi, la terre riche de blé donne aux Cyclopes, du vin par grosses grappes, que la pluie de Zeus fait mûrir ; mais pour celui-là, c'est l'essence de l'ambrosie et du nectar. »

D'un côté, le vin des Cyclopes se trouve à l'opposé du vin d'Ulysse, si l'on tient compte du fait qu'Ulysse a déjà indiqué que le vin « pousse » naturellement sur la terre des Cyclopes (*Odyssée*, 9.110-111). Il n'y a aucun rapport entre le vin de Maron, qui est un vin cultivé, et le vin des Cyclopes, qui est non cultivé, car le premier vin est produit par la pratique de l'agriculture, qui distingue la société humaine de celle des Cyclopes. C'est pourquoi, les scholies homériques proposent des exégèses sur les vignes et le vin de la terre des Cyclopes (Schol. in Hom., *Od.*, 9.111a) :

9.111a οἶνον ἐριστάφυλον : τὸν ἐκ μεγάλης καὶ εὐτραφοῦς σταφυλῆς γινόμενον. καὶ γὰρ ἀγρία ἄμπελος μικρὰν φέρει τὴν σταφυλήν. T⁵³.

9.111a « Du vin par grosses grappes : le vin produit à partir d'une grappe grosse et pleine de jus. Et de fait, la vigne sauvage produit une petite grappe. » T

D'un autre côté, bien que le vin de la terre des Cyclopes soit un produit divin offert aux Cyclopes et que l'ambrosie – la nourriture des dieux – et le nectar – la boisson des dieux – soient tous deux également des produits divins, il n'y a en fait aucune équivalence entre eux à cause de la manière impropre dont Polyphème consomme le vin⁵⁴.

En effet, le monstre compare le vin qu'il goûte avec des produits équivalents du régime des dieux, l'ambrosie et le nectar, après avoir achevé de dévorer les compagnons d'Ulysse. En conséquence, l'ironie de la comparaison entre le vin de la terre des Cyclopes et l'ambrosie et le nectar des dieux se trouve dans le fait que Polyphème se compare à un dieu et qu'il compare son repas à un repas divin, au moment où il se livre à un repas abominable, fait de chair humaine.

4.2.4 *L'usage du vin de Maron*

Le vin de Maron, de son côté, est différent du vin cyclopéen, parce qu'il s'insère dans un réseau d'échanges socialisés (*Odyssée*, 9.196-207). Maron, en montrant sa gratitude offre ce même vin parmi d'autres cadeaux à Ulysse parce que le héros a protégé sa famille. L'importance du vin comme don est confirmée par l'interprétation suivante qui explique que le vin est l'équivalent de l'or (Schol. in Hom., *Od.*, 9.202a) :

9.202a χρυσοῦ... εὐεργέος] διὰ τούτου καὶ τὸ τίμιον δηλοῖ· οὐπω γὰρ ἐδόκει παρὰ τοῖς παλαιοῖς τὸ ἀργὸν χρυσίον τίμιον εἶναι. ἀναγκαίως δὲ μετὰ τῶν τοιούτων δώρων ἀπαριθμεῖται καὶ ὁ οἶνος, ὅτι ὡς ἐφάμιλλος αὐτοῖς ἐδόθη. Η

53 Même interprétation dans les scholies 9.111b1 & 9.111b2.

54 Segal 1992, p. 501-502.

9.202a « D'or bien ouvré] c'est par cela qu'il rend visible aussi sa valeur ; car l'or qui n'est pas bien non travaillé ne paraissait pas encore de valeur aux anciens. Et il faut nécessairement, avec les dons de cette espèce, inclure le vin, car il leur a été donné comme quelque chose qui peut rivaliser avec eux. » H

Dans ce contexte d'échange de service et de dons, le vin devient un marqueur culturel entre Maron et Ulysse, voire avec Apollon lui-même, ce qui renforce sa particularité vis-à-vis des autres types de vin et notamment du vin issu de la terre cyclopéenne.

Cependant, il convient de souligner ici un décalage essentiel à propos de l'usage de ce don, dans le cas d'Ulysse et du monstre homérique. Ulysse n'offre pas le vin à Polyphème dans le cadre d'un partage égal des dons, ni même, comme avec Maron, en échange d'un service. De façon ostensible, le cadeau fait semble gratuit, et il dissimule qui plus est une intention de vengeance pour la mort des compagnons d'Ulysse. C'est ce que souligne une scholie (Schol. in Hom., *Od.*, 9.365b) :

9.365b σὺ δέ μοι δὸς ξείνιον : δαμονίως, ἵνα μηδὲν ὑπονοήσῃ τῆς περὶ τὸ ὄνομα πλάνης· ὡς γὰρ ἀληθῶς καὶ ξένια ἤτει. T

9.365b « Et donne-moi ce cadeau d'hospitalité : de façon inspirée, afin qu'il [scil. Polyphème] ne soupçonne rien concernant la tromperie sur le nom. Car il demandait véritablement aussi des cadeaux d'hospitalité » T

Par conséquent, il est possible qu'Ulysse, intégré temporairement dans le monde de Polyphème, soit lui-même obligé de jouer avec les codes et de transformer les règles sociales. En effet, c'est grâce au vin, c'est à-dire au produit qui a servi à Maron à remercier Ulysse pour l'avoir épargné, voire lui a servi de rançon, qu'Ulysse fait ressortir le manque de respect du Cyclope envers les dieux et surtout envers Zeus, le dieu de l'hospitalité et de la supplication⁵⁵. Ce décalage suggère l'inversion de l'usage du vin comme un don de paix et de gratitude entre deux individus, et crée les conditions appropriées pour la tromperie de Polyphème par notre héros.

Ainsi, le texte homérique, grâce aux nombreuses références d'Ulysse au type de vin de Maron, qui insistent sur ses origines divines, ses différentes qualités, son mode d'utilisation propre et grâce à son utilisation, dans l'intrigue, lui donne une place importante dans l'épisode homérique. De la même manière, les nombreuses références

55 Segal 1992, p. 501.

présentes dans les scholies homériques sur le vin de Maron tentent explicitement d'interpréter différents aspects de sa particularité, et suggèrent également son importance pour la compréhension non seulement du sujet du vin mais aussi du texte homérique lui-même dans l'Antiquité.

Le vin est ici le point-clé qui provoque la tromperie de Polyphème et qui nous prépare au jeu sur le nom « Personne » d'Ulysse. Il est le moyen qui conduit à l'aveuglement final de Polyphème et à la vengeance de notre héros. C'est pourquoi, on le retrouve comme l'un des éléments moteurs chez certains auteurs de notre corpus.

4.3 Un sujet récurrent dans l'*Odyssée* : la malédiction

Dans le chant IX de l'*Odyssée*, le Cyclope Polyphème, après avoir compris qu'il a été trompé par Ulysse avec le jeu sur le nom « Personne » (*Odyssée*, 9.502-505), se souvient de la prophétie de Télémos concernant sa rencontre avec Ulysse (*Odyssée*, 9.507-521), et il prie son père de punir Ulysse (*Odyssée*, 9. 528-535).

La prière de Polyphème apporte une signification particulière non seulement pour le destin du héros épique, mais aussi pour l'*Odyssée* elle-même. Le monstre homérique ne se contente donc pas de prier, mais sa prière prend la dimension d'une malédiction qui nous introduit essentiellement au cœur de l'*Odyssée*.

Effectivement, comme nous le savons bien, l'*Odyssée* est caractérisée par une tension entre Ulysse qui veut rentrer chez lui et certains dieux qui s'ingénient à le contrarier. L'hostilité de Poséidon est redoublée par celle du Soleil, qui trouve son origine dans un autre épisode de l'*Odyssée*, celui du chant XII, où les compagnons d'Ulysse mangent les troupeaux sacrés du Soleil (*Odyssée*, 12.260-453). Le Soleil demande leur punition (*Odyssée*, 12.377-387), Zeus détruit le bateau d'Ulysse et ses compagnons meurent (*Odyssée*, 12.403-419). Ulysse toutefois est sauvé et il parvient sur l'île de Calypso où il restera pendant sept ans.

Plus précisément, Zeus n'est pas vraiment en colère contre Ulysse et les méthodes qu'il utilise pour se sauver et sauver ses compagnons dans un monde en dehors des normes de la cité, comme l'île des Cyclopes. Zeus est en colère contre les compagnons d'Ulysse qui n'ont pas respecté le Soleil et qui ont mangé ses animaux sacrés.

Cependant, Poséidon est en colère contre Ulysse pour avoir utilisé les méthodes et les valeurs civiques de la cité – l'accueil d'un hôte, le repas sacrificiel, l'échange de dons – pour combattre un monde extérieur à la cité dans lequel de telles valeurs n'ont pas leur place dans les sociétés, comme celle des Cyclopes. Poséidon pourrait représenter un ordre antérieur à la socialisation des sociétés humaines et aux valeurs civiques et sacrificielles⁵⁶.

C'est pourquoi la scène de la prière de Polyphème à son père a provoqué un débat important chez les commentateurs anciens concernant la raison des aventures d'Ulysse en mer et de la création de l'*Odyssée* elle-même. Il s'agit d'un débat particulier auquel, comme nous le verrons, Lucien de Samosate, dans son *Dialogue Marin II*, participe pleinement en donnant sa réponse philologique et littéraire à Homère et aux scholies homériques⁵⁷.

5 Conclusion

Le fait que le chant IX de l'*Odyssée* soit au cœur des aventures d'Ulysse, dans le récit qu'il en fait aux Phéaciens, et a attiré l'attention des commentateurs anciens, d'autant que certains épisodes, en particulier celui du Cyclope, ont connu une grande vogue, littéraire et iconographique.

Les outils développés par les scholies et les problèmes qui les ont attirés ne sont cependant pas forcément ceux que les modernes commentateurs mettent en valeur. On trouve ainsi dans les scholies homériques des interprétations qui se rapportent à la psychologie des personnages et à leurs stratégies, des questions de chronologie, des explications détaillées sur le vocabulaire homérique, certains de ces points constituant un débat suffisamment important pour devenir un « problème homérique », l'exposé d'une contradiction et une tentative de solution. Polyphème et les Cyclopes, comme on l'a vu, n'échappent pas à l'investigation des scholies.

⁵⁶ Bakker 2013, p. 134-135.

⁵⁷ Les scholies homériques du chant IX citent les interprétations d'Antisthène (Schol. in Hom., *Od.*, 9.525c) et d'Aristote (Schol. in Hom., *Od.*, 9.525c et 9.25d) pour résoudre ce sujet essentielle pour la structure et le contexte de l'*Odyssée*. Pour plus de détails sur ce point, voir notre chapitre sur Lucien, p. 366-368.

Les problèmes que pointent du doigt les scholies et les solutions que les scholies apportent ne se trouvent pas tous dans notre corpus, qu'il s'agisse d'Euripide, de Philoxène, de Théocrite ou de Lucien. Ils dessinent un arrière-plan, un mode de lecture érudit qui dessine en creux une certaine perception des enjeux de l'*Odyssée* et du personnage de Polyphème. Ils ne sont pas directement traités par les auteurs de notre corpus, mais ils permettent de comprendre, ici ou là, certains choix qui sont faits. Que Théocrite insiste sur l'existence d'un seul sourcil au milieu du front de Polyphème se comprend si l'on prend conscience qu'il existait un débat chez les scholies sur le nombre d'yeux de Polyphème, alors même qu'aucun texte littéraire n'aborde ce problème de façon frontale, et que l'iconographie des Cyclopes, à partir du V^e s. av. J.-C., est cohérente et unifiée : les Cyclopes n'ont qu'un seul œil, c'est ce qui les identifie.

Ainsi il est entendu que notre corpus ne se réfère pas de la même manière et au même niveau à tous les sujets traités par les scholies de l'épisode IX de l'*Odyssée*. Chacun des auteurs de notre corpus sélectionne certaines thématiques et adapte la présentation de son Cyclope au cadre littéraire dans lequel il développe sa version et à ses objectifs littéraires et métalittéraires. Mais sur certains points, nous verrons la résurgence de problèmes homériques : certains de nos auteurs prennent parti et insèrent leur œuvre dans la tradition exégétique dont on conserve des traces dans les scholies.

Il est un point que nous n'avons pas abordé jusqu'ici, car il ne fait pas à proprement parler de ce que discutent les scholiastes. Ce point est cependant important, car il concerne la réception du texte homérique, et l'interprétation à donner à la fois de certains détails narratifs, de l'attitude des personnages et de la description du Cyclope. Peut-on dire que le texte homérique a pu être perçu sur un mode comique, ou du moins avec une certaine ironie ? Certains éléments plaident en ce sens.

En premier lieu, la double ruse d'Ulysse, qui consiste à offrir le vin de Maron à Polyphème (*Odyssée*, 9.196-214) afin de l'enivrer et de l'endormir (*Odyssée*, 9.345-376), et à se présenter en jouant sur le nom de « Personne » (*Odyssée*, 9.366), pourrait bien rompre avec le ton dramatique de l'ensemble de l'épisode, où il est pourtant question d'anthropophagie et d'œil crevé, et susciter au moins un sourire du public, les Phéaciens dans l'intrigue et les auditeurs et lecteurs de l'*Odyssée*, sensibles à la naïveté du monstre homérique.

La troisième ruse d'Ulysse, qui lui permet avec ses compagnons de s'échapper de la caverne du Cyclope en se cachant sous le ventre des moutons du troupeau de Polyphème (*Odyssée*, 9.424-345) détonne également et pourrait être une autre situation de décrochage par rapport à la tension générale de l'épisode.

Sans être à proprement parler comique, le récit d'Ulysse met en valeur l'inventivité du héros, ce qui peut déclencher une réaction d'appréciation dans le public, et souligne le grotesque de la situation, où un monstre anthropophage est aussi caractérisé comme une brute ivre et sans intelligence. Les inflexions données par le récitant dans l'interprétation du texte, dans le cadre d'une performance orale, pouvaient être cruciales pour orienter l'épisode vers un récit d'épouvante ou bien vers un récit aux sous-entendus comiques.

Il est clair que le drame satyrique d'Euripide accentue le ton comique de l'épisode homérique, le mobilise et en fait un enjeu fondamental de la réécriture, dans une perspective qu'on pourrait qualifier de burlesque. La fragmentation de l'œuvre de Philoxène ne nous permet pas de discerner commodément quel était le parti pris de l'auteur, même s'il nous semble possible d'identifier des effets d'ironie, et il en va de même chez Théocrite. C'est sans doute chez Lucien que le réinvestissement comique est le plus clair, même si ce comique-là est très éloigné de celui d'Euripide, et joue sur d'autres ressorts, comme l'allusion, la référence textuelle ou la transposition.

La tradition exégétique que représentent les scholies homériques et la question de l'interprétation comique s'unissent en tout cas pour constituer un arrière-plan, par rapport auquel nous nous proposons d'examiner le détail des réécritures dans notre corpus.

CHAPITRE 2

LE CYCLOPE, UN MONSTRE QUI FAIT RIRE, L'EXEMPLE D'EURIPIDE

Ce chapitre analyse les enjeux abordés par le tragique, Euripide (vers 480-406 av. J.-C.). Nous étudierons comment, drame satyrique connu aujourd'hui sous le nom de *Cyclope*, il met en valeur une relecture possible de la figure du Cyclope Polyphème à partir du chant IX de l'*Odyssée* d'Homère.

En particulier, notre poète, en réutilisant et en réinvestissant la figure de Polyphème comme un monstre qui fait rire, propose une réécriture de cet épisode homérique en exploitant certaines des ressources comiques ou ironiques déjà développées par Homère. La relecture d'Euripide tire ainsi parti de la forme poétique du drame satyrique, dont la définition fait débat depuis l'Antiquité, pour accentuer ce qui était potentiellement comique chez Homère.

Cette réécriture est centrée sur la scène de l'ivresse du Cyclope et fait intervenir des références propres à la pratique du banquet dans l'Antiquité. Euripide met en particulier au premier plan le vin qui, chez Homère, provoque l'ivresse de Polyphème.

La présence de Satyres sur scène, suivant les conventions du drame satyrique, entre en résonance avec ce motif emprunté à Homère : l'ivresse de Polyphème n'est plus à interpréter seulement dans le cadre de la narration d'Ulysse, mais au sein d'une performance dramatique, dans le cadre des compétitions théâtrales en l'honneur de Dionysos.

La transformation de Polyphème en monstre ivre qui provoque le rire s'opère progressivement, grâce à un jeu intertextuel complexe qui permet à Euripide d'inviter son public à remettre en question l'hypotexte homérique au travers de sa propre création poétique. Simultanément, Euripide donne à ses spectateurs les éclairages nécessaires pour reconnaître les différentes strates intertextuelles sur lesquelles se fonde sa poésie et pour créer un jeu métalittéraire entre son *Cyclope* et son public. Et le drame satyrique devient, le temps d'une scène d'ivresse, un lieu poétique original où une scène épique est transposée dans le monde dramatique.

1 Une définition problématique du « drame satyrique »

Le drame satyrique est une forme poétique dont les origines sont obscures et la définition sujette à débat dès l'Antiquité. Pratinas de Phlionte (fin du VI^e s. av. J.-C.) est considéré comme le premier poète ayant composé un drame satyrique et son nom est associé à l'introduction du drame satyrique dans le festival des Grandes Dionysies d'Athènes⁵⁸.

Depuis la fin du VI^e s. av. J.-C., les poètes doivent présenter trois tragédies et un drame satyrique à la fin de la compétition théâtrale, ce qui souligne la relation particulière du drame satyrique avec la tragédie, ainsi que nous le verrons pour *Le Cyclope* d'Euripide. Cependant, à partir des années 340-341 av. J.-C., une nouvelle évolution se produit : le drame satyrique est présenté séparément de la tragédie⁵⁹.

Le seul drame satyrique complet sauvegardé est *Le Cyclope* d'Euripide (408 av. J.-C.). Toutefois, il existe des fragments importants des *Limiers* de Sophocle ainsi que des *Tireurs de filet* et des *Spectateurs à l'Isthme* d'Eschyle. Il est possible, également, de considérer que la tragédie *Alceste* d'Euripide (438 av. J.-C.) a été représentée en lieu et place d'un drame satyrique.

1.1 Une forme poétique entre la tragédie et la comédie : le drame satyrique

Le drame satyrique, la tragédie et la comédie partagent, en générale, le lieu du théâtre, le temps et l'occasion de la présentation, à savoir les festivals d'Athènes en l'honneur de Dionysos. Ils partagent également la présence des acteurs et celle du chœur qui danse et chante ; de même que les masques, les costumes, les instruments de musique et les mètres⁶⁰.

Ainsi, dans l'antiquité, les éléments mentionnés ci-dessus contribuent à la proposition de plusieurs définitions pour la forme poétique du drame satyrique qui l'associent avec la tragédie et la comédie. Parmi ces définitions se trouvent celle d'Aristote et celle de ps. Démétrios de Phalère.

58 Seaford 1988, p. 13.

59 Seidensticker 2005, p. 44 ; O'Sullivan & Collard 2013, p. 2 & 25 ; Silk 2013, p. 32.

60 Shaw 2014, p. 2.

Dans la *Poétique*, en indiquant que la tragédie et la comédie ont peut-être des origines liées au dithyrambe et aux rituels dionysiaques⁶¹ et en présentant les reformulations et les modifications qu'elles ont subies (*Poétique*, 1449a 1-5), Aristote propose que la tragédie « soit évoluée à partir de son origine satyrique », διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν (*Poétique*, 1449a 19-21) :

Ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὅψε ἀπεσεμνύνη, τὸ τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο (...).

« De plus la tragédie prit de l'étendue, abandonnant les fables courtes et la langue plaisante qu'elle devait à son origine satyrique, et elle acquit sur le tard de la majesté⁶². »

Ps. Démétrios de Phalère (III^e s. av. J.-C.) dans son œuvre *Du Style*, où il donne des conseils de style aux orateurs, propose quant à lui une autre optique pour le drame satyrique. En présentant la différence entre le style risible et le style gracieux, il caractérise le drame satyrique comme « une tragédie qui plaisante », τραγωδία παίζουσα (*Du Style*, loc.169) :

Καὶ ἐκ τόπου. Ἐνθα μὲν γὰρ γέλωτος τέχνη καὶ χαρίτων, ἐν σατύρω καὶ ἐν κωμωδίαις. Τραγωδία δὲ χάριτας μὲν παραλαμβάνει ἐν πολλοῖς, ὁ δὲ γέλως ἐχθρὸς τραγωδίας · οὐδὲ γὰρ ἐπινοήσειεν ἄν τις τραγωδίαν παίζουσαν, ἐπεὶ σάτυρον γράψει ἀντὶ τραγωδίας.

« Par le lieu enfin : les procédés du rire et des grâces cohabitent dans le drame satyrique et dans la comédie. La tragédie, elle, accueille en maints endroits les grâces mais le rire est son ennemi : on ne saurait concevoir une tragédie qui plaisante, ou alors c'est un drame satyrique qu'on écrira au lieu d'une tragédie⁶³. »

61 Hunter & Laemmlé 2020, p. 22.

62 Trad. J. Hardy.

63 Trad. P. Chiron.

Ps.-Démétrios de Phalère considère probablement le drame satyrique comme une forme poétique ayant des sujets identiques et un style similaire à celui de la tragédie et disposant également de grâce et d'humour qui ne correspond pas exactement à celui de la comédie⁶⁴.

Si nous tenons compte des références précédentes, le drame satyrique traite, comme la tragédie, des sujets de la tradition culturelle, mais, comme la comédie, de manière plus légère et humoristique. Cet aspect est possible grâce au point de vue du chœur des Satyres et de Silène qui distinguent le drame satyrique des autres formes poétiques du drame⁶⁵.

Effectivement, le mélange des éléments sérieux et humoristiques dans le drame satyrique fait surgir des difficultés quant à la reconnaissance des paramètres satyriques au niveau textuel et contextuel. D'un côté, si on les compare dans le cadre de la tragédie, ils seraient des éléments de la para-tragédie. C'est pourquoi, à cause des similarités entre la forme du drame satyrique et de la tragédie, il est souvent difficile de distinguer leurs titres et leurs fragments. D'un autre côté, si l'on compare les éléments satyriques dans le cadre de la comédie, ils constituent des intentions comiques possibles⁶⁶. Ainsi, le drame satyrique constitue une forme poétique hétéroclite entre la tragédie et la comédie avec lesquels il partage des similarités textuelles et contextuelles.

1.2 Les fonctions du drame satyrique

La place du drame satyrique dans les compétitions théâtrales et son cadre religieux posent de nombreuses difficultés aux commentateurs dès l'Antiquité sur la fonction du drame satyrique lui-même. Ces difficultés sont accentuées par l'évolution et la modification continue du drame satyrique au cours du temps, en tant que forme poétique qui réunit des divers matériaux littéraires et génériques surtout de la tragédie et de la comédie, comme nous l'avons indiqué.

64 Griffith 2008, p. 76.

65 Shaw 2014, p. 82.

66 Sutton 1980, p. 123 ; Shaw 2014, p. 85.

Si nous prenons en considération que le drame satyrique est présenté après les trois tragédies de chaque poète dans les compétitions théâtrales, l'une de ses fonctions pourrait être une respiration comique après les tragédies présentées sur scène, ce grâce à la parodie et au ridicule qu'il fait porter sur ses sujets⁶⁷. Toutefois, selon une autre interprétation de la fonction du drame satyrique, ce dernier pourrait offrir un aspect optimiste lié aux sujets présentés dans la tragédie sans pour autant en diminuer l'importance⁶⁸.

De surcroît, sans ridiculiser ou critiquer les sujets de la tragédie et des sujets de la tradition culturelle, le drame satyrique peut ainsi proposer un point de vue ludique en provoquant le rire des spectateurs⁶⁹. De la même manière, le drame satyrique met en avant probablement un théâtre humoristique qui promeut des variations du style comique⁷⁰.

Il convient de signaler que les compétitions théâtrales se déroulent dans le cadre des festivals d'Athènes en l'honneur de Dionysos, un facteur important pour la fonction du drame satyrique et le rôle du dieu dans les compétitions théâtrales. Effectivement, grâce au drame satyrique, les éléments religieux du festival, c'est-à-dire les rituels dionysiaques, sont mis en scène. Par conséquent, le chœur des Satyres et Silène ayant un comportement dionysiaque⁷¹ permettent de restaurer la place du dieu Dionysos dans le festival.

Ainsi, la place du drame satyrique, à savoir après les tragédies, signale la fin de la journée de la compétition théâtrale, et en parallèle le fait que la comédie a été introduit dans les Dionysies à la fin du V^e s. av. J.-C. Il manifeste de ce fait la réintégration de Dionysos avec le drame satyrique dans le festival à la clôture de la journée théâtrale. Ce rapport se retrouve, également, à la fin de la pièce *Le Cyclope* d'Euripide où, après l'aveuglement de Polyphème par Ulysse, les Satyres libérés indiquent au public athénien qu'ils serviront le dieu Bacchus en rétablissant l'ordre dionysiaque (*Cyclope*, 708-709).

67 Sutton 1980, p. 165-166.

68 Seidensticker 2005, p. 48.

69 Seidensticker 2005, p. 47 ; Mastronarde 2010, p. 55.

70 Shaw 2014, p. 153.

71 Hunter & Laemmle 2020, p. 23 & 25.

1.3 Les Satyres : apparence, rôle et fonction théâtrale

Le chœur des Satyres, élément qui dissocie le drame satyrique de la tragédie et de la comédie, tient un rôle et une fonction essentiels dans cette forme poétique. On constate, ici, que ce n'est pas un hasard si le drame satyrique comme forme poétique qui réunit des matériaux littéraires de nature différente est déterminé par les Satyres qui, eux aussi, sont des figures hétéroclites.

Le nom des Satyres et celui de Silène apparaissent pour la première fois dans un passage fragmentaire du *Catalogue des femmes* d'Hésiode (Hésiode, Fr.10 Most (10 a.18MW)). Le poète les sous-estime et les décrit comme des créatures inutiles et paresseuses. Hésiode ne fait aucune mention de l'apparence physique des Satyres et de Silène ni de leur relation avec le dieu Dionysos⁷².

À l'époque archaïque, cependant, les premières représentations des Satyres sur les vases attiques montrent leur nature paradoxale, proche à la fois de la nature divine, humaine et animale. En effet, les Satyres et Silène sont des créatures sans nature bien définie : ils sont mi-humaines mi-animales, avec des caractéristiques des chevaux ou des chèvres, souvent ithyphalliques.

À l'époque classique, les Satyres et Silène sont les compagnons de Dionysos et sont associés aux Ménades avec lesquels ils forment le cortège dionysiaque. Une approche de l'iconographie de cette période nous donne le célèbre vase du peintre de Pronomos (cratère attique en figures rouges, vers 400 av. J.-C. ; Musée archéologique national, Naples). Dans ce vase, tous les membres ayant contribué à la présentation d'un drame satyrique, célèbrent leur victoire dans un sanctuaire de Dionysos⁷³.

Ainsi, si l'on tient compte de la représentation du vase de Pronomos, dans l'iconographie de l'époque classique, les Satyres et leur père, Silène, portaient de la barbe, avaient le nez retroussé et des oreilles de cheval, une tête chauve, une queue de cheval et un phallus démesuré⁷⁴.

72 Seaford 1988, p. 6-8 ; O'Sullivan & Collard 2013, p. 9 ; voir sur les noms de Satyres Lissarrague 2013, p. 39-52.

73 Voir figure 1 en annexes. Pour une analyse détaillée sur le vase du peintre de Pronomos voir Csapo 2010, p. 19-22 ; Hunter & Laemmle 2020, p. 27-30.

74 Seaford 1988, p. 3 ; Lissarrague 2013, p. 135-157.

Si nous prenons aussi en compte que les masques et, en général, les costumes satyriques sont identiques à ceux de la comédie⁷⁵, selon A. Piqueux :

« (...) deux lectures possibles du corps comique se superposent selon que ce dernier est jugé à travers le prisme des normes culturelles et esthétiques athéniennes ou à la lumière du mythe du retour au monde originel, mythe comique par excellence⁷⁶».

Par conséquent, dans une telle approche du drame satyrique, les Satyres et notamment le plus âgé, Silène, ayant des phallus démesurés, élément qui montre leur bestialité et leur manque de contrôle sur leurs désirs, sont possédés par le désir sexuel et l'hédonisme. C'est pourquoi, ils s'expriment soit vulgairement en employant un vocabulaire et des jeux de mots centrés sur la description de leur désirs sexuels, soit par des manifestations non verbales. Ils sont, également, possédés par leur désir culinaire et leur envie de boire du vin. Le même champ lexical est utilisé pour exprimer ces désirs-là⁷⁷.

D'ailleurs, les Satyres et Silène sont possédés par leur désir de la danse. Ils pratiquent, alors, une danse particulière appelée σίκιν(ν)ίς, *sikinis*, au cours de laquelle ils dansent de façon extatique⁷⁸. Dans l'iconographie, la danse des Satyres est représentée comme dans le vase du peintre de Pronomos où l'un des membres du chœur porte son masque et semble danser⁷⁹.

Contrairement à ce qui précède, les Satyres et Silène sont capables de se maîtriser, de faire preuve de sagesse et d'éducation (Eschyle, *Tireurs de filet*). Malgré tout, faute de sources suffisantes, il est impossible de savoir si cette présentation des Satyres et de

75 Voir sur le costume comique et satyrique en lien avec l'iconographie grecque Taplin 1993 ; Piqueux, 2006 & 2022 ; Csapo 2010.

76 Piqueux 2006 [En ligne].

77 O'Sullivan & Collard 2013, p. 9 ; Shaw 2014, p.3.

78 L'orthographe du terme est ambiguë, parce que les deux versions, à savoir σίκινις (*Cyclope*, 37) et σίκιννις (Sophocle, Fr.722) sont attestés ; voir sur la danse de Satyres Seaford 1988, p. 103 ; O'Sullivan & Collard 2013, p. 136 ; Hunter & Laemmle 2020, p. 96.

79 Hunter & Laemmle 2020, p. 30.

Silène est l'exception à la règle ou il s'agit d'un aspect alternatif de leur nature paradoxale⁸⁰.

Le nombre de membres du chœur des Satyres du drame satyrique est sujette à débat en raison de l'absence de sources suffisantes et de représentations ambivalentes dans l'iconographie. Le cœur des Satyres se compose peut-être de douze à quinze Satyres - dans le vase du peintre de Pronomos onze Satyres sont représentés - comme les membres du chœur de la tragédie⁸¹.

Le chœur des Satyres a souvent un rôle important dans le déroulé de l'action du drame satyrique. Il intervient et donc modifie l'action, en suggérant la composition d'une seconde intrigue centrée sur ses ambitions. Toutefois, le père des Satyres, Silène, occupe une place ambiguë, située entre le chœur et les acteurs du drame satyrique⁸².

Il en résulte que l'apparence, le rôle et la fonction théâtrale de Silène et des Satyres sont déterminants pour la définition du drame satyrique en tant que forme poétique qui réunit des matériaux divers de la tradition littéraires, et qu'ils ont été soumis à plusieurs modifications au fil des siècles, selon la fonction du drame satyrique.

1.4 Les sujets du drame satyrique

Le Cyclope d'Euripide est le seul drame satyrique complet sauvé, comme nous l'avons déjà mentionné. Il est donc possible de s'appuyer sur ce texte pour définir des figures et des thèmes que l'on trouverait également dans d'autres drames satyriques, que nous ne connaissons que sous forme fragmentaires, grâce à la transmission de sources secondaires. Ainsi, si nous prenons en compte *Le Cyclope* d'Euripide, le drame satyrique pourrait être caractérisé à la fois par la présence des monstres ou des créatures sauvages, et par la définition de l'espace scénique comme un lieu exotique et éloigné du monde de la cité⁸³.

80 O'Sullivan & Collard 2013, p. 19-22.

81 Seidensticker 2003, p. 104-105.

82 Seaford 1988, p. 6 ; Seidensticker 2003, p. 106 ; Seidensticker 2005, p. 46.

83 Seidensticker 2003, p. 106 ; O'Sullivan & Collard 2013, p. 2-3. Les sujets tournant autour de la vie de Dionysos constituent l'une des sources d'inspiration des drames satyriques mais, au cours de l'évolution du drame satyrique, ce type de sujets a eu tendance à diminuer.

Plus précisément, si le drame satyrique est défini par sa fin heureuse après la victoire d'un héros qui emploie sa ruse et son intelligence contre un monstre ou une créature sauvage⁸⁴, c'est bien le motif que nous retrouvons dans *Le Cyclope* où Ulysse a vaincu le Cyclope grâce à sa ruse.

D'autres sujets des drames satyriques pourraient consister en la captivité des Satyres par des monstres et des créatures sauvages et leur libération par un héros⁸⁵. Effectivement, dans *Le Cyclope*, Silène et les Satyres sont captifs de Polyphème mais Ulysse les sauve à la fin de la pièce.

Il est possible qu'un autre motif commun aux drames satyriques était les désirs sexuels et les désirs des Satyres pour le vin et la danse : c'est ce qu'on retrouve dans *Le Cyclope*, lorsque Silène exprime de façon parodique ses désirs sexuels et son besoin de boire du vin et de danser.

La variation des motifs et des sujets typiques et répétitifs des drames satyriques peut se retrouver dans plusieurs drames satyriques ou coexister dans un seul, comme c'est le cas dans le *Cyclope* d'Euripide. Cependant, en raison du fait que *Le Cyclope* d'Euripide est le seul drame satyrique sauvegardé complet, et à cause de la nature fragmentaire de la majorité des autres drames satyriques, il est impossible de savoir si cette hypothèse constitue une exception à la règle ou bien la norme des sujets propres à cette forme poétique.

84 O'Sullivan & Collard 2013, p. 29-30.

85 Seaford 1988, p. 33-36 ; O'Sullivan & Collard 2013, p. 31-32.

2 Introduction au *Cyclope* d'Euripide

Euripide compose son *Cyclope* dans une période politique et historique, ainsi que culturelle, intellectuelle et sociale très particulière pour la cité d'Athènes au V^e s. av. J.-C.. C'est une période déterminante en général pour la création poétique⁸⁶.

Euripide vit ses dernières années pendant que se déroule de la guerre du Péloponnèse (431- 404 av. J.-C.). Bien que la date de composition du *Cyclope* soit sujette à débat du fait de l'absence de sources précises, elle se situe vraisemblablement entre la campagne de Sicile (415-413 av. J.-C.) et la guerre de dix ans (413-404 av. J.-C.). Plus précisément, il est possible que *Le Cyclope* soit l'une des dernières œuvres d'Euripide et qu'il ait été composé en 408 av. J.-C. à Athènes, peu de temps avant la mort du poète en 406 av. J.-C.⁸⁷.

En parallèle, grâce à l'épanouissement économique, politique et intellectuel de la ville d'Athènes et de son émergence en tant que centre d'éducation grecque, un mouvement culturel, intellectuel et social qu'on appelle aujourd'hui « la sophistique » s'y déploie au milieu du V^e s. av. J.-C.. La sophistique, parmi d'autres dimensions, s'est penchée notamment sur l'éducation des jeunes et leur comportement moral ; sur l'enseignement de la vertu, de l'éthique et de la politique ; sur l'opposition entre la « nature » et la « loi » ; ou encore sur l'origine de la religion et l'interprétation sociologique des croyances religieuses. Comme nous le verrons dans notre analyse, le mouvement socioculturel de la sophistique joue un rôle central dans *Le Cyclope* d'Euripide, en particulier par une approche alternative de la figure du Cyclope Polyphème dans le cadre du drame satyrique.

86 Voir J. de Romilly, « La modernité d'Euripide », Paris, P.U.F., 1986 ; Mastronarde 2010 ; Torrance 2013.

87 Hunter & Laemmle 2020, p. 38-47 ; voir sur le débat de la date de la composition du *Cyclope* d'Euripide Seaford 1988, p. 48-51 ; O'Sullivan & Collard 2013, p. 39-41.

2.1 L'intrigue du Cyclope

L'intrigue du Cyclope suit fidèlement celle du chant IX de l'*Odyssée*, de l'arrivée d'Ulysse et de ses compagnons jusqu'à leur fuite loin de Polyphème, et intègre à la fois l'épisode où le Cyclope dévore des marins d'Ulysse, celui où il est enivré, celui où il est aveuglé et celui où il pourchasse Ulysse et ses compagnons sans parvenir à les rattraper.

Les innovations majeures apportées par Euripide sont conditionnées par la forme particulière du drame satyrique : la présence d'un chœur de Satyres et de Silène multiplie les interactions. Là où, dans l'*Odyssée*, Ulysse dialogue avec Polyphème sans que ses compagnons interviennent, Silène constitue un intermédiaire qui permet de varier les modes de réécriture de l'épisode homérique, tantôt sous forme de récit rapporté, tantôt sous forme d'action directement présentée sur scène. La dimension chorégraphique et musicale du drame satyrique, faisait intervenir à coup sûr d'autres effets que nous avons totalement perdus.

Par ailleurs, à l'intrigue centrée sur Ulysse se superpose une autre intrigue, qui concerne directement les Satyres. Leur présence sur l'île du Cyclope n'est pas volontaire, et la fin du drame satyrique célèbre leur fuite, au même titre que celle d'Ulysse. Ce sont donc deux histoires qui se rencontrent ici, celle d'Ulysse et celle des Satyres.

Dans le prologue (*Cyclope*, 1-40) et dans la *parodos* (*Cyclope*, 41-81) du *Cyclope*, Silène et ses fils, les Satyres, offrent des informations essentielles sur l'intrigue du drame satyrique, c'est-à-dire sur le lieu de l'action et sur les personnages. En faisant allusion à l'*Hymne homérique à Dionysos*, Euripide enchaîne son intrigue sur celle de l'*Hymne*.

Ainsi, Silène et les Satyres qui traquaient les brigands tyrrhéniens qui avaient enlevé Dionysos, firent naufrage sur l'île des Cyclopes, à savoir l'île de Sicile. De compagnons de Dionysos, ils deviennent alors captifs du Cyclope Polyphème et ses bergers et serviteurs.

Leur vie est difficile loin des plaisirs de Dionysos, jusqu'à ce qu'un navire grec apparaisse sur le rivage avec Ulysse et ses compagnons (premier épisode du *Cyclope*, 82-335). Silène les accueille chaleureusement en donnant des informations sur le pays des Cyclopes (*Cyclope*, 82-130). Ulysse demande alors à Silène de la nourriture et ce dernier accepte d'échanger le fromage et la viande de son maître contre le vin d'Ulysse qui transforme Silène en personnage bacchique (*Cyclope*, 131-192).

Soudainement, Polyphème revient chez-lui et devant lui, Silène prétend qu'il a été victime de vol et sauvagement battu par les Grecs (*Cyclope*, 193-253). En vain, Ulysse tente de convaincre le Cyclope du contraire, en lui racontant ses aventures de la guerre de Troie et en lui demandant de respecter les lois de l'hospitalité et les dieux grecs (*Cyclope*, 254-335). De son côté, proposant ses propres règles, le Cyclope conduit Ulysse et ses compagnons dans sa grotte pour les dévorer (*Cyclope*, 316-355).

Dans le premier stasimon (*Cyclope*, 356-375) et le deuxième épisode (*Cyclope*, 375-482), les Satyres et Ulysse décrivent l'anthropophagie de Polyphème qui a dévoré deux compagnons d'Ulysse. Le héros épique, face au danger, organise un plan de vengeance, qui aboutit à l'aveuglement de Polyphème en demandant l'aide des Satyres.

Le deuxième stasimon (*Cyclope*, 483-518) et le troisième épisode (*Cyclope*, 519-607) présentent le plan d'enivrement de Polyphème par Ulysse dans le cadre d'un banquet parodique entre le Cyclope, Ulysse et Silène pendant lequel Ulysse emploie le célèbre jeu du nom « Personne ».

Dans le troisième stasimon (*Cyclope*, 608- 623) et l'*exodos* (*Cyclope*, 624-709), Ulysse aveugle le Cyclope avec un bois mis au feu sans l'aide des Satyres. Polyphème aveuglé appelle à l'aide le chœur qui le trompe tandis qu'Ulysse joue à cache-cache. Avec ses compagnons, Ulysse s'échappe finalement de la caverne cyclopéenne. À ce moment, se rappelant la prophétie de sa rencontre avec le héros épique, Polyphème sort de sa caverne en menaçant de tuer Ulysse et ses compagnons, qui ont déjà mis les voiles en emmenant les Satyres avec eux.

2.2 Le Cyclope et le chant IX de l'*Odyssée*

Euripide procède dans son drame satyrique à une série de modifications, de reformulations et de réinvestissements concernant les personnages, le lieu et le temps de l'action, et même concernant certains des sujets traités, afin d'accentuer dans sa réécriture ce que de l'épisode du chant IX de l'*Odyssée* pouvait comporter de ludique.

C'est ce que permet d'abord l'ajout par Euripide de Silène et des Satyres : ils apportent par définition un aspect humoristique et parodique au drame satyrique⁸⁸.

En outre, alors qu'Homère ne mentionne pas où se trouve l'île des Cyclopes, Euripide propose l'idée que les Cyclopes habitent sur l'île de Sicile et donc que la caverne de Polyphème se trouve à côté du mont Etna (*Cyclope*, 20, 95, 114 etc.). Cette localisation précise de la terre cyclopéenne est essentielle car elle élimine la distance entre le monde humain et le monde cyclopéen. Elle est par ailleurs conforme à ce que propose l'ensemble de la tradition post-homérique, en particulier dans notre corpus et dans les scholies.⁸⁹

Par ailleurs, Euripide réduit l'impact des scènes violentes du chant IX, mentionnant uniquement les détails importants qu'il reformule et déléguant des récits à Silène (*Cyclope*, 356-375) et à Ulysse (*Cyclope*, 375-482). Chez Homère (*Odyssée*, 9.287-298 et 9.243-244), Polyphème dévore trois fois un certain nombre des compagnons d'Ulysse, tandis que chez Euripide, son anthropophagie est réinterprétée dans une autre optique (*Cyclope*, 396-404), comme nous l'analyserons. Ce choix résulte sans doute des contraintes propres au drame satyrique et plus généralement au théâtre grec.

De la même manière, en reprenant la terrifiante scène homérique de l'aveuglement de Polyphème par Ulysse (*Odyssée*, 9.375-397), Euripide offre un aspect plus léger et humoristique en raison du manque de courage des Satyres, qui refusent d'aider le héros épique et qui bloquent la vue des spectateurs pour des raisons théâtrales (*Cyclope*, 630-662). Cette atténuation de ton se retrouve également dans la scène de la fuite d'Ulysse et de ses compagnons, sous le ventre des moutons du troupeau de Polyphème, qu'Euripide reprend également à Homère (*Odyssée*, 9.425-435), mais qu'il transforme

88 Pour plus des détails sur la fonction des Satyres dans le drame satyrique, voir notre chapitre sur Euripide, p. 76-78.

89 Pour plus des détails sur ce sujet, voir sur notre chapitre sur les scholies homériques, p. 35-36.

en un jeu de cache-cache entre Polyphème et le chœur, lancés à la recherche du héros (*Cyclope*, 679-687).

On soulignera ici une contradiction fondamentale qui porte sur le temps de l'action mobilisé par Euripide. D'un côté, le poète dramatique concentre l'action sur une seule journée, au lieu de trois comme c'est le cas dans l'épopée homérique (*Odyssée*, 9.170, 9.306-307, 9.334 et 9.434-435). De l'autre, il prolonge en fait la scène homérique où Ulysse offre du vin à Polyphème, en mettant en scène un véritable banquet qui réunit Ulysse et le monstre homérique. En effet, parmi les 565 vers du chant IX de l'*Odyssée*, seuls une trentaine (*Odyssée*, 9.347-375) sont consacrés à boire du vin. En revanche, dans *Le Cyclope*, plus de 200 vers sont consacrés au vin, au banquet et à ses pratiques. Le banquet parodique dans le cadre du drame satyrique est ainsi une extension notable de l'épisode homérique.

En invitant ses spectateurs à réfléchir à la fois sur l'hypotexte homérique et sur la réalité théâtrale, le poète athénien met en place une parodie non seulement de l'intrigue du chant IX de *Odyssée*, mais aussi du temps d'action. C'est cette opération à la fois de compression et d'extension du temps qui permet à Euripide de passer d'une forme poétique à l'autre c'est-à-dire de l'épopée au drame satyrique.

2.3 Le banquet dans *Le Cyclope*

Dans son *Cyclope*, Euripide, en donnant une place centrale à l'épisode de l'ivresse de Polyphème, met l'accent sur le banquet et ses pratiques. Comme nous le savons, dans l'antiquité, le repas se compose de deux phases différentes et qui se succèdent : la consommation de céréales et de viandes puis la consommation de vin⁹⁰. Cependant, si la première partie du repas, consacrée aux dieux et aux amis, où l'on célèbre les dieux et leur amitié, ne prend pas de nom particulier, la seconde partie porte le nom de « banquet », en grec συμπόσιον. Cette seconde partie constitue l'acte d'après le repas, durant lequel les participants boivent ensemble et socialisent⁹¹.

90 Schmitt - Pantel 1992, p. 4.

91 Murray 1990, p. 15 & 22.

Bien que le rôle et les pratiques du banquet évoluent ou changent au fil des siècles il est toujours considéré comme un lieu de rencontre et surtout une occasion privilégiée pour des groupes restreints de la cité⁹². Dans cet esprit, le banquet a des règles pour que tous les banqueteurs soient à égalité afin d'assurer la tranquillité et l'harmonie telle qu'elle existe dans la cité⁹³. En effet, le banquet se caractérise par le lieu dans lequel il se déroule ; les personnes qui s'y retrouvent, c'est-à-dire « les hommes riches, les aristocrates ou l'élite de la société », *ἑταῖροι*, les femmes professionnelles de l'amour et les servants ; les activités c'est-à-dire la musique, le chant et les jeux particuliers pour le banquet⁹⁴.

Dans ce contexte particulier, le troisième épisode du *Cyclope* d'Euripide présente le banquet parodique du Cyclope Polyphème. En respectant l'ordre du banquet typique, c'est-à-dire la consommation de nourriture puis de vin, le dialogue entre les banqueteurs et le plaisir de la chair, son banquet devient l'essentiel du drame satyrique. Cette convention du banquet antique sert à Euripide à maîtriser la parodie sur deux niveaux simultanés en créant deux scènes complémentaires, à savoir une première scène entre Polyphème et Ulysse et une seconde entre Polyphème et Silène.

Dans un premier temps en effet, Euripide met en scène le banquet humain entre le Cyclope et Ulysse où le poète propose son adaptation ludique de l'épisode homérique. Le héros épique prend le rôle du maître du banquet en instruisant le Cyclope pour le compte du dieu Bacchus et du vin. De son côté Polyphème, dans le rôle de l'élève, suit les recommandations de son maître.

Dans ce contexte, le Cyclope Polyphème demande à Ulysse, son maître, de lui expliquer la nature du dieu Bacchus (*Cyclope*, 521). Grâce à cette question, Euripide compose un dialogue comique entre les deux personnages à propos du nom approprié du dieu et de ses talents envers les hommes (*Cyclope*, 524).

92 Brisart 2015, p. 58.

93 Murray 1990, p. 23.

94 Murray 1990, p. 23 ; Schmitt - Pantel 1992, p. 46.

Ainsi, Ulysse explique que Dionysos et le vin sont bénéfiques pour les hommes, et le Cyclope le questionne sur la nature du dieu (*Cyclope*, 527), en posant un problème théologique entre la nature matérielle et la nature spirituelle du dieu. D'ailleurs, le Cyclope désire partager le vin avec ses frères Cyclopes (*Cyclope*, 530-535), bien qu'Ulysse lui conseille de rester chez lui (*Cyclope*, 534). Selon Ulysse l'homme sage boit du vin chez-lui afin de ne pas être impliqué dans des bagarres avec les autres (*Cyclope*, 538).

Dans un second temps, Euripide présente le banquet entre Polyphème et Silène en parodiant sa même création poétique dans son drame satyrique. En effet, en remplaçant Ulysse comme maître du banquet, Silène prend la parole pour informer le Cyclope sur le vin et les règles du banquet (*Cyclope*, 539). En désirant, cependant, boire le vin tout seul, Silène partage l'avis d'Ulysse selon lequel Polyphème doit rester chez lui (v. 540).

Silène enseigne alors au Cyclope les secrets de la bonne dégustation du vin (*Cyclope*, 543, 557, 559, 561) selon son propre intérêt. À ce moment-là, le Cyclope comprend la moquerie de Silène qui veut boire son vin (*Cyclope*, 544-546) et il ordonne à Ulysse de devenir son échanton (*Cyclope*, 566).

À la fin du banquet parodique, Polyphème est ivre et fait part d'une fantaisie sexuelle grotesque dans laquelle il prend le rôle de Zeus et Silène celui de Ganymède. Dans cette fantaisie, le Cyclope enlève Silène (*Cyclope*, 577-585). Ainsi, Euripide propose son adaptation ludique du banquet de Dionysos en invitant les spectateurs à regarder un cortège dionysiaque sur la scène du théâtre.

Ainsi, même si la scène homérique du vin est terrifiante pour Ulysse et ses compagnons, et se fonde sur une inversion des pratiques civiques et sociales humaines dans la terre cyclopéenne, Euripide la réécrit dans son *Cyclope* en exploitant plus particulièrement la conversation entre Ulysse et Polyphème et la naïveté du monstre homérique qui compare le vin de Maron avec le vin de sa terre.

Cela offre la possibilité à Euripide de proposer un banquet, afin que le Cyclope apprenne les règles de la consommation du vin et du banquet en général. De ce fait, Polyphème prend un rôle plus actif comme banqueteur et l'action se déroule autour du vin et du banquet.

En conséquence, le banquet chez Euripide se présente comme un reflet des usages civiques réformés. Il provoque donc le rire tout en validant les valeurs civiques. Cette approche permet à Euripide de réintroduire la différence entre le bon usage et l'ignorance du bon usage des dons des dieux, ici du vin comme le don de Dionysos, et, par extension, de la place des dieux dans la cité, ici la place de Dionysos.

À partir de cette présentation, Euripide fait preuve d'innovation dans son drame satyrique en proposant le vin comme le produit de Dionysos et, simultanément, comme Dionysos lui-même. Cette innovation ouvre plusieurs fonctions pour notre poète. D'une part, elle inscrit Polyphème dans les pratiques du banquet qui sont liées aux rituels et aux plaisirs culturels du dieu Dionysos et du vin⁹⁵. D'autre part, cette innovation nous introduit aux rituels dionysiaques dans le cadre des compétitions théâtrales qui se déroulent lors de la fête des Dionysies, et par là permet ainsi que justifie la présence des Satyres dans un épisode épique de la tradition culturelle.

En gardant, alors, les facultés préexistantes d'Ulysse et du Cyclope homérique, Euripide fait intervenir des modifications et des reformulations nécessaires dans l'épisode homérique en maîtrisant surtout la réécriture allusive et la parodie.

De ce fait, en réutilisant des paramètres déjà connus, à savoir le vin, dans une nouvelle perspective – le drame satyrique, les compétitions théâtrales et les Dionysies – dans un épisode particulier déjà connu de la tradition homérique, Euripide parodie le même épisode pour autant sans composer un nouvel épisode entre Ulysse et le Cyclope.

Au niveau métalittéraire, par l'intermédiaire du vin comme expression de Dionysos dans le banquet parodique rassemblant d'un côté Ulysse et Polyphème, de l'autre Silène et Polyphème, Euripide invite son public à réfléchir sur son expérience personnelle et sur la réalité elle-même, ainsi qu'à forger une conscience collective et sociale en relation avec la scène théâtrale.

95 Hunter 2009, p. 69.

3 Le banquet du Cyclope : deux réécritures alternatives

En contradiction avec le banquet ancien typique, le banquet de Polyphème avec Ulysse et Silène n'est pas un lieu de partage égal de la nourriture et du vin dans le drame satyrique d'Euripide. En effet, les banquetteurs ne sont pas égaux dans la mesure où ils ne partagent pas les mêmes codes sociaux et civiques.

D'un côté, Ulysse et ses compagnons demandent la *ξενία*, « l'hospitalité » de Polyphème (*Cyclope*, 285-321) mais en les gardant dans sa caverne, il les traite comme des bêtes qui sont à la fois ses convives et ses visiteurs. D'un autre côté, Silène et les Satyres sont les serviteurs, et, en parallèle, les prisonniers du Cyclope qui les maltraite (*Cyclope*, 20-26). En conséquence, le seul véritable participant du banquet est le Cyclope lui-même, puisque c'est lui qui s'amuse de la position difficile des deux autres banquetteurs⁹⁶.

Cette présentation inversée du banquet de Polyphème nous donne l'occasion d'analyser deux réécritures possibles. La première est une adaptation ludique liée aux pratiques du banquet privé de la cité où l'élite de la société participe. La seconde réécriture consiste en une parodie ironique du chant IX de l'*Odyssée* d'Homère liée aux pratiques du banquet sacrificiel de la cité.

Ainsi, les deux réécritures d'Euripide se développent progressivement, à travers un jeu intertextuel complexe qui offre la possibilité à notre poète de faire émerger de nouvelles interprétations du texte homérique, liées à d'autres formes poétiques. Cette dernière approche apparaît comme un marqueur pour la définition et la réévaluation du drame satyrique en tant que forme poétique qui intègre plusieurs matériaux de la tradition littéraire.

96 Halliwell 2008, p. 128.

3.1 Une parodie du banquet privé

Le sujet de l'enseignement des pratiques du banquet de l'élite de la cité prend une place centrale dans la comédie ancienne et devient un point de référence commun, *koinos topos*⁹⁷. Il s'agit aussi d'un thème essentiel pour la poésie antérieure, surtout, dans la poésie lyrique archaïque⁹⁸. Ainsi, il est possible de suggérer que le banquet parodique du *Cyclope* d'Euripide établit une adaptation ludique d'une présentation comique des banquets de ce type.

3.1.1 *Le Cyclope banqueteur d'élite*

Etant l'un des enseignants du Cyclope comme nous le verrons, Silène l'invite à imaginer qu'ils participent à un vrai banquet afin de mettre en pratique ses connaissances de banqueteur. Silène conseille alors à Polyphème d'être allongé, (*Cyclope*, 544), d'avoir une conversation (*Cyclope*, 548), de porter la couronne de Dionysos (*Cyclope*, 559), d'essayer de devenir plus sage (*Cyclope*, 572), mais dans le même temps il l'invite à être lubrique. C'est le signe que ses conseils ne sont pas habituellement ceux donnés aux banqueteurs (*Cyclope*, 582-589).

D'un côté, il est possible qu'Euripide propose une adaptation parodique directe ou indirecte du banquet idéal de Xénophane de Colophon. Dans le livre XI dans *Les Deipnosophistes*, Athénée de Naucratis cite un fragment de l'élégie de Xénophane où ce dernier prend le rôle fictif de chef de banquet pour aider les banqueteurs à avoir un comportement approprié. Xénophane mentionne alors que tout est propre, autrement dit que le lieu est prêt à accueillir les banqueteurs qui portent des couronnes pour commencer le banquet (Athénée 11.462c, 1-3).

D'un autre côté, une représentation qui a pu inspirer le banquet du *Cyclope* d'Euripide se trouve dans *Les Guêpes* (422 av. J.-C.) d'Aristophane qui propose une parodie du banquet d'Athènes. Bdélycléon, le fils de Philocléon, apprend à son père le comportement qu'il faut avoir dans un banquet et lui explique comment vit l'élite.

⁹⁷ Murray 1990, p. 78.

⁹⁸ Xénophane de Colophon a composé une élégie sur le banquet (Xénophane Fr.1 West, chez Athénée 11, 462c), comme également, on trouve des mentions pour le banquet chez Anacréon (Fr. élég.2 West, chez Athénée 11.463a) et chez Théognis (élég, 483-487).

Bdélycléon apprend, ainsi, à son père la bonne posture du banqueteur (*Guêpes*, 1208-1215) :

Βδελυκλέων : Παῦ'· ἀλλὰ δευρὶ κατακλινεῖς προσμάνθανε

ξυμποτικὸς εἶναι καὶ ξυνουσιαστικός.

Φιλοκλέων : Πῶς οὖν κατακλινῶ ; φράζ' ἀνύσας.

Βδελυκλέων : Εὐσχημόνως.

Φιλοκλέων : Ὡδὶ κελεύεις κατακλινῆναι ;

Βδελυκλέων : μηδαμῶς.

Φιλοκλέων : Πῶς δαί ;

Βδελυκλέων : Τὰ γόνατ' ἔκτεινε καὶ γυμναστικῶς

ὕγρον χύτλασον σεαυτὸν ἐν τοῖς στρώμασιν.

Ἔπειτ' ἐπαίνεσόν τι τῶν χαλκωμάτων,

ὄροφῆν θέασαι, κρεκάδι' αὐλῆς θαύμασον.

Ἵδωρ κατὰ χειρός· τὰς τραπέζας εἰσφέρειν·

δειπνοῦμεν· ἀπονενίμμεθ'· ἤδη σπένδομεν.

« Bdélycléon : - Assez. Mais couche-toi là et apprends auparavant à être convive et homme de société.

Philocléon : - Et bien comment faut-il que je me couche ? Explique enfin.

Bdélycléon : - Décemment.

Philocléon : - Est-ce comme ceci que tu veux que je me couche ?

Bdélycléon : - Pas du tout.

Philocléon : - Comment alors ?

Bdélycléon : - Allonge les genoux et, comme un gymnaste, bien souple, couche-toi sur les couvertures. Puis fais l'éloge d'un des vases de bronze, contemple le plafond, admire les tapisseries du logis. De l'eau pour verser sur les mains, qu'on apporte sur les tables ; nous dînons ; bien essuyés, nous passons aux libations.⁹⁹ »

⁹⁹ Ici comme ailleurs, nous utilisons la traduction de H. Van Daele pour les *Guêpes* d'Aristophane.

Bdélycléon, afin de conseiller son père, emploie l'adverbe εὐσχημόνως, « décentement », qui définit une bonne attitude éthique dans le banquet. L'adverbe se trouve en comparaison avec le vocabulaire de l'attitude, de la posture et de la gestuelle, en grec σχῆμα, pour visualiser sur scène la bonne posture du banqueteur.

En outre, Euripide parodie des pratiques d'amusement du banquet à savoir la musique et le chant, deux disciplines indispensables non seulement pour avoir l'attitude attendue du banqueteur mais aussi dans la vie politique et sociale de l'homme de la cité.

D'après Ulysse, Polyphème essaye de chanter et d'être proche des Muses lorsqu'il est ivre (*Cyclope*, 423-426) :

Ὀδυσσεύς : Καὶ δὴ πρὸς ῥῶδ' αἶψ' ἔειπ' ἔπεγγέων
 ἄλλην ἐπ' ἄλλῃ σπλάγχν' ἐθέρμαινον ποτῶ.
 Ἄιδει δὲ παρὰ κλαίουσι συνναύταις ἑμοῖς
 ἄμουσ', ἐπηχεῖ δ' ἄντρον.

« Ulysse : - Et voici qu'il en vint aux chansons, tandis que moi, lui versant coupe sur coupe, des feux de la liqueur j'échauffais ses entrailles. Il entonne, auprès de mon équipage en pleurs, des airs discordants dont l'antre résonne¹⁰⁰. »

Polyphème est caractérisé comme ἄμουσος, *amousos*, à savoir « celui qui n'est pas proche des Muses », afin d'indiquer en fait une personne qui manque de sensibilité, de sophistication et de finesse¹⁰¹. Euripide propose une réutilisation du même terme qui désigne l'effort d'Héraclès ivre pour chanter dans son *Alceste* (*Alceste*, 756-760) :

Θεράπων : (...) Ποτῆρα δ' ἐν χεῖρεσσι κίσσινον λαβὼν
 πίνει μελαίνης μητρὸς εὖζωρον μέθυ,
 ἕως ἐθέρμην' αὐτὸν ἀμφιβᾶσα φλόξ
 οἴνου· στέφει δὲ κρᾶτα μυρσίνης κλάδοις
 ἄμουσ' ὑλακτῶν (...).

100 Ici comme ailleurs, nous utilisons la traduction de L. Méridier pour le *Cyclope* d'Euripide (1926 [11^e tirage 2009]).

101 Halliwell 2012, p. 20.

« Serviteur : - (...) Prenant en ses mains une coupe de lierre, il boit sans mélanges la liqueur, fille de la grappe noire, jusqu'à ce que la flamme du vin l'ait enveloppé de son ardeur, et, le chef couronné de rameaux de myrte, il hurle des sons discordants¹⁰². »

Dans les deux cas, le terme *amousos* est utilisé pour faire ressortir une dimension particulière de l'attitude du personnage qui tente de chanter. Autrement dit, ce terme révèle l'attitude de Polyphème qui se trouve souvent en dehors de la norme de la société, ici des pratiques du banquet, et celle d'Héraclès qui est dans une situation précaire à cause de son ivresse¹⁰³.

La figure du Cyclope *amousos* permet aussi une adaptation ludique des conseils du banquet de Xénophane. Ce dernier développe un moment particulier du banquet, tout en livrant une vision idéalisée de l'évènement en offrant des conseils religieux et philosophiques aux banqueteurs¹⁰⁴.

Ainsi, Xénophane invite les banqueteurs à chanter les dieux, mais son invitation est soulignée par le sens éthique de l'adjectif εὐφρων, « celui qui est raisonnable, sensé »¹⁰⁵. Pour Xénophane, alors, savoir réguler les plaisirs du banquet se traduit par la capacité à faire régner l'*euphrosune* durant le banquet, comme on le ferait pour gouverner la cité¹⁰⁶.

Cette approche est en contradiction avec l'attitude de Polyphème qui n'est ni proche des Muses ni capable d'apprécier les valeurs du banquet, et par extension de la cité. Ainsi, afin de mettre en lumière cette incapacité du Cyclope, Euripide emploie un vocabulaire identique à la signification du terme *amousos* (*Cyclope*, 489-490) :

102 Trad. L. Méridier.

103 Halliwell 2012, p. 19.

104 Murray 1990, p. 150 ; Briand 2012, p. 224.

105 Xénophane Fr.1 West, chez Athénée 11.462c,13 : χρηὴ δὲ πρῶτον μὲν θεὸν ὕμνεϊν εὐφρονας ἀνδρας, « Les hommes doivent d'abord chanter d'un cœur joyeux un hymne au dieu » ; trad. V. Kleitsika.

106 Schmitt- Pantel 1992, p. 36.

Χορός : ἄχαριν κέλαδον μουσιζόμενος
σκαῖος ἀπῳδός

« Le Chœur : - Modulant le chant des muses, il chante une clameur sans élégance, sans rythme¹⁰⁷. »

Le Cyclope d'Euripide est présenté comme ἄχαρις, à savoir « celui qui n'a ni élégance ni charme » dans le cadre du banquet qui normalement constitue un espace de plaisir et de circulation des faveurs et des dons et est un lieu d'hospitalité.

Il est, aussi, décrit comme μουσιζόμενος, c'est-à-dire « celui qui contrefait les méthodes des Muses ». Euripide emploie ce terme rare qui souligne sans doute la maladresse du chant du Cyclope qui chante seulement pour son propre plaisir¹⁰⁸.

De cette façon, Euripide en utilisant un autre adjectif rare caractérise le Cyclope comme ἀπῳδός, *apodos*, à savoir « celui qui est désaccordé lorsqu'il chante ». Cette description est probablement une adaptation ludique de l'effort de Bdélycléon d'enseigner à Philocléon le chant approprié dans le cadre du banquet (*Guêpes*, 1219-1247). Philocléon doit répondre au chant ᾠδικῶς, « sous un mode bien musical » (*Guêpes*, 1240).

D'ailleurs, le Cyclope chante comme un homme σκαῖος, *skaios*, littéralement « celui qui se trouve à gauche », mais métaphoriquement « celui qui est maladroit, grossier, qui n'a pas d'expérience ». D'un côté, ce terme renforce le sens de l'adjectif *apodos*, et d'un autre côté, il s'agit une réutilisation du même terme qui se trouve dans les *Guêpes* d'Aristophane (*Guêpes*, 1183) :

Βδέλυκλέων : ὦ σκαῖε κἀπαίδευτε, (...).

« Bdélycléon : - Homme gauche et sans éducation ! (...) »

Bdélycléon laisse entendre que son père est incapable d'apprendre les bonnes manières de l'élite puisqu'il manque d'éducation et que son comportement est inapproprié.

107 Trad. V. Kleitsika.

108 Torrance 2013, p. 257.

Ainsi, dans le cas de Polyphème comme dans celui de Philocléon, le terme *skaios* permet ici de renforcer la conception de la notion *amousos* en impliquant une prise en compte sociale et culturelle. En d'autres termes, dans les deux cas, à savoir chez Euripide et chez Aristophane, nous pouvons suggérer que le terme *amousos* est intégré à plusieurs enjeux autour de la musique et du bon déroulement du banquet qui consiste en des aptitudes sociales et musicales¹⁰⁹.

De la même manière, l'incapacité du Cyclope de chanter de façon appropriée est le résultat de son ἀμαθία, « manque d'éducation », qui dans une conception générale peut-être identifié à la conception de la notion d'*amousos*. C'est pourquoi, le chœur des Satyres explique qu'il est capable d'éduquer le Cyclope à travers les chants (*Cyclope*, 491-492) :

Χορός : Φέρε νιν κώμοις παιδεύσωμεν
τὸν ἀπαίδευτον· (...).

« Le Chœur : - Allons ! D'un chant de fête éduquons le malappris (...). »

Polyphème est présenté comme un mauvais élève « qu'il faut éduquer », παιδεύσωμεν, avec κώμοις, à savoir « des chants appropriés dans le cadre du banquet ». Toutefois, les Satyres ne sont pas sûrs de pouvoir le faire, parce que c'est un processus difficile étant donné que le Cyclope est déjà caractérisé de ἀπαίδευτος, à savoir « celui qui n'a pas d'éducation » et d'*amousos*, ce qui implique qu'il n'a pas d'éducation ni de culture pour apprécier ce type de chants.

Ainsi, l'attitude inappropriée de Polyphème montre que le banquet devient un lieu où l'on apprend à boire, à faire la fête et à satisfaire des besoins. Cependant, bien qu'il soit présenté comme un espace de libération, il y a des règles et des limites que les banqueteurs doivent respecter en mettant en avant les valeurs traditionnelles du banquet de la cité. Dans cette optique, la parodie du banquet du Cyclope ne porte pas sur l'acte même du banquet, mais plutôt sur l'antithèse entre le Cyclope monstre homérique et la caricature du Cyclope comme citoyen de la cité. Une antithèse qui prend vie sous les yeux des spectateurs Athéniens.

109 Halliwell 2012, p. 20.

Il en résulte que grâce aux références directes ou indirectes et au mécanisme de la réécriture allusive du sujet de l'enseignement des pratiques du banquet, Euripide fait intervenir un jeu intertextuel complexe entre sa version et les différentes versions d'autres formes littéraires, en l'occurrence dans notre cas celles de la poésie lyrique et de la comédie. Le poète crée également un jeu intratextuel entre les diverses de sa création poétique.

3.1.2 Réévaluation sophistiquée d'une poétique traditionnelle

Le thème des pratiques du banquet a permis à Euripide de parodier - tout en les respectant- des valeurs civiques associées à la sociabilité, comme nous l'avons pointé. *Le Cyclope* poursuit, sous une autre forme poétique, la tradition de l'élégie telle que l'a illustré Xénophane et tout comme l'ont fait Aristophane ou Euripide lui-même dans son *Alceste*. *Le Cyclope* n'est donc pas seulement une parodie. Il poursuit la tradition de la maxime et du conseil d'éducation de l'élégie ancienne.

La poésie élégiaque ancienne souligne en effet la nécessité d'une éducation à la conversation dans le cadre du banquet. En d'autres termes, dialoguer avec les interlocuteurs implique la construction d'un ethos spécial, où se manifeste le respect des liens de solidarité entre *ἐταῖροι*, la maîtrise de certains thèmes, et la production de maximes qui reconnaissent les valeurs du banquet lui-même.

C'est ce que propose, sur le mode parodique, Aristophane dans *Les Guêpes* où Bdélycléon enseigne à son père Philocléon la manière de vivre de l'élite et, notamment, les sujets de discussion appropriés lors d'une conversation dans un banquet :

Βδελυκλέων : Ἄγε νυν, ἐπιστήσει λόγους σεμνοὺς λέγειν

ἀνδρῶν παρόντων πολυμαθῶν καὶ δεξιῶν ;

Φιλοκλέων : Ἔγωγε.

Βδελυκλέων : Τίνα δῆτ' ἂν λέγοις ;

Φιλοκλέων : Πολλοὺς πάνυ.

Πρῶτον μὲν ὡς ἡ Λάμι' ἀλοῦσ' ἐπέρδετο,

ἔπειτα δ' ὡς ὁ Καρδοπίων τὴν μητέρα—

Βδελυκλέων : Μή μοί γε μύθους, ἀλλὰ τῶν ἀνθρωπικῶν,

οἷους λέγομεν μάλιστα, τοὺς κατ' οἰκίαν. (*Guêpes*, 1174-1180)

« Bdélycléon : - Voyons maintenant, sauras-tu tenir de graves discours en présence de gens instruits et habiles ?

Philocléon : - Oui.

Bdélycléon : - Que pourrais-tu bien dire ?

Philocléon : - Bien des choses. D'abord, comment la Lamie, se voyant prise, lâcha un pet ; ensuite, comment Cardopion, parlant à sa mère...

Bdélycléon : - Eh ! non, pas de fables ; mais des choses humaines, comme nous en disons surtout, celles de la vie ordinaire. »

Φιλοκλέων. Ποίους τινὰς δὲ χρῆ λῆγειν ;

Βδελυκλέων : Μεγαλοπρεπεῖς (...). (*Guêpes*, 1186)

« Philocléon : - Quels discours faut-il donc tenir ?

Bdélycléon : - Il faut dire de grandes choses : (...). »

Dans ce contexte, dans le premier épisode du *Cyclope*, où Polyphème prend la parole pour éclairer Ulysse sur sa vision du monde (*Cyclope*, 316-344), Euripide propose deux exemples particuliers avec deux maximes liées à la sagesse traditionnelle et à la sophistique.

Polyphème affirme ainsi que la terre de son pays fait pousser ses biens (*Cyclope*, 332-333) :

Κύκλωψ : Ἡ γῆ δ' ἀνάγκη, κἂν θέλῃ κἂν μὴ θέλῃ,
τίκτουσα ποίαν τὰμὰ πιαίνει βοτά.

« Cyclope : - La terre, par force, qu'elle le veuille ou s'y refuse, enfante l'herbe qui engraisse mes bêtes ».

Cette présentation de la terre qui fait pousser tous ses bien constitue une réécriture de la terre cyclopéenne à partir de la description d'Ulysse dans le chant IX de l'*Odyssée* (*Odyssée*, 9.108-111 et 9.123)¹¹⁰. Comme nous l'avons vu, cet élément paradoxal de l'île des Cyclopes constitue l'un des problèmes homériques : on rappellera ici que l'île des Cyclopes est présentée comme une terre fertile et pastorale, grâce à la terre elle-même et à l'aide des dieux.

110 Pour plus de détails sur ce sujet, voir notre chapitre sur les scholies homériques, p.36-39.

Il est possible que le Cyclope reproduise une version alternative de la terre de l'Age d'Or qui est dérivée d'Hésiode dans les *Travaux et les Jours* (*Travaux et les Jours*, 117-129) :

καρπὸν δ' ἔφερε ζείδωρος ἄρουρα
αὐτομάτη πολλόν τε καὶ ἄφθονον· οἱ δ' ἐθέλημοι
ἦσυχον ἔργ' ἐνέμοντο σὺν ἐσθλοῖσιν πολέεσσιν.

« le sol fécond produisait de lui-même une abondante et généreuse récolte, et eux, dans la joie et la paix, vivaient de leurs champs, au milieu de biens sans nombre¹¹¹. »

En employant l'adjectif αὐτόματος, Hésiode laisse entendre que la terre offre « automatiquement » ses fruits aux hommes de l'Age d'Or, comme la terre du Cyclope lui donne des biens pour ses troupeaux. Toutefois, en comparant cet adjectif d'Hésiode avec l'expression d'Euripide Ἡ γῆ δ' ἀνάγκη, « la terre par force », on comprend que l'idée n'est pas traitée de la même façon chez les deux poètes. Alors que pour Hésiode il s'agit d'une liberté productrice, Euripide parle lui d'une contrainte.

Par conséquent, la terre cyclopéenne chez Euripide est présentée comme une esclave enchaînée à Polyphème, un espace capable de lui offrir l'autarcie pour satisfaire ses besoins. Dans cette optique, il est possible que ce point de vue de Polyphème constitue une réécriture allusive parodique proche des théories Présocratiques, en particulier celles de Parménide et d'Empédocle¹¹².

Par ailleurs, en utilisant une seconde maxime, à distance du premier passage qui concernait Hésiode, le Cyclope d'Euripide explique à Ulysse que, pour lui, la richesse est le point de départ de sa vie (*Cyclope*, 316-317) :

Κύκλωψ : Ὁ πλοῦτος, ἀνθρωπίσκε, τοῖς σοφοῖς θεός,
τὰ δ' ἄλλα κόμποι καὶ λόγων εὐμορφία.

« Cyclope : - La richesse, petit homme, voilà le dieu des sages. Le reste ?
bruit sonore et belles paroles. »

111 Trad. P. Mazon.

112 O'Sullivan & Collard 2013, p. 172 ; Hunter & Laemmle 2020, p. 168.

Pour Polyphème, le droit est le droit de la personne qui a du pouvoir grâce à sa richesse et la réussite la plus importante est la satisfaction de ses besoins. Ainsi, le Cyclope d'Euripide n'est plus le Cyclope homérique, un monstre qui s'adonne à la pratique pastorale pour gagner sa vie. Au contraire, il travaille désormais pour être plus riche, pour satisfaire au plus haut point uniquement ses besoins. C'est pourquoi, pour Polyphème, la richesse s'oppose aux valeurs communales de solidarité, de prospérité sociale et de justice.

Dans cette optique, le point de vue du Cyclope est une possible reproduction parodique de l'opinion de Solon d'Athènes sur la richesse. En effet, Solon estime que les gens devraient compter sur leurs vertus, et non sur la richesse qui peut être temporaire et qui provoque l'hybris lorsqu'ils ne l'utilisent pas consciemment, et leur punition par les dieux, comme le dit clairement le fragment suivant¹¹³ (Solon Fr.6 West, chez Aristote *Constitution d'Athènes*, 12.2) :

Δῆμος δ' ὧδ' ἂν ἄριστα σὺν ἡγεμόνεσσιν ἔποιτο,
μήτε λῖαν ἀνεθείς μήτε βιαζόμενος·
τίκτει γὰρ κόρος ὕβριν, ὅταν πολὺς ὄλβος ἔπηται
ἀνθρώποις ὅποσους μὴ νόος ἄρτιος ἦ.

« Le peuple suivrait au mieux ses chefs, si on ne lui lâchait trop la bride et si on ne le brutalisait pas. Car la satiété engendre la démesure, quand une grande fortune échoit à ceux qui n'ont pas une sagesse suffisante¹¹⁴. »

Le fait que le Cyclope propose que la richesse soit le dieu le plus sage montre qu'il exprime un point de vue célèbre du V^e s. av. J.-C. sur la divinisation des notions abstraites comme dans notre cas la richesse. L'opinion de Polyphème constitue, alors, une parodie possible de l'idéologie proche de Prodicos et de la sophistique¹¹⁵.

Ainsi, en réutilisant et en reformulant des maximes liées à la sagesse traditionnelle et à la sophistique à travers le point de vue de Polyphème, Euripide fait allusion, dans son adaptation ludique, aux opinions que les gens de son époque pourraient exprimer

113 Voir sur l'idée de la richesse Solon Fr.13.9-15 West et Solon Fr.15 West, chez Plutarque, *Vies*, 3.2.f.

114 Trad. G. Mathieu & B. Haussoullier.

115 O'Sullivan & Collard 2013, p. 170 ; Hunter & Laemmle 2020, p. 164.

lors des banquets. Par conséquent, le banquet de Polyphème devient un espace qui parodie l'éducation à la conversation et l'éthos élitiste des citoyens d'Athènes dans le cadre du banquet¹¹⁶.

3.2 Le Cyclope cuisinier sacrificateur

Le banquet du Cyclope peut-être interprété diversement selon les pratiques que le Cyclope reproduit lors des différentes étapes de son banquet. Dans une telle hypothèse, en prenant en considération qu'en partageant des aliments, les banqueteurs offrent au banquet l'aspect d'un rituel répété dans la sociabilité qui l'entoure, le repas du banquet devient un repas sacrificiel. Dans ce contexte, le repas du banquet du *Cyclope* d'Euripide est réécrit comme une pratique ironique du banquet sacrificiel de la cité et un sacrifice anthropophagique, ce qui est une contradiction monstrueuse.

Plus précisément, Ulysse raconte la procédure que le Cyclope suit pour préparer son repas et il présente en détail la recette cyclopéenne du repas cyclopéenne (*Cyclope*, 396-404) :

Ὠς δ' ἦν ἔτοιμα πάντα τῷ θεοστυγεῖ
 Ἄιδου μαγεῖρω, φῶτε συμμάρψας δύο
 ἔσφαζ' ἑταίρων τῶν ἐμῶν ῥυθμῶ τι
 τὸν μὲν λέβητος ἐς κύτος χαλκῆλατον,
 τὸν δ' αὖ, τένοντος ἀρπάσας ἄκρου ποδός,
 παίων πρὸς ὄξυν στόνυχα πετραίου λίθου,
 ἐγκέφαλον ἐξέρρανε· καὶ καθαρπάσας
 λάβρω μαχαίρα σάρκας ἐξώπτα πυρί,
 τὰ δ' ἐς λέβητ' ἐφῆκεν ἔψεσθαι μέλη.

Ulysse : « – Quand tout fut prêt, le maudit des dieux, l'infernal cuisinier, empoigna ensemble deux de mes compagnons : non sans méthode il égorgea l'un sur la panse de bronze du chaudron ; l'autre, le saisissant au bout au pied par le talon, d'un choc contre la pointe aiguë d'un quartier de roc, il lui fit jaillir

116 Les maximes parodiques du Cyclope banqueteur nous donnent l'impression que le Cyclope laisse entendre une relecture parodique possible des débats rhétoriques de la vie publique d'Athènes du V^e s. av. J.-C..

la cervelle. Puis, abattant les chairs d'un coutelas féroce, il les grilla au feu, tandis qu'au chaudron il jetait les membres à bouillir. »

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'anthropophagie de Polyphème révèle son attitude monstrueuse dans l'*Odyssée*. Dévorer les compagnons d'Ulysse est une infraction flagrante aux règles de l'hospitalité, dévorer la chair crue d'êtres vivants est une négation des pratiques de banquet et de consommation de viande (*Odyssée*, 9.287-293) :

ὥς ἐφάμην, ὁ δὲ μ' οὐδὲν ἀμείβετο νηλεῖ θυμῷ,
ἀλλ' ὃ γ' ἀναίξας ἐτάροισ' ἐπὶ χειῖρας ἴαλλε,
σὺν δὲ δύω μάρψας ὥς τε σκύλακας ποτὶ γαίῃ
κόπτ'· ἐκ δ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέε, δεῦε δὲ γαῖαν.
τοὺς δὲ διὰ μελεῖστί ταμῶν ὀπλίσσατο δόρπον·
ἦσθιε δ' ὥς τε λέων ὀρεσίτροφος, οὐδ' ἀπέλειπεν,
ἔγκατά τε σάρκας τε καὶ ὀστέα μυελόεντα.

Ulysse : « Je dis, et il ne me répondit rien ayant un cœur impitoyable, mais sautant et tendant les mains à mes compagnons, il en attrapa deux d'un coup, et, comme des chiots, il les jeta contre terre. La cervelle coula vers la terre et mouilla le sol. Il les découpa membre à membre et il les prépara pour son dîner. Et il les dévora, comme un lion né à la montagne, sans rien laisser, entrailles, chair et os remplis de moelle. »

Comme les animaux et les bêtes sauvages, qui dévorent uniquement des chairs crues et des os, de la même manière, le Cyclope homérique dévore les compagnons d'Ulysse.

La version d'Euripide n'en est pas moins terrifiante, mais fonctionne sur des principes différents. Tout d'abord, Euripide exagère la monstruosité du Cyclope, s'il est possible, en soulignant la diversité de son régime alimentaire¹¹⁷ (*Cyclope*, 247-249) :

117 O'Sullivan et Collard 2013, p.163.

Κύκλωψ : - ἄλις λεόντων ἐστί μοι θοινωμένω
ἐλάφων τε, χρόνιος δ' εἴμ' ἀπ' ἀνθρώπων βορᾶς.

« Le Cyclope : - j'ai assez des régals de lions et de cerfs, et voici longtemps que je suis sevré de chair humaine ».

Si la consommation de cerfs peut se concevoir, celle de lions fait de Polyphème un sauvage absolu, une bête féroce capable de dévorer toutes les bêtes féroces. Mais c'est un autre aspect que développe Euripide dans le passage que nous avons reproduit plus haut : le fait que le Cyclope d'Euripide emploie « une méthode », ῥυθμός (*Cyclope*, 398), pour cuisiner les hommes et qu'il ne les dévore pas crus suggère qu'il se rattache à la civilisation¹¹⁸, et par extension à un rituel possible.

La présentation du repas de Polyphème donne alors la possibilité à Euripide de le décrire comme un « cuisinier », en grec μάγειρος (*Cyclope*, 397). Le poète lui attribue les facultés de la personne qui prépare le repas sacrificiel de la cité ainsi que de la personne qui est aussi le boucher et le sacrificateur¹¹⁹.

Ainsi, comme le μάγειρος, « cuisiner », de la cité, le Cyclope allume le feu (*Cyclope*, 383) et utilise un λέβης (*Cyclope*, 387), c'est-à-dire « un grand chaudron » sur trépied, où les morceaux de la viande ont été mis à bouillir. Puis, il prépare sa table (*Cyclope*, 389) et utilise « les broches », ὀβελοί (*Cyclope*, 393). Ensuite, Polyphème utilise la μάχαιρα, « le couteau à désosser et à dresser et l'objet du cuisinier pour le sacrifier » (*Cyclope*, 403)¹²⁰ pour découper des morceaux de la viande d'homme pour bouillir l'un (*Cyclope*, 399-400) et cuire l'autre (*Cyclope*, 401-402).

D'après la description de la préparation de son repas, le Cyclope est considéré, alors, comme un bon interprète sacrificiel en réutilisant les deux pratiques du sacrifice selon laquelle une partie de la viande taillée en morceaux est mise à bouillir dans de grands chaudrons et l'autre rôtie sur la flamme après avoir été embrochée¹²¹.

118 Detienne & Vernant 1979, p. 64, 67 & 69.

119 Detienne & Vernant 1979, p. 17 & 21 ; Schmitt - Pantel 1992, p. 335.

120 Detienne & Vernant 1979, p. 149, 152 & 153.

121 Schmitt- Pantel 1992, p. 334.

Malgré ses capacités de cuisinier, Euripide présente Polyphème comme la réécriture d'un cuisinier pervers. Effectivement, la préparation de la table sacrificielle qui se déroule, normalement, devant les yeux du public de la cité, dans le cas du Cyclope, prend place devant les yeux d'Ulysse et de ses compagnons qui sont simultanément le public du sacrifice et les victimes sacrifiées.

D'ailleurs, dans la cité, le κρεανόμος est « celui qui distribue les chairs d'une victime », qui coupe de la chair en morceaux et qui distribue en partage égal¹²². En sacrifiant et en cuisinant des hommes et non des bêtes, la caractérisation du Cyclope comme κρεανόμος (*Cyclope*, 245) laisse entendre, alors, une référence ironique¹²³. Silène a déjà expliqué que le Cyclope est anthropophage, que c'est une créature qui tue des hommes et les mange (*Cyclope*, 22 : ἀνδροκτόνοι ; *Cyclope*, 127 : ἀνθρωποκτόνω).

De la même façon, Euripide décrit le couteau du Cyclope comme λάβρος (*Cyclope*, 403), à savoir « celui qui est violent ou cruel ». D'un côté, le poète attribue les éléments du personnage de Polyphème aux objets qu'il emploie pour illustrer son sacrifice pervers. D'un autre côté, il est possible que cette description du couteau s'inscrive dans la tradition du rituel de la fête des Bouphonies, dans laquelle le couteau du sacrifice est désigné comme coupable de l'abattage des bœufs sacrifiés¹²⁴.

Ensuite, Polyphème est caractérisé comme le cuisinier d'Hadès (*Cyclope*, 397) et à la suite comme le cuisinier θεοστυγής, « celui qui est détesté par les dieux, impie » (*Cyclope*, 602). Les deux termes suggèrent que le sacrifice du Cyclope est fait hors des règles civiques. Effectivement, Polyphème n'est pas aimé des dieux et le seul dieu qui pourrait accepter ce sacrifice est Hadès, le dieu des morts¹²⁵.

Il convient de rappeler deux paramètres essentiels pour cette présentation du Cyclope. Silène a déjà indiqué que le Cyclope est ἀνόσιος (*Cyclope*, 26 : Κύκλωπος ἀνοσίου), à savoir « celui qui est impie » et ne respecte pas les dieux parce qu'il prépare également des repas « impies », ἀνόσια (*Cyclope*, 36 : δείπνων ἀνοσίων). Par ailleurs,

122 Detienne & Vernant 1979, p. 230 ; Schmitt- Pantel 1992, p. 154.

123 O'Sullivan 2005, p.133.

124 Detienne & Vernant 1979, p. 234-236.

125 Seaford 1998, p. 183-184.

le dieu auquel Polyphème fait le sacrifice n'est pas un vrai dieu, puisqu'il s'agit de son ventre (*Cyclope*, 335 : τῆ μεγίστη, γαστρὶ τῆδε, δαιμόνων) : sa seule inquiétude est la satisfaction de ses besoins.

En conséquence, Euripide propose une réécriture directe de l'hypotexte homérique. Il invite, alors, ses spectateurs à réfléchir à la fois à l'épisode homérique et à la présentation sur la scène du théâtre du Cyclope comme cuisinier pervers. Ainsi, bien que Polyphème soit un cuisinier, image familière aux spectateurs des rituels publics, car il est méticuleux et suit un ordre précis pour préparer son repas¹²⁶, Euripide le présente comme la réécriture d'un cuisinier pervers.

Le poète profite donc de l'occasion pour rappeler à son public le contexte dans lequel sa pièce est présentée. Dans le cadre des compétitions théâtrales en l'honneur de Dionysos, les citoyens accomplissent probablement des rituels sacrificiels. Cependant, sur la scène du théâtre, ils assistent métaphoriquement à un sacrifice pervers de leurs valeurs civiques et religieuses.

Il convient de souligner que dans le drame satyrique d'Euripide, être un homme doit se comprendre comme adhérer à un certain humanisme et non pas seulement appartenir à l'humanité comme par exemple dans l'*Odyssée*¹²⁷. De cette manière, Euripide ne parodie pas les valeurs civiques et religieuses de la cité, mais sa parodie se concentre sur la réécriture homérique en relation avec la figure du Cyclope banqueteur et modèle inapproprié pour le citoyen Athénien.

126 Detienne & Vernant 1979, p. 21.

127 Quantin 2001, p. 42.

4 Un débat entre le Cyclope et Ulysse : Dionysos au banquet

Comme nous l'avons déjà mentionné, la conversation originelle entre Ulysse et Polyphème (*Odyssée*, 9.347-375) sur la qualité et les origines du vin, et surtout la naïveté du monstre homérique qui compare le vin de Maron avec le vin de son pays, incite Euripide à proposer un banquet pour que le Cyclope apprenne les règles de la consommation du vin et du banquet.

Dans *Le Cyclope*, Euripide respecte l'ordre traditionnel du déroulement d'un banquet dans l'antiquité, c'est-à-dire tout d'abord la consommation de nourriture et de vin, et ensuite la conversation entre les banqueteurs. C'est dans ce cadre qu'Ulysse prend le rôle de chef du banquet et fait de Polyphème un convive. Cette part du banquet est correspond pleinement aux usages humains.

Dans le troisième épisode de notre drame satyrique, ce banquet particulier donne l'occasion à Ulysse d'enseigner au Cyclope les règles et les rituels au cours d'un dialogue comique sous la forme de stichomythie (*Cyclope*, 519- 538). Les deux locuteurs expriment alors leurs opinions sur la nature du dieu Dionysos et sur ses capacités, sur son produit, le vin, ainsi que sur sa relation avec les hommes. Pour autant, la stichomythie entre Ulysse et Polyphème provoque la confusion de ce dernier parce que le sujet de leur conversation change rapidement, du fait des contre-réponses d'Ulysse à chaque question du Cyclope sur le dieu Dionysos et le vin¹²⁸.

D'un côté, ce mécanisme est nécessaire pour que le Cyclope reste chez lui et ne comprenne pas la moquerie du héros épique. Euripide réécrit donc sous un mode parodique la scène de l'ivresse du Cyclope de l'*Odyssée* d'Homère afin d'en proposer sa version. D'un autre côté, la stichomythie entre Ulysse et Polyphème permet à Euripide de redéfinir le dieu Dionysos et le vin, dans le cadre de la forme poétique du drame satyrique.

Le double enjeu de la stichomythie s'opère progressivement grâce aux jeux intertextuels auxquels se livre Euripide, et grâce à la nouvelle présentation du monstre homérique comme un possible apprenti banqueteur.

128 O'Sullivan & Collard 2013, p. 197.

4.1 Redéfinition des qualités du dieu-vin : le nom Βάκχιος

Dans l'antiquité, le banquet prend un caractère éducatif en créant l'ethos approprié des banqueteurs tandis que *Le Cyclope* d'Euripide essaye de le reproduire sous un mode parodique dans son banquet inversé, comme nous l'avons mentionné. Effectivement, en imitant les conversations sérieuses des banqueteurs, le Cyclope pose à Ulysse une question fondamentale concernant l'identité du dieu Dionysos lui-même (*Cyclope*, 521) :

Κύκλωψ : Ὁ Βάκχιος δὲ τίς ; θεὸς νομίζεται ;

« Cyclope : - Ce Bacchus- là, quel dieu reconnaît-on en lui ? »

Le nom Βάκχιος pose plusieurs difficultés dans la mesure où il s'agit d'un nom qui possède diverses interprétations selon le contexte.

Ainsi, une première interprétation du nom Βάκχιος constitue « celui qui appartient à Bacchus » étant donné sa proximité avec l'adjectif βακχείος. Une autre interprétation possible montre elle que le nom Βάκχιος est un nom équivalent du dieu Dionysos. Une dernière interprétation, enfin, pourrait être que le nom Βάκχιος se réfère à l'outre de vin elle-même, ce qui voudrait dire que le dieu Dionysos est le vin.

Dans tous les cas, le vin et le dieu Dionysos forment une même entité, et le vin est établi comme une métonymie ou une allégorie de Dionysos¹²⁹. Cependant, le fait que Polyphème demande à Ulysse quel dieu est celui appelé Βάκχιος, indique que d'un côté il ne sait pas que le dieu Bacchus est Dionysos, et d'un autre qu'il ne sait pas que Bacchus et le vin sont la même chose.

Dans un premier temps, le Cyclope ne pourrait pas savoir que Bacchus, Dionysos et le vin ont les mêmes qualités parce que le Cyclope lui-même admet l'absence de Dionysos sur son territoire. En effet, dans le premier épisode, en voyant le Cyclope s'approcher de sa caverne, les Satyres et Silène sont inquiets et doivent cacher Ulysse et ses compagnons (*Cyclope*, 194-198). Lorsque, le Cyclope arrive, il pense que leur comportement étrange est le résultat des chants et des danses qu'ils pratiquent en l'honneur de Bacchus, qui n'existe pas sur son île (*Cyclope*, 204) :

129 Marshall 2005, p. 112 -113 ; O'Sullivan & Collard 2013, p. 183.

Κύκλωψ : τί βακχιάζετ' ; οὐχὶ Διόνυσος τάδε,

« Cyclope : - Que signifient ces transports bachiques ? Ce n'est pas ici Dionysos. »

Le terme βακχιάζετε, « avoir des transports bachiques », possède une signification particulière par rapport au comportement de Silène et des Satyres, car Polyphème en méconnaissant leur attitude confond les pratiques de Bacchus avec des méthodes d'amusement.

Dans un second temps, malgré le fait qu'Ulysse et Silène décrivent Dionysos comme étant soit le vin, soit Bacchus¹³⁰, le Cyclope, qui est déjà caractérisé comme ἀμαθής, « celui qui n'a pas d'éducation », est incapable de faire le lien entre eux. Par conséquent, son manque d'éducation le conduit à nouveau à mal interpréter ces références.

Si nous prenons en considération la méconnaissance de Polyphème du dieu Dionysos et des effets du vin et, par extension, son ignorance des pratiques du banquet, sa question fondamentale sur l'identité de Bacchus-Dionysos remplit plusieurs fonctions.

La question du Cyclope fournit à Euripide l'opportunité de proposer un dialogue comique entre Ulysse et Polyphème, deux figures qui se rendent grotesques dans le cadre du drame satyrique en discutant d'une question sérieuse à travers la parodie d'un débat théologique. Leur débat pourrait être caractérisé comme la parodie d'un débat sophistique : l'alternance de questions et de réponses, et la nature même des sujets abordés, ne sont pas sans évoquer les méthodes développées par les sophistes, dont Platon lui-même se fait l'écho, en le poussant à l'extrême, dans ses dialogues.

Ainsi, le traitement d'un sujet aussi sérieux dans le contexte du drame satyrique révèle sa définition. En d'autres termes, comme nous l'avons pointé dans cette étude, le drame satyrique constitue une forme poétique qui se trouve justement entre le risible et le sérieux, entre la comédie et la tragédie, à savoir qu'il s'agit d'une forme poétique

130 Ulysse a déjà décrit le vin comme le bonheur de Dionysos (*Cyclope*, 415 : Διονύσου γάνος) et les Satyres ont déjà expliqué que le dieu-vin est capable de vaincre le Cyclope (*Cyclope*, 454 : ὅταν δ' ὑπνώσση Βακχίου νικώμενος).

qui rassemble différents matériaux de la tradition littéraire et les traite de manière plus légère et humoristique sans diminuer sa valeur littéraire.

De cette façon, la question cyclopéenne sur l'identité de Bacchus-Dionysos fait intervenir cette définition particulière du drame satyrique. Cela nous permet de proposer une lecture alternative autour de Dionysos et de son vin, alors que le dialogue théologique entre Polyphème et Ulysse s'inscrit dans le drame satyrique, une forme poétique qui se place au centre des célébrations dionysiaques du festival d'Athènes.

4.2 Réévaluer la relation entre le vin et le dieu : un double discours

Étant le seul à connaître le dieu Dionysos et son vin, Ulysse prend le rôle d'éducateur du Cyclope afin de lui apprendre la relation entre Dionysos et le vin :

Ὀδυσσεύς : Κύκλωψ, ἄκουσον· ὡς ἐγὼ τοῦ Βακχίου
τούτου τρίβων εἶμ', ὃν πιεῖν ἔδωκά σοι. (*Cyclope*, 519-520)

« Ulysse : - Cyclope écoute. Moi, je le connais à fond, ce Bacchos que je t'ai donné à boire. »

Ὀδυσσεύς : Γινώσκειται γοῦν ἄμπελος τῆμῃ χειρί. (*Cyclope*, 567)

« Ulysse : - Il est sûr que ma main se connaît à la vigne. »

Ulysse se trouve là en position de supériorité parce que la méconnaissance de Dionysos et des effets du vin du Cyclope l'autorisent à enseigner au Cyclope les règles du banquet qui sont en accord avec son propre intérêt. En d'autres termes, Euripide compose un dialogue entre Ulysse et Polyphème dans lequel le héros épique propose la réévaluation unilatérale de la relation entre le vin et le dieu, en insistant sur son aspect positif. Dans cette perspective, les références d'Ulysse sur sa connaissance du dieu Bacchus et du vin sont ironiques par rapport à l'hypotexte homérique grâce auquel les spectateurs savent bien qu'Ulysse connaît l'usage du vin et les pratiques du banquet.

4.2.1 *Rôle positif de Dionysos*

Ulysse, le chef du banquet et l'éducateur de Polyphème, entreprend de donner une première interprétation de qui est le dieu Dionysos et de ce qu'est le vin, en faisant particulièrement référence à la relation du dieu avec les hommes.

Ainsi, Euripide propose une réécriture ironique d'une opinion commune sur la relation du dieu-vin avec les hommes (*Cyclope*, 522) :

Ὀδυσσεύς : Μέγιστος ἀνθρώποισιν ἐς τέρψιν βίου.

« Ulysse : - Le plus puissant pour charmer la vie des humains. »

Dans le chant XIV de l'*Iliade* d'Homère, en présentant les femmes avec lesquelles il avait couché et ses enfants, Zeus caractérise son fils, Dionysos, comme la joie des mortels (*Iliade*, 14. 325 : ἦ δὲ Διώνυσον Σεμέλη τέκε χάρμα βροτοῖσιν'). Par ailleurs, dans les *Travaux et les Jours*, Hésiode conseille à son frère, Persès, de cultiver et d'exploiter ce qu'il considère comme des dons de Dionysos (*Travaux et les Jours*, v. 611-614 : δῶρα Διωνύσου). Un point de vue similaire que l'on retrouve dans *Les Bacchantes* d'Euripide, où Tirésias suggère qu'avec le vin les hommes peuvent oublier leurs problèmes. Celui-ci a donc les facultés d'un φάρμακον, « remède » (*Les Bacchantes*, v. 275–283 et 285).

Le fait, alors, que le héros explique au Cyclope non-éduqué que Dionysos et le vin sont bénéfiques pour l'humanité nous rappelle qu'ils sont capables d'offrir le bonheur aux hommes parce qu'ils se trouvent au cœur de la cité. Dionysos et le vin sont effectivement présents dans tous les événements de la vie privée et publique - rituels, cortèges, théâtres, banquets- mettant ainsi l'accent sur l'ordre social et politique de la cité.

Cette première interprétation d'Ulysse, contre toute attente, est acceptée par Polyphème. Cependant, il relie la joie et le plaisir qu'offre le dieu-vin aux hommes à une action corporelle, c'est-à-dire qu'il fait le lien entre le dieu-vin et le plaisir de son ventre (*Cyclope*, 523) :

Κύκλωψ : Ἐρυγγάνω γοῦν αὐτὸν ἠδέως ἐγώ.

« Cyclope : - Je le rote, en tout cas, avec bien du plaisir. »

Une telle expression constitue une réécriture ironique de l'expression du Cyclope homérique (*Odyssée*, 9.373-374) :

φάρυγος δ' ἐξέσσυτο οἶνος
ψωμοί τ' ἀνδρόμεοι· ὁ δ' ἐρεύγετο οἰνοβαρείων.

Ulysse : « – et de sa gorge il rendait du vin
et des morceaux de chair humaine ; et il rotait étant alourdi par le vin. »

Homère emploie le verbe ἐρυγγάνω, « je rote », pour décrire l'anthropophagie du Cyclope en mentionnant que lorsque qu'il a bu du vin, il rote les hommes qu'il a mangés.

De son côté, en réutilisant le verbe d'Homère, Euripide réinvestit le contexte homérique en montrant que le Cyclope apprécie le dieu-vin. Ce réinvestissement donne l'occasion à Polyphème de faire le lien entre ce dieu qui offre tous ses biens à l'humanité, avec un dieu qui est connecté à un besoin corporel. Dans cette perspective, en gardant ses facultés homériques, d'une part, la déclaration du Cyclope nous rappelle son attitude brutale dans l'épopée homérique, et, d'autre part, elle en fait un personnage grotesque¹³¹.

Cette approche matérialiste du dieu-vin diminue sa valeur divine en laissant entendre une première hybris du Cyclope contre un dieu dont il ne sait rien. En effet, le Cyclope ne s'intéresse pas aux règles des dieux et il continue de traiter son ventre comme le dieu le plus important¹³². Si l'on maintient cette hypothèse, il est possible que son ventre soit devenu l'un des participants du banquet et possède aussi des caractéristiques identiques à celles du Cyclope¹³³.

131 Seaford 1988, p. 202 ; O'Sullivan 2005, p. 137.

132 O'Sullivan 2005, p. 133.

133 Halliwell 2008, p. 128.

4.2.2 *Les dangers de Dionysos*

Le dieu Dionysos et son culte renferment un paradoxe, car le dieu qui promet le bonheur aux hommes leur donne le malheur, si les hommes ne l'utilisent pas convenablement. Ce double aspect du dieu est présenté dans plusieurs épisodes de la tradition culturelle. Pour cette présentation du dieu Dionysos, il suffit de rappeler la double fonction du dieu-vin, telle qu'elle est présentée dans deux épisodes particuliers, à savoir celui d'Icarios et celui des Centaures.

Selon la *Bibliothèque* (3.14.7) de ps.-Apollodore, qui reprend, résume et reformule des énoncés de l'époque classique et hellénistique, Dionysos offre le vin à Icarios pour le remercier de son hospitalité. Par la suite, en faisant goûter le vin aux autres citoyens et sans leur expliquer comment le consommer, Icarios est tué par ses concitoyens. C'est à la suite de la mort d'Icarios que ses citoyens comprennent comment consommer le vin.

Dans un autre passage de la *Bibliothèque* (2.5.4), Héraclès demande au Centaure Pholos de boire du vin, mais ce dernier le lui refuse. Rassuré malgré tout par Héraclès, Pholos finit par ouvrir la jarre pour servir le héros. L'odeur du vin attire alors les Centaures de la montagne qui viennent armés. Au cours du combat qui suit, Héraclès tue la majorité des Centaures, et Pholos meurt d'une flèche empoisonnée.

Les deux épisodes mettent clairement en scène le danger que constitue la consommation de vin, en particulier lorsqu'il est offert. La mort injuste d'Icarios ainsi que celle des Centaures souligne à contrario la nécessité d'une éducation au vin pour des gens qui n'en maîtrisent pas l'usage.

Dans ce contexte, ayant le rôle traditionnel d'éducateur, Ulysse parle de manière générale des bienfaits du dieu Dionysos et du vin dans la cité, en ajoutant un facteur essentiel à sa première interprétation de la relation du dieu-vin avec les hommes. À ce moment-là, Ulysse indique au Cyclope que le dieu-vin fait non seulement la joie des hommes mais qu'il ne leur cause pas de malheur (*Cyclope*, 523) :

Ὀδυσσεύς : Τοιόσδ' ὁ δαίμων· οὐδένα βλάπτει βροτῶν.

« Ulysse : - Tel est ce dieu ; à nul mortel il ne fait mal. »

La joie et le bonheur de Dionysos s'illustrent lorsque le Cyclope désire rejoindre les autres Cyclopes pour faire une fête et partager avec eux le vin de Bacchus¹³⁴ (*Cyclope*, 530-533) :

Ὀδυσσεύς : Μένων νυν αὐτοῦ πῖνε κεῦθύμει, Κύκλωψ.

Κύκλωψ : Οὐ χρή μ' ἀδελφοῖς τοῦδε προσδοῦναι ποτοῦ ;

Ὀδυσσεύς : Ἔχων γὰρ αὐτὸς τιμιώτερος φανῆ.

Κύκλωψ : Διδούς δὲ τοῖς φίλοισι χρησιμώτερος.

« Ulysse : - Reste donc ici pour boire à l'aise, Cyclope.

Cyclope : - Ne dois-je pas donner de ce vin à mes frères ?

Ulysse : - En le gardant pour toi, tu auras plus d'honneur.

Cyclope : - Le donnant aux amis, je serai plus utile. »

Contrairement à ce qui précède, ici, Ulysse tente de retenir Polyphème dans sa caverne en employant l'impératif εὐθύμει, « boire à l'aise » (*Cyclope*, 530) afin de lui ordonner indirectement de boire seul car ce sera plus amusant pour lui.

D'ailleurs, Ulysse essaye de garder le Cyclope dans sa caverne avec une maxime en transformant leur discussion en un débat sur les valeurs qu'il faut à l'homme qui participe au banquet pour savoir s'il faut être τίμιος, « digne d'être honoré » ou χρηστός, « être utile ». On peut donc supposer qu'Euripide propose un Ulysse qui réaffirme des valeurs éthiques inspirées par Solon, Théognis et d'autres poètes élégiaques en illustrant que les connaissances de Polyphème sur Dionysos et le vin sont héritées des maximes présentées dans l'élégie ancienne.

Ainsi, Ulysse expose l'idée épique et aristocratique de la τιμή, « honneur », en suggérant que la possession de produits de valeur comme le vin est appréciée par les citoyens qui sont déjà habitués à de tels produits¹³⁵. Cette référence d'Ulysse laisse entrevoir une ironie quant aux capacités civiques du Cyclope et à son statut de modèle inapproprié de citoyen, comme nous l'avons déjà montré.

134 Quantin 2001, p. 44.

135 Hunter & Laemmle 2020, p. 212.

De son côté, le Cyclope Polyphème remplace l'idée de la τιμή, « honneur », par la χρησις, « utilité », en mentionnant qu'il veut être utile à ses amis. En désirant partager le vin – un produit qui lui est déjà offert – avec ses frères, il exprime une idée proche de la démocratie, mais aussi d'ἑταῖροι, à savoir « des membres d'élite du banquet ».

Toutefois, son propos est ambigu : bien que le désir du Cyclope de partager le vin soit normal, dans la mesure où le banquet est une expérience sociale qui lui procure une expérience culturelle¹³⁶, il révèle son comportement social lorsqu'il est ivre, à savoir lorsqu'il perd le contrôle de ses actions et se transforme en pion entre les mains d'Ulysse.

Dans cette optique, Ulysse fait en sorte de désocialiser le Cyclope au moment même où le Cyclope, grâce à son ivresse, veut se socialiser et partager le vin avec ses frères. C'est pourquoi, le héros épique insiste sur le fait que la participation au banquet avec les autres provoque des actions violentes si les banqueteurs ne respectent pas les règles de la consommation du vin¹³⁷ (*Cyclope*, 534-538) :

Ὀδυσσεύς : Πυγμαῖς ὁ κῶμος λοίδορόν τ' ἔριν φιλεῖ.

Κύκλωψ : Μεθύω μέν, ἔμπας δ' οὔτις ἄν ψάσειέ μου.

Ὀδυσσεύς : ἼΩ τᾶν, πεπωκότ' ἐν δόμοισι χρῆ μένειν.

Κύκλωψ : Ἥλιθιος ὅστις μὴ πιὼν κῶμον φιλεῖ.

Ὀδυσσεύς : Ὅς δ' ἄν μεθυσθεῖς γ' ἐν δόμοις μείνη σοφός.

« Ulysse : - L'orgie aime les coups, les injures, la rixe.

Cyclope : -Tout ivre que je suis, personne ne saurait me toucher¹³⁸.

Ulysse : - Mon bon, quand on a bu il faut rester chez soi.

Cyclope : - Bien sot qui, ayant bu, ne chérit pas la fête !

Ulysse : - Sage qui, pris de vin, en son logis demeure. »

136 Halliwell 2008, p.129.

137 Le jeu de mots entre ἡλίθιος, ici traduit comme « sot », de Cyclope et σοφός, « sage », d'Ulysse, deux termes qui s'opposent l'un à l'autre, renforce d'un côté le débat entre eux par rapport au propre comportement au banquet. D'un autre côté, ce jeu de mots donne la possibilité à Euripide de préparer son public pour l'aveuglement imminent de Polyphème.

138 Nous modifions ici la traduction de L. Méridier.

D'un côté, le point de vue d'Ulysse est la réécriture d'une opinion similaire qui se trouve dans l'*Odyssée* d'Homère. Antinoüs y fait allusion à l'épisode des Centaures lorsqu'il explique à Ulysse qu'il faut consommer le vin avec modération (*Odyssée*, 21.293-294) :

οἴνός σε τρώει μελιηδής, ὅς τε καὶ ἄλλους
βλάπτει, ὃς ἄν μιν χανδὸν ἔλη μηδ' αἴσιμα πίνη.

Antinoüs : « – Le vin doux comme le miel trouble ton esprit, qui a déjà étourdi d'autres qui en ouvrant la bouche le boivent sans mesure. »

D'un autre côté, la présentation du banquet par Ulysse est la réécriture du banquet présenté par Aristophane dans la comédie les *Guêpes* (*Guêpes*, 1253-1255) :

Φιλοκλέων : Μηδαμῶς.
Κακὸν τὸ πίνειν· ἀπὸ γὰρ οἴνου γίγνεται
καὶ θυροκοπήσαι καὶ πατάξαι καὶ βαλεῖν,
κάπειτ' ἀποτίνειν ἀργύριον ἐκ κραιπάλης.

« Philocléon : -Nullement : mauvaise chose que de boire : du vin résultent portes cassées, coups donnés, pierres lancées ; et, ensuite, l'argent à payer, une fois le vin cuvé. »

Ainsi, en raison de l'ignorance de Polyphème, la double fonction de Dionysos et du vin n'est perçue que par les spectateurs. Polyphème n'est pas capable de faire le lien entre Dionysos et le vin et il tombe dans le piège d'Ulysse en restant chez lui.

Enfin, il faut souligner que l'un des vers prononcés par Polyphème est susceptible d'être interprété de façon ambiguë. En affirmant que « personne ne saurait le toucher » (*Cyclope*, 535 : ἔμπας δ' οὔτις ἄν ψαύσειέ μου), en cas de bagarre, le Cyclope ne fait qu'énoncer un fait qui souligne sa force et sa capacité à se défendre. Mais l'emploi du terme οὔτις, qui remplace le plus commun οὐδεῖς en attique, est un signe adressé par Euripide aux spectateurs : il faut y reconnaître une allusion au passage célèbre où Ulysse déclare à Polyphème porter ce nom, dans l'*Odyssée*, et où les Cyclopes se moquent de Polyphème lorsqu'il accuse « Personne » de lui avoir fait du mal (*Odyssée*,

9.364-376 et 9.410-412). Euripide reprend le jeu de mots, et s'assure, comme Homère, de la connivence des spectateurs¹³⁹.

Cela permet également à Euripide de préparer un passage qui, comme le dialogue entre Ulysse et Polyphème, souligne les dangers du vin. Là encore, l'influence homérique est visible, et le passage doit être perçu comme une réécriture consciente que le spectateur doit identifier, car Euripide y aménage un écart significatif par rapport au texte homérique. En effet, dans l'*Odyssée*, après avoir été aveuglé par Ulysse, Polyphème appelle à l'aide ses frères Cyclopes, qui lui répondent, sans bien comprendre ce qui lui arrive, qu'il est sans doute devenu fou à cause de Zeus, puisque « Personne » ne lui a fait de mal (*Odyssée*, 9.408-412).

En revanche, chez Euripide, Polyphème, après avoir été aveuglé, appelle à l'aide le chœur des Satyres, qui pense que si personne ne lui a fait de mal, c'est qu'il est tombé dans le feu à cause de son ivresse (*Cyclope*, 671) :

Χορός : Μεθύων κατέπεσες ἐς μέσους τοὺς ἄνθρακας ;

« Le Chœur : -En ton ivresse es-tu tombé parmi les braises ? »

La transformation de la folie envoyée par Zeus en une chute domestique est clairement une dégradation à valeur comique. Mais le chœur poursuit en soulignant combien il est difficile de contrôler le vin-dieu, si l'on dépasse les limites du bon usage du vin comme, l'a fait le Cyclope Polyphème (*Cyclope*, 678) :

Χορός : Δεινὸς γὰρ οἶνος καὶ παλαίεσθαι βαρὺς.

« Le Chœur : - Redoutable est le vin ; c'est un rude joueur.

Grâce au réinvestissement du vin homérique en vin de Dionysos, Euripide remplace ainsi la maladie de Zeus par la maladie de Dionysos, sous la forme d'une ivresse due à la méconnaissance du vin, ce qui est tout à fait conforme à l'esprit du drame satyrique.

139 O'Sullivan & Collard 2013, p. 199 ; Hunter & Laemmle 2020, p. 213.

Dans l'épopée homérique, la folie divine de Polyphème est le résultat de son attitude irrespectueuse envers Zeus qui est le dieu de la supplication et de l'hospitalité. Euripide, par sa parodie de la folie divine, propose que Dionysos, dieu du drame satyrique qui prend ici la forme du vin, provoque la maladie de Polyphème pour qu'il apprenne finalement les pouvoirs du dieu.

Par conséquent, l'ivresse de Polyphème chez Euripide n'est pas inférieure de nature à la maladie de Zeus chez Homère : le vin est Dionysos, et l'ivresse est l'action directe du dieu. Dans les deux cas, c'est l'attitude irrespectueuse du Cyclope envers les dieux qui provoque la justice divine et donne à Polyphème l'occasion d'apprendre les pouvoirs des dieux – en l'occurrence ici ceux de Dionysos sous la forme du vin – en même temps qu'elle donne à Ulysse l'occasion de se venger.

Ainsi, d'un côté, Euripide souligne encore une fois le passage de l'épopée au drame satyrique. Mais d'un autre côté, au sein du drame satyrique, notre poète propose une autre interprétation possible sur le sujet de la maladie de Polyphème, qui est justement discutée dans les scholies homériques¹⁴⁰. En conséquence, Euripide réinterprète le texte homérique en donnant une sorte de réponse poétique à Homère sans pour autant créer un nouvel épisode entre Ulysse et Polyphème.

4.3 La nature paradoxale du dieu-vin : un débat théologique

Au cours de son dialogue avec Ulysse sur le dieu Bacchus et le vin, et après avoir abordé le sujet du rôle positif et négatif du dieu du vin, le Cyclope pose une autre question importante sur ce dieu inconnu. Cette fois-ci, Polyphème s'intéresse à la « nature », en grec φύσις, du dieu-vin en posant des questions qui nous amènent à un pseudo-problème théologique autour de la nature paradoxale du dieu lui-même (*Cyclope*, 525-526) :

Κύκλωψ : Θεὸς δ' ἐν ἀσκῶ πῶς γέγηθ' οἴκους ἔχων ;

140 Dans les scholies homériques du chant IX, on trouve les interprétations d'Antisthène (Schol. in Hom., *Od.*, 9.525c) et d'Aristote (Schol. in Hom., *Od.*, 9.525c et 9.25d) qui tentent de résoudre le problème de la maladie du cyclope Polyphème. Pour plus de détails sur ce sujet, voir notre chapitre sur *Le Cyclope et Poséidon* de Lucien, p. 366-368.

« Cyclope : - Comment se plaît un dieu à loger dans une outre ? »

Concernant la nature anthropomorphique du dieu, Polyphème emploie le terme ἄσκός qui est difficile à interpréter. Dans l'iconographie, la peau de chèvre, ἄσκός, est utilisée pour le vin pur¹⁴¹. Par conséquent, si nous retenons ce lien, l'outre est une métonymie de Dionysos, et est équivalente du dieu Dionysos sur la scène du théâtre¹⁴².

Cette interprétation peut être confortée si nous prêtons attention à l'utilisation du terme *askos* dans le contexte parodique des banquets de comédie, que nous étendons ici au drame satyrique. Le corps comique est souvent caractérisé, dans le processus du banquet de la comédie antique comme une outre pleine de vin. Comme A. Piqueux l'explique, la métaphore est « bien adaptée à un corps comique qui a pour trait récurrent d'être flasque et malléable¹⁴³ ».

Ainsi, on peut suggérer que la phrase du Cyclope Polyphème ne concerne pas seulement la nature théologique du dieu, mais fait référence au contexte de performance, dans lequel les corps des acteurs sont recomposés par des costumes de façon à ressembler à des outres. Sous forme ironique, c'est la manifestation du dieu sur scène qui est interrogée : Dionysos est à la fois représenté par le corps-outre de l'acteur comique et identifié par métonymie au vin que contient l'outre.

En continuant à poser des questions sur la part divine de Dionysos, le Cyclope change le terme *askos* par δέρμα, « peau » (*Cyclope*, 527) :

Κύκλωψ : Οὐ τοὺς θεοὺς χρῆν σῶμ' ἔχειν ἐν δέρμασιν.

« Cyclope : - Les dieux ne doivent pas enfermer leur corps sous des peaux¹⁴⁴. »

Le Cyclope veut savoir comment il est possible que ce dieu particulier puisse être dans une outre, un objet bien matériel par nature, et simultanément, être un dieu, par nature au-delà de la simple matière. L'opposition des deux natures, d'après le Cyclope, réside

141 Murray 1990, p. 202.

142 Jacquet-Rimassa 1998, p. 34.

143 Piqueux 2006 [En ligne].

144 Nous modifions ici la traduction de L. Méridier.

alors dans le fait qu'un dieu ne peut pas avoir de peau, puisque c'est un indice de la nature humaine et non divine.

Pour autant, les questions sur la nature paradoxale du dieu-vin soulignent, encore une fois, que le Cyclope ne sait rien des dieux et surtout de Dionysos et du vin dont il se moque et qu'il ignore. Dans cet esprit, la nature du dieu n'est pas paradoxale étant donné que toutes les interprétations possibles mettent en valeur l'une des capacités fondamentales du dieu Dionysos, c'est-à-dire sa capacité à se transformer. En conséquence, le Cyclope ne peut pas comprendre qu'elle est la nature du dieu parce qu'il n'a pas compris que Dionysos est le dieu de la métamorphose. Le Cyclope est déstabilisé par la capacité du dieu à se transformer en la figure qu'il souhaite¹⁴⁵.

Chaque personnage comprend alors sous un mode différent la capacité de métamorphose du dieu. Ulysse met l'accent sur le bonheur qu'apporte le dieu-vin, pour désorienter le Cyclope, afin de lui faire boire du vin et de l'enivrer¹⁴⁶. Ainsi, il est ironique lorsqu'il affirme que le vin, à savoir Dionysos reste où on le met, car sa réponse prend en considération la question matérialiste et non métaphysique de Polyphème (*Cyclope*, 526) :

Ὀδυσσεύς : Ὅπου τιθῆ τις, ἐνθάδ' ἐστὶν εὐπετής.

« Ulysse : - Partout où on le met, lui, il s'en accommode. »

De son côté, le Cyclope, en divisant la nature extérieure du dieu, à savoir l'*askos*, et la nature intérieure, ποτὸν, « la boisson, la liqueur » résout le pseudo-problème théologique afin de boire du vin (*Cyclope*, 529) :

Κύκλωψ : Μισῶ τὸν ἀσκόν · τὸ δὲ ποτὸν φιλῶ τόδε.

« Cyclope : - J'ai l'outre en aversion ; mais la liqueur je l'aime. »

Dans ce contexte, le banquet entre Ulysse et le Cyclope constitue la première phase de la possession de Polyphème correspondant aux différents stades de l'ivresse. À travers la théologique discussion parodique, le Cyclope est initié au vin et aux rituels du

145 Seaford 1981, p. 273.

146 O'Sullivan & Collard 2013, p. 198.

banquet. Bien que le vin ne puisse pas, pour le moment, détruire le Cyclope, ce dernier est en train de perdre le contrôle de ses actions.

Ainsi, la capacité du vin à rendre ivre Polyphème et par conséquent à le transformer et à l'altérer en une figure capable de participer à une discussion théologique, même si elle est parodique, fait surgir les premiers effets du dieu-vin. En effet, bien qu'Euripide ait donné à son Cyclope des éléments qui pourraient changer son futur, le dieu-vin s'empare de Polyphème qui n'est plus capable de voir la réalité et son futur aveuglement qui aura lieu à la fin de la pièce¹⁴⁷.

4.4 Réécrire Homère : Dionysos au cœur de l'intrigue

Dans les textes d'époque archaïque, la relation entre Dionysos et le vin prend des formes multiples. Dans l'*Hymne homérique à Dionysos*, le dieu capturé par les pirates révèle son pouvoir divin en une épiphanie : du vin se déverse sur le navire, et des vignes et du lierre s'enroulent autour du mât (*Hymne homérique à Dionysos*, 35-41). Les attributs de Dionysos, apparus soudainement, signifient sa présence au milieu des pirates qui l'ont enlevé, tout comme la coupe de vin et le lierre dans l'iconographie attique contribuent à identifier le dieu.

Dans le chant IX de l'*Odyssée* d'Homère, le vin qu'Ulysse offre au Cyclope afin de l'enivrer a pour origine la personne de Maron, fils d'Evanthès et prêtre d'Apollon à Ismaros. Comme nous l'avons vu, cette mention d'Apollon a paru contradictoire à certains commentateurs antiques, qui attendaient plutôt une mention de Dionysos¹⁴⁸.

De son côté, Hésiode résout la difficulté en insérant Maron dans sa généalogie des descendants de Dionysos. Le poète indique ainsi, dans le *Catalogue des femmes* (Hésiode, Fr.180 Most = 238MW), que Maron est petit-fils d'Ænopion et donc arrière-petit-fils de Dionysos, si l'on en croit une scholie homérique (Schol. in Hom., *Od.*, 9.198a) :

9.198a [...] ἢ δ'

ἀπότασις πρὸς Ἡσίοδον λέγοντα τὸν {δὲ} Μάρωνα εἶναι Οἰνοπίωνος τοῦ
Διονύσου [fr. 238 M.-W. = 180 M.]. H

147 Halliwell 2008, p. 128.

148 Pour plus de détails sur ce sujet, voir notre chapitre sur les scholies homériques, p. 59-61.

9.198a L'ajout [de la mention "prêtre d'Apollon"] se fait contre Hésiode, qui dit que Maron est fils d'Œnopion, fils de Dionysos.

Dans la version d'Hésiode, le lien entre Maron et Dionysos est à la fois généalogique et sémantique : Œnopion, connu par ailleurs dans la tradition comme roi de Chios, est un nom parlant, interprétable comme « celui qui boit du vin », et peut être rapproché de l'épithète οἴνοψ, « qui a l'apparence du vin »¹⁴⁹, c'est-à-dire la couleur et la fluidité¹⁵⁰. Dans les deux cas, le nom est relatif à la viticulture et permet à Maron d'avoir une relation familiale directe avec Dionysos.

De son côté, Euripide se distingue d'Homère et semble rejoindre Hésiode, en établissant une relation familiale entre Maron et Dionysos, mais en faisant du dieu le père de Maron (*Cyclope*, 141-143) :

Ὀδυσσεύς : Καὶ μὴν Μάρων μοι πῶμ' ἔδωκε, παῖς θεοῦ.

Σιληνός : Ὅν ἐξέθρεψα ταῖσδ' ἐγὼ ποτ' ἀγκάλαις ;

Ὀδυσσεύς : Ὁ Βακχίου παῖς, ὡς σαφέστερον μάθης.

« Ulysse : - Ce présent me fut fait par Maron, fils d'un dieu !

Silène : - Que moi-même, jadis, j'élevai dans mes bras ?

Ulysse : - Le fils de Bacchos, pour parler plus clairement. »

En employant les expressions παῖς θεοῦ, « le fils d'un dieu », d'Ulysse et Ὁ Βακχίου παῖς, « le fils de Bacchus », de Silène, Euripide propose une relation familiale directe entre Maron, comme fils, et Dionysos, comme père¹⁵¹. De surcroît, leur relation familiale devient plus claire puisque Silène a lui-même élevé Dionysos et Maron. Ainsi, la relation familiale directe entre Maron et Dionysos constitue probablement une innovation d'Euripide dans le cadre de la forme poétique du drame satyrique.

149 Dans son *Œdipe-roi*, Sophocle caractérise Dionysos comme οἴνωπα Βάκχον, « Bacchos au visage empourpré » (*Œdipe-roi*, 211 ; trad. P. Mazon).

150 Ce terme est employé chez Homère pour décrire la couleur foncée de la mer (οἴνωπα πόντον : *Iliade* 23.316, *Odyssée* 5.132) et chez Sémonide d'Amorgos il est employé pour caractériser la couleur rouge foncé des raisins (Sémonide Fr.180 : οἴνοψ βότρυς).

151 O'Sullivan & Collard 2013, p. 150 ; Hunter & Laemmle 2020, p. 127-128.

Euripide fait, également, preuve d'une autre innovation essentielle dans son drame satyrique. En contradiction avec l'*Odyssée* où la terre des Cyclopes produit des vignes et du vin (*Odyssée*, 9.111 et 9.358), les Cyclopes d'Euripide ne sont pas familiers de la vigne qui produit le vin du dieu Bacchus (*Cyclope*, 121-124) :

Ὀδυσσεύς : Σπεύρουσι δ' — ἢ τῷ ζῶσι; — Δήμητρος στάχυν;

Σιληνός : Γάλακτι καὶ τυροῖσι καὶ μήλων βορᾶ.

Ὀδυσσεύς : Βρομίου δὲ πῶμ' ἔχουσιν, ἀμπέλου ρόας;

Σιληνός : Ἦκιστα: τοιγὰρ ἄχορον οἰκοῦσι χθόνα.

« Ulysse : - Pour vivre sèment-ils l'épi de Déméter ?

Silène : -Lait, fromage et chair des troupeaux sont leur pâture.

Ulysse : -La liqueur de Bacchus, l'ont-ils, le jus des vignes ?

Silène : -Non. Aussi point de danse aux pays qu'ils habitent. »

En employant les expressions Δήμητρος στάχυν, « l'épi de Déméter », ainsi que Βρομίου ἀμπέλου, « les vignes de Bacchus », Ulysse propose que les grains et le vin soient considérés comme des cadeaux des dieux et qu'ils soient identifiés à Déméter et Dionysos en montrant leur signification pour les hommes¹⁵². Le plus approprié, alors, pour mettre en avant les facultés de Dionysos et du vin est Ulysse, un homme qui connaît bien la valeur du dieu dans la cité humaine. Ainsi, c'est Ulysse qui fait connaître au Cyclope le vin comme produit de Dionysos.

Dans cette optique, l'introduction du vin comme la boisson de Dionysos par Ulysse dans le drame satyrique donne l'occasion à Euripide de mettre en scène métaphoriquement et littéralement le passage d'une forme poétique à une autre, c'est-à-dire de l'épopée au drame satyrique, et, simultanément il nous introduit dans le monde du dieu Dionysos et de ses rituels dionysiaques.

Il en résulte que le dieu Dionysos et le vin sont partout, même dans les détails du *Cyclope*. Ainsi, ce n'est pas un hasard si les premières paroles de Silène au début de la pièce sont une reprise de l'épisode de la capture du dieu par des pirates (*Cyclope*, 10-17), comme nous l'avons expliqué. Cette référence essentielle constitue un indice

152 O'Sullivan & Collard 2013, p. 148 ; Hunter & Laemmle 2020, p. 123.

possible de continuité de l'épisode de la capture de Dionysos afin qu'Euripide propose sa version alternative de l'épisode homérique.

En parallèle, le fait que Dionysos et le vin soient omniprésents dans la pièce d'Euripide nous rappelle l'une des fonctions essentielles de la forme poétique du drame satyrique qui se déroule au théâtre d'Athènes pendant les Dionysies, à savoir que les rituels dionysiaques sont mis en scène en faisant intervenir la réintégration de Dionysos dans le festival théâtral par le biais précisément du drame satyrique.

5 Une scène avec Silène et le Cyclope : une expérimentation visuelle

Dans la suite du troisième épisode et plus précisément un vers après la fin de la discussion théologique parodique entre Ulysse et Polyphème, ce dernier qui est en train de s'enivrer et que le vin commence à transformer et à altérer, s'adresse soudainement à Silène. Effectivement, en mettant Silène en scène et en lui offrant un rôle actif, le Cyclope lui demande avec un effet comique son avis sur le vin et par extension sur les règles du banquet (*Cyclope*, 539-540) :

Κύκλωψ : - Τί δρῶμεν, ὦ Σιληνέ ; σοὶ μένειν δοκεῖ ;

Σιληνός : - Δοκεῖ. Τί γὰρ δεῖ συμποτῶν ἄλλων, Κύκλωψ ;

« Cyclope : -Que faire Silène ? Es-tu d'avis de rester ?

Silène : -Oui. Qu'avons-nous besoin d'autres buveurs, Cyclope ? »

La question simple, mais essentielle, du Cyclope, fournit à Euripide l'opportunité de proposer que la scène suivante soit une réécriture parodique du banquet humain entre Ulysse et le Cyclope, en transposant le rôle de chef du banquet d'Ulysse à Silène. Euripide développe alors deux dialogues parallèles au cours desquels le Cyclope ignore le vin et les règles du banquet en demandant d'abord à Ulysse de les lui enseigner puis à Silène.

Si l'on tient compte de la manière comique avec laquelle Polyphème s'adresse à Silène, le changement de place entre Ulysse et Silène promet, donc, une réécriture ludique de l'attitude d'Ulysse par Silène. Par conséquent, l'attention des spectateurs est concentrée sur le Cyclope et Silène qui l'éduque selon son intérêt. Effectivement, la partie du banquet entre Polyphème et Silène est une innovation d'Euripide dans le

cadre du drame satyrique et notre poète laisse ici entendre une parodie de sa création poétique en jouant avec sa poésie et avec la connaissance du public athénien.

D'ailleurs, le fait qu'Ulysse ait cédé son rôle à Silène en tant que maître du banquet souligne un paradoxe. Silène et les Satyres sont des esclaves du Cyclope dans le drame satyrique (*Cyclope*, 20-26) et ils ont, également, une relation de servitude à Dionysos. Dans cette perspective, le rôle de Silène comme maître du banquet propose, lui aussi, une adaptation parodique du banquet dionysiaque entre Silène et le Cyclope.

En conséquence, la réécriture du banquet entre Polyphème et Silène devient une forme de κῶμος. Dans l'antiquité, en général, le *komos* constituait un rituel festif accompagné de musique et de danse et ses participants s'appellent *komastes*. Dans l'époque classique, le *komos* est associé à Dionysos ainsi que les pratiques dionysiaques qui y sont mises en lumière.

Mais il existe aussi une dimension proprement spectaculaire : il est possible qu'Euripide travaille l'effet visuel du banquet de Dionysos sur la scène du théâtre. En d'autres termes, le banquet entre Silène et le Cyclope constituerait une parodie du banquet dionysiaque entre Silène, les Satyres et le dieu Dionysos, tel qu'il est représenté dans l'iconographie attique à la même époque.

Il convient de souligner, ici, qu'ayant remplacé le dieu Dionysos comme la figure centrale du banquet, Polyphème présente un comportement dionysiaque parodique du dieu. Silène se positionne alors comme un membre du *thiase* des images du banquet, étant donné que la représentation du banquet a lieu au théâtre d'Athènes, pour une fête en l'honneur du dieu Dionysos.

Dans ce contexte, le double enjeu du banquet entre le Cyclope et Silène crée un jeu intertextuel complexe entre la version d'Euripide, l'hypotexte homérique et le texte du *Cyclope* lui-même. Simultanément, le fait que le poète propose une possible représentation sur scène d'un cortège dionysiaque fait surgir un jeu extratextuel entre le texte du *Cyclope* et les représentations de l'iconographie grecque.

Ainsi, en parodiant son propre texte, dans un passage qui lui-même reprend le texte homérique, Euripide invite son public à reconnaître les mécanismes littéraires qu'il utilise. En même temps, il donne à ses spectateurs l'occasion de créer une expérience commune sur et en dehors de la scène du théâtre, en parodiant les pratiques mêmes de

l'Athènes de son temps, tout en les restaurant et en les réintroduisant à une place de choix, à savoir dans les célébrations en l'honneur de Dionysos. Par conséquent, Euripide encourage ses spectateurs à identifier sur la scène du théâtre leurs expériences personnelles de vie quotidienne et leur culture sociale, civique et religieuse à un niveau métalittéraire, en réfléchissant à la réalité elle-même.

5.1 Le Cyclope comme parodie de Dionysos

Dans le banquet antique, la consommation maîtrisée du vin conduit les hommes à Dionysos et même l'ivresse est acceptée lorsque les banqueteurs peuvent se contrôler¹⁵³. Au contraire, en faisant preuve d'une innovation dans son drame satyrique, Euripide fait de Polyphème un personnage obsédé par le vin, qui perd le contrôle de ses actions¹⁵⁴. Le Cyclope devient alors un modèle inversé et parodique du chef de banquet. Il est ainsi possible de comparer cette présentation de Polyphème avec l'iconographie grecque, où sa figure s'apparente à une caricature du dieu Dionysos en tant que chef de banquet divin.

Plus précisément, dans l'iconographie du banquet divin de Dionysos, le dieu est accompagné des Satyres et il est assis comme le sont habituellement les dieux. Dans certaines représentations, Dionysos peut être allongé¹⁵⁵. Une amphore attribuée au peintre du cercle de Bateman (*LIMC* 3.I, 326 ; VI^e s. av. J.-C., Musée d'Ashmolean, Oxford) présente le dieu assis entre des Satyres ; et un canthare du peintre de Nicosthènes (*LIMC* 3.I, 363 ; vers 500 av. J.-C., Musée des Beaux-Arts de Boston, Boston) montre le dieu allongé lors du banquet¹⁵⁶.

De la même manière dans la pièce, Polyphème est accompagné de Silène qui lui propose d'imaginer qu'il est réellement à un banquet où tous les participants se comportent correctement. Ainsi, Silène l'invite à prendre la posture de Dionysos dans les images (*Cyclope*, 543) :

153 Xénophane exprime la même approche dans l'idéal banquet de son élégie (Ath.11, 462c 17-18).

154 Shaw 2014, p. 62-65.

155 Murray 1990, p. 124 ; Lissarrague 2013, p. 138.

156 Voir figures 2 & 3 en annexes.

Σιληνός : - Κλίθητί νύν μοι πλευρά θεις ἐπὶ χθονός.

« Silène : - Allons ! couche-toi là ; étends ton flanc à terre. »

Par ailleurs, comme nous l'avons déjà mentionné, Silène invite Polyphème à imaginer qu'il porte une couronne dans le cadre d'un banquet civique (*Cyclope*, 558) :

Σιληνός : - Ναί μά Δί' οὐ πρὶν ἄν γέ σε
στέφανον ἴδω λαβόντα (...).

« Silène : - Par Zeus ! Je veux d'abord te voir prendre une couronne (...). »

Toutefois cette fois-ci, cette référence prend la forme d'une réécriture parodique de l'iconographie de Dionysos dans le cadre de son banquet divin inversé. Nous pouvons d'ailleurs voir de telles représentations du dieu sur plusieurs vases (*LIMC* 3.I, 286, 289, 292).

Dans nombre de représentations tirées de l'iconographie (*LIMC* 3.I, 326, 327, 408, 413, 415), Dionysos, le dieu qui offre le vin aux hommes, est au milieu avec le vin. Il est possible de supposer que Dionysos apparaît alors comme l'archétype du banqueteur qui, placé au milieu, est en position de contrôler tous les banqueteurs et de s'assurer que tous partagent équitablement le vin et respectent les lois du banquet¹⁵⁷. Cette pratique met l'accent sur les règles à respecter pour dialoguer convenablement et sur les moqueries communément admises.

À l'inverse, dans notre banquet parodique, le vin n'est pas placé au milieu car Polyphème ne s'intéresse qu'à son plaisir et sa gloutonnerie se révèle lorsqu'il comprend le jeu de Silène et qu'il l'accuse de dissimuler (*Cyclope*, 544-549) :

Κύκλωψ : - Τί δῆτα τὸν κρατῆρ' ὄπισθ' ἐμοῦ τίθης ;

Σιληνός : - Ὡς μὴ παριῶν τις καταβάλλῃ.

Κύκλωψ : - Πίνειν μὲν οὖν

κλέπτων σὺ βούλῃ· κάτθες αὐτὸν ἐς μέσον.

¹⁵⁷ Murray 1990, p. 179 ; Jacquet-Rimassa 1998, p. 28 ; Lissarrague 2013, p. 136.

« Cyclope : - Pourquoi donc mets-tu derrière moi le cratère ?

Silène : - C'est de peur qu'en passant quelqu'un ne le renverse.

Cyclope : - Non. Tu veux boire à la dérobée. Pose-le entre nous. »

Dans un premier temps, le Cyclope demande à Silène de mettre le vin au milieu pour des raisons dramatiques, à savoir qu'il est nécessaire que tous les spectateurs puissent voir le vin afin de comprendre l'action sur la scène.

Dans un second temps, le vin placé au milieu permet aux spectateurs de visualiser des scènes typiques du banquet du dieu et de les comparer avec ce qui se passe sur la scène du théâtre. Ainsi, le fait que le vin ne se trouve pas au milieu est un indice de la réécriture parodique du banquet dionysiaque de l'iconographie grecque en montrant l'inégalité entre les banquetteurs dans le banquet parodique du *Cyclope*.

5.2 Silène caricature de lui-même

L'absence du dieu Dionysos et de son vin sur la terre cyclopéenne est mentionnée plusieurs fois dans la pièce d'Euripide par Silène et les Satyres, par Ulysse et même par le Cyclope, comme nous l'avons déjà montré. Malgré leur absence et malgré la méconnaissance du vin comme produit de Dionysos et de ses effets dont fait preuve le Cyclope, Silène lui est familier du vin, puisqu'il est le compagnon du dieu Dionysos. Euripide semble même pousser les choses plus loin : il s'appuie fortement sur l'intertexte homérique, et, dans le cadre du banquet parodique de Dionysos, Silène devient une caricature de lui-même tel que nous pouvons le voir dans l'iconographie grecque du banquet de Dionysos.

5.2.1 *Retrouver l'esprit dionysiaque grâce à Homère*

Dans le premier épisode de la pièce, au cours de l'échange des produits du Cyclope avec le vin d'Ulysse, la relation particulière de Silène avec le vin est relevée. Effectivement, Silène emploie un vocabulaire particulier pour montrer son expertise sur le vin (*Cyclope*, 153-155) :

Σιληνός : Παπαιάξ, ὡς καλὴν ὀσμὴν ἔχει.

Ὀδυσσεύς : Εἶδες γὰρ αὐτήν ;

Σιληνός : Οὐ μὰ Δί', ἀλλ' ὀσφραίνομαι.

Ὀδυσσεύς : Γεῦσαί νυν, ὡς ἂν μὴ λόγῳ 'παινῆς μόνον.

« Silène : - Ah ! ah ! Palsambleu, la belle odeur qu'il a !

Ulysse : - Tu l'as vue, cette odeur ?

Silène : - Non, pas Zeus ! je la flaire.

Ulysse : - Goûte donc, pour louer autrement qu'en paroles. »

La description du vin par Silène est une réutilisation parodique des particularités du vin homérique qu'Ulysse a offert au Cyclope, notamment, ici, sur l'odeur du vin (*Odyssée*, 9.210-211) :

(...) ὀδμή δ' ἠδεῖα ἀπὸ κρητῆρος ὀδώδει
θεσπεσίη· (...).

Ulysse : « – (...) et une odeur s'élevait, si douce, du cratère, divine (...). »

Comme nous l'avons analysé, dans son épopée, Homère emploie l'adjectif ἠδύς, « doux », pour décrire l'odeur du vin. À l'inverse, Euripide utilise l'adjectif καλός, « bon » (*Cyclope*, 152) qui n'est pas habituel pour décrire une chose qu'on ne peut pas voir, dans la mesure où cet adjectif est employé pour faire la description de l'apparence physique de quelqu'un ou de quelque chose. Par conséquent, Euripide réinvestit le contexte homérique en montrant que la langue est utilisée de manière hyperbolique pour exagérer le bonheur que le vin procure à Silène¹⁵⁸. C'est pourquoi, Ulysse semble surpris en lui demandant s'il a vu l'odeur du vin (*Cyclope*, 153).

Par ailleurs, le fait que Silène mette l'accent sur l'odeur et le goût du vin est une parodie du plaisir de la dégustation du vin dans le banquet habituel. Autrement dit, lorsque Silène goûte le vin pour l'échanger avec les produits du Cyclope, il le propose comme un produit du commerce entre deux individus en diminuant l'aspect d'un plaisir délicat dans le cadre d'un banquet¹⁵⁹.

De surcroît, lorsque Silène boit autant de vin dionysiaque, il est possédé progressivement par l'esprit dionysiaque et il est même capable de danser et de chanter (*Cyclope*, 156) :

158 O'Sullivan & Collard 2013, p. 151-152.

159 Harrison 2005, p. 239.

Σιληνός : Βαβαί : χορευσαι παρακαλει μ' ο Βάκχιος.
 ᾶ ᾶ ᾶ.

« Silène : - Sapristi ! à danser ce Bacchus-là m'invite. Tra la la ! »

D'un côté, les expressions et les cris, sous la forme d'onomatopée, en grec ὀνοματοποιία, παπαιάξ (*Cyclope*, 153), οὐ μὰ Δία (*Cyclope*, 154), βαβαί, ᾶ ᾶ ᾶ (*Cyclope*, 156) qui se trouvent également dans la comédie¹⁶⁰ rendent évidents que Silène se souvient de sa relation particulière avec le vin et qu'il se rappelle de son statut, celui de compagnon du dieu Dionysos.

D'un autre côté, Silène désire probablement présenter sur la scène du théâtre la danse de *sikinis*, c'est-à-dire la danse extatique des Satyres. Silène a déjà mentionné ce type de danse au début de la pièce (*Cyclope*, 37-40) :

Σιληνός : Τί ταῦτα ; μῶν κρότος σικινίδων
 ὁμοῖος ὑμῖν νῦν τε χῶτε Βακχίῳ
 κῶμοις συνασπίζοντες Ἀλθαίας δόμους
 προσῆτ' αἰοδαῖς βαρβίτων σαυλούμενοι ;

« Silène : - Qu'est ceci ? Pour sonner des *sikinis* êtes-vous encore au temps où, faisant escorte à Bacchus de votre milice en fête, vers la demeure d'Althéa vous dirigiez, au chant des lyres, le mol balancement de vos pas ? »

En rappelant avec nostalgie son passé dionysiaque, Silène nous introduit dans les pratiques dionysiaques qu'il est capable de pratiquer à ce moment-là grâce au vin de Dionysos. Ainsi, quand Silène dit qu'il désire boire, en réalité il explique qu'il veut boire pour se rappeler - pour rappeler son personnage dionysiaque - ce que dans cet exil, c'est-à-dire au pays des Cyclopes, il n'est pas capable d'exprimer¹⁶¹ (*Cyclope*, 152) :

Σιληνός : Φέρ' ἐγκάναξον, ὡς ἀναμνησθῶ πιών.

« Silène : - Verse un bon coup, pour me le remettre en mémoire. »

160 Harrison 2005, p. 239.

161 Seaford 1988, p. 128.

Pour les Satyres, le vin, qu'il soit mélangé ou non, est le seul médicament et n'a pas d'effets sur eux car le dieu les protège en leur faisant oublier tous leurs problèmes¹⁶². Il est possible de conférer à ce passage l'introduction d'un rapport intertextuel sur le thème du vin, de la mémoire et du *pharmakon*.

Dans l'*Odyssée* d'Homère, il y a un rapport intertextuel entre le vin, la mémoire et le *pharmakon* grâce à la transposition des facultés de l'un à l'autre dans le cas du vin d'Hélène (*Odyssée*, 4.220-232) et des mélanges de Circé qui transforme en cochons les compagnons d'Ulysse (*Odyssée*, 10.234-240). La même transposition des facultés se retrouve probablement dans le *Cyclope* d'Euripide, avec une réutilisation de la relation du vin et de la mémoire¹⁶³.

Ainsi, lorsque Silène boit tout seul du vin de Dionysos sans que le Cyclope le regarde, pendant le banquet humain entre Ulysse et le Cyclope, au moment où le Cyclope s'adresse à Silène (*Cyclope*, 531), ce dernier est prêt à donner son cours au Cyclope. Cela est possible parce que Silène a retrouvé son esprit dionysiaque grâce à la consommation du vin.

Cette mise en scène du vin comme facteur de mémoire devient le marqueur intertextuel d'un motif répétitif. Le thème de la mémoire, grâce à laquelle un personnage se rappelle une partie de lui-même ou de quelque chose, pourrait constituer une allusion à la manière dont le poète lui-même se remémore le texte original auquel il fait allusion, et invite directement son public à se le rappeler.

Euripide incite d'abord ses spectateurs à se rappeler l'hypotexte homérique et à se remémorer les effets du vin sur le Cyclope. Ensuite, il les invite à réfléchir sur sa création poétique, à savoir le dialogue ludique qui accompagne le banquet parodique entre Ulysse et Polyphème grâce à la réécriture parodique entre Silène et Polyphème. Enfin, à un niveau métalittéraire et grâce à Silène lui-même et au vin de Dionysos, Euripide encourage son public à se souvenir du lieu et de la raison pour laquelle cette pièce de théâtre est jouée.

162 Murray 1990, p. 202.

163 Le vin et le *pharmakon* seront joués, également, un rôle essentiel dans le dithyrambe *Le Cyclope* ou *Galatée* de Philoxène de Cythère et des *Idylles VI* et *XI* de Théocrite ainsi que les *Dialogues Marins* de Lucien.

Ainsi, le fait que Silène boive du vin et se souvienne de son passé dionysiaque ne sert pas seulement l'effet humoristique de la scène. Il vient aussi souligner la manière dont le poète lui-même réécrit l'hypotexte homérique, signale ses réinterprétations et propose sa propre création poétique.

5.2.2 *Du banquet au cortège dionysiaque*

La relation entre le dieu Dionysos et les Satyres se définit par la récolte par les Satyres de la vigne et du vin car ils sont les vigneron et échansons du dieu. En effet, dans l'iconographie, les Satyres se trouvent autour de Dionysos comme dans un *thiase*, et en s'occupant de mélanger le vin avec l'eau, ils sont prêts à servir le dieu en utilisant soit une outre, soit une œnochoé, soit un canthare¹⁶⁴.

C'est le cas d'une amphore attribuée au peintre d'Amasis (*LIMC* 8.I, 38 ; vers 530 av. J.-C., Musée de l'Université de Würzburg, Würzburg) qui présente la préparation du vin. Dans une amphore attribuée, également, au peintre d'Amasis (*LIMC* 3.I, 408 ; vers 540 av. J.-C., Antikenmuseum Basel) les Satyres sont en train de servir Dionysos¹⁶⁵.

De la même manière, dans la pièce d'Euripide, Silène tente de servir du vin au Cyclope et de lui enseigner la procédure du mélange du vin (*Cyclope*, 554-560) :

Κύκλωψ : Ἐγχει, πλέων δὲ τὸν σκύφον. Δίδου μόνον.

Σιληνός : Πῶς οὖν κέκραται ; Φέρε διασκεψώμεθα.

Κύκλωψ : Ἀπολεῖς δὸς οὕτως.

Σιληνός : Ναί μὰ Δί', οὐ πρὶν ἂν γέ σε

στέφανον ἴδω λαβόντα γεύσωμαί τ'ἔτι.

« Cyclope : - Verse et emplis la coupe. Donne seulement.

Silène : - Comment est-il mêlé ? Ça, que je l'examine.

Cyclope : - Ah ! Tu vas le gêner. Donne-le donc tel quel.

Silène : - Par Zeus ! Je veux d'abord te voir prendre une couronne, - et puis, goûter encore. »

164 Lissarrague 2013, p.134 & 136.

165 Voir figure 4 & 5 en annexes.

Dans l'iconographie, les Satyres sont aussi des participants du banquet et ils n'hésitent pas à boire quand ils finissent de servir le vin¹⁶⁶, comme c'est le cas de l'amphore attribuée au peintre d'Amasis (*LIMC* 3.I, 408) que nous avons mentionné ci-dessus. Il convient de rappeler ici que les Satyres, tout comme le dieu Dionysos, deviennent ivres, même s'ils sont capables de se contrôler.

Au contraire, dans la pièce d'Euripide, en montrant ses connaissances et en présentant au Cyclope les différents objets pour boire le vin, Silène est décrit comme la caricature de lui-même : il boit le vin seul au lieu de l'offrir comme il le fait avec Dionysos (*Cyclope*, 552) :

Κύκλωψ : Οὔτος, τί δρᾶς ; τὸν οἶνον ἐκπίνεις λάθρα ;

« Cyclope : - Holà ! qu'est ceci ? Tu bois le vin en cachette ? »

Effectivement, au moment où, en assumant son rôle d'échanson du banquet, Silène invite le Cyclope à mettre en pratique les règles du banquet alors, qu'au même moment, il contrevient à ces règles. C'est non seulement l'usage du cratère du banquet qui est parodié, mais aussi le rôle d'échanson qui se trouve dévoyé¹⁶⁷ (*Cyclope*, 559) :

Κύκλωψ : Ὀίνοχόος ἄδικος.

« Cyclope : - L'échanson est malhonnête ! »

Ainsi, l'enjeu se trouve dans les multiples décalages que les Satyres imposent à leur rôle, en comparaison avec leurs images. Autrement dit, Silène, comme les Satyres de l'iconographie, se trouve à sa place naturelle et il s'imite lui-même puisqu'il fait ce qu'il fait dans l'iconographie.

Silène est alors autour de Polyphème comme il serait autour de Dionysos et ressemble à un danseur bacchique en extase, ce qui provoque l'effet parodique. Il convient de signaler qu'à ce stade de la pièce, Silène pourrait être en réalité en mesure de pratiquer la danse de *sikinis* sur la scène du théâtre puisqu'il possède le vin de Dionysos, comme c'est le cas dans l'iconographie, notamment dans le vase de Pronomos que nous avons déjà présenté.

166 Lissarrague 2013, p. 142.

167 Voelke 2000, p. 103.

Dans cette optique, Euripide transpose les facultés dionysiaques de Silène et des Satyres sur la scène du théâtre d'Athènes en donnant l'impression au public d'un cortège dionysiaque où le vin, la danse et la musique se trouvent au cœur de la scène, comme sur les vases attiques des VI^e-V^e s. av. J.-C.¹⁶⁸. Ainsi, Euripide anime sur scène les images fixes des vases en proposant un cortège dionysiaque sur la scène du théâtre d'Athènes, au moment même où il invite les spectateurs à se rappeler que cette représentation se déroule dans les Dionysies, une fête en l'honneur de Dionysos.

5.3 Réalité théâtrale contre illusion : Silène, un jouet sexuel

Le banquet de l'antiquité se termine, souvent, par le plaisir de la chair étant donné que des femmes professionnelles de l'amour étaient acceptées. Dans le cadre du *komos*, les participants sont fréquemment amenés à réaliser des actions violentes ou sexuelles qui sont en dehors de la norme sociale.

Pour *Le Cyclope* d'Euripide, le plaisir de la chair est proposé par l'intermédiaire du rapt de Silène par Polyphème dans son banquet parodique. Cet événement crée entre le Cyclope et Silène ainsi que les spectateurs des attentes différentes liées à ce qui est réel pour les protagonistes de la pièce et les spectateurs.

5.3.1 *Ganymède, ou éros au banquet*

Sous les yeux du public du théâtre d'Athènes, le Cyclope ivre exprime son désir érotique brutal en provoquant Silène. Le Cyclope imagine qu'il prend le rôle de Zeus, que Silène prend le rôle de Ganymède, l'amant de Zeus et l'échanson des dieux, et que le chœur des Satyres prend le rôle des Grâces (*Cyclope*, 581-584) :

Cyclope : -Οὐκ ἂν φιλήσαιμ'·- αἱ Χάριτες πειρῶσί με. -
 Ἄλις Γανυμήδην τόνδ' ἔχων ἀναπαύσομαι
 κάλλιστα, νή τὰς Χάριτας. - Ἥδομαι δέ πως
 τοῖς παιδικοῖσι μᾶλλον ἢ τοῖς θήλεσιν.

« Cyclope : Non ! je ne vous baiserais point ; -ce sont les Grâces qui me lutinent. Il me suffit du Ganymède que voici. Avec lui je reposerais délicieusement, oui, par les Grâces ! Un mignon a pour moi plus d'attrait qu'une fille. »

¹⁶⁸ Voir par exemple le « vase François » (cratère à volutes attique à figures noires, vers 570 av. J.-C.).

Les premières mentions de l'enlèvement de Ganymède par Zeus se trouvent dans l'*Illiade* d'Homère (20.231-235) et dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* (v.200-210). Bien qu'en aucun cas l'enlèvement de Ganymède ne soit explicitement associé au caractère sexuel de la relation de Zeus avec le jeune homme dans les textes¹⁶⁹, à partir des VI-V^e s. av. J.-C., leur relation montre le contraire dans l'iconographie.

En effet, le peintre de Berlin représente sur un cratère à figures rouges, Zeus poursuivant Ganymède qui est roux et n'a pas de toison pubienne. Il désigne, aussi, un jeune coq comme un cadeau érotique de Zeus à Ganymède (*LIMC* 4.I, 12 ; vers -500 - -490 av. J.-C., Musée du Louvre, Paris). Sur une amphore du peintre de Briseis, Zeus a lâché son sceptre et saisit le bras de Ganymède qui tente de s'échapper en tenant fermement le cerceau et son bâton (*LIMC*, 4.I., 25 ; vers -500- -450 av. J.-C., Cambridge, Fitzwilliam Musée)¹⁷⁰.

Dans ce contexte, en faisant allusion à l'enlèvement de Ganymède par Zeus, Euripide le redéfinit comme une relation sexualisée tout en la parodiant. On souligne qu'Euripide a déjà présenté une version érotisée de la relation de Zeus avec Ganymède dans *les Troyennes* (415 av. J.-C.) (v. 820-858) : Ganymède, jeune homme devenu objet sexuel, est alors devenu jouet offert au regard et au désir des dieux¹⁷¹ (*Les Troyennes*, v. 841- 846) :

Χορός: Ἔρωσ Ἔρωσ, ὃς τὰ Δαρδάνεια μέλαθρά ποτ' ἦλθεσ
οὐρανίδαισι μέλων,
ὥς τότε μὲν μεγάλως Τροίαν ἐπύργωσας, θεοῖσιν
κῆδος ἀναψάμενος. Τὸ μὲν οὖν Διὸς
οὐκέτ' ὄνειδος ἐρῶ (...).

« Le chœur : - Amour, Amour, qui visitas jadis la demeure de Dardanos, après avoir inspiré des passions dans le ciel même, à quel rang superbe alors tu fis monter Troie par des alliances qui l'unirent aux dieux. De Zeus et de sa honte, je ne veux plus rien dire¹⁷². »

169 Dover 2004, p. 239 ; Gély 2008, p. 4.

170 Voir figure 6 & 7 en annexes.

171 Delattre 2008, p. 2.

172 Trad. L. Parmentier.

Toutefois, dans son drame satyrique, l'effet parodique n'est pas causé par le désir sexuel du Cyclope mais par la réécriture et le réinvestissement de l'enlèvement de Ganymède par Zeus, autour de l'antithèse entre Zeus, le dieu, et Polyphème, la créature brutale, ainsi qu'entre Ganymède, l'échanson des dieux, et Silène, le laid et vieux compagnon de Dionysos qui est aussi son échanson.

D'ailleurs, Polyphème compare la beauté des Grâces à celle de Ganymède en indiquant que les Grâces, les déesses à la beauté exceptionnelle considérées comme le modèle féminin par excellence sont remplacées par Ganymède c'est-à-dire le modèle masculin équivalent. En effet, cette comparaison est possible car selon Ch. Delattre :

« La beauté de Dardanides est une forme de χάρις... [une beauté que le nom de Ganymède souligne], si on accepte de le rapprocher du substantif γάμος, « le miroitement », l'éclat que renvoie une surface polie comme peut l'être celle du métal ou d'un liquide¹⁷³ ».

Si nous maintenons ce lien, Euripide crée probablement un jeu visuel sur la scène du théâtre avec le nom de Ganymède dont Silène a pris la place. En d'autres termes, si le nom de Ganymède est proche de la notion de « miroitement », son nom reflète métaphoriquement sa beauté. Au contraire, sur la scène du théâtre, ce qui est reflété, c'est la laideur de Silène sous le schéma d'une caricature parodique de Ganymède.

Ainsi, Euripide représente sur la scène du théâtre, métaphoriquement et littérairement sous les yeux du public athénien, une interprétation inversée du nom de Ganymède en transposant les qualités de Ganymède à Silène dans le cadre d'une réécriture inversée.

Il en résulte qu'en créant un jeu de rôles entre Cyclope- Zeus et Silène- Ganymède, Euripide parvient à créer un jeu intertextuel complexe entre sa version et les autres ; mais aussi à commenter sa propre création poétique dans le contexte d'un jeu intratextuel ; et, simultanément, à créer un jeu extratextuel entre l'iconographie grecque et sa pièce sur la scène du théâtre elle-même.

173 Delattre 2008, p. 3.

5.3.2 *Trois niveaux de perceptions*

Si le genre de *charis* de Ganymède mentionné ci-dessus amène Zeus à chercher Ganymède¹⁷⁴, à l'inverse ce qui a conduit le Cyclope à son propre « Ganymède » c'est le vin, qui est capable de transformer celui qui le goûte et par là d'altérer sa vision du monde. Cette capacité du vin dans le cadre du *Cyclope* où le banquet se trouve au cœur de l'intrigue ouvre plusieurs significations à notre poète.

Plus précisément, le Cyclope imagine qu'il prend le rôle de Zeus, Silène celui de Ganymède et le chœur des Satyres celui des Grâces (*Cyclope*, 576-584) :

Κύκλωψ : - Ἴοῦ ἰοῦ,
 ὡς ἐξένευσα μόγις ἄκρατος ἢ χάρις.
 Ὅ δ' οὐρανός μοι συμμεμιγμένος δοκεῖ
 τῆ γῆ φέρεσθαι, τοῦ Διός τε τὸν θρόνον
 λεύσσω τὸ πᾶν τε δαιμόνων ἀγνὸν σέβας.
 -Οὐκ ἂν φιλήσαιμ'· - αἱ Χάριτες πειρῶσί με. -
 Ἄλις Γανυμήδην τόνδ' ἔχων ἀναπαύσομαι
 κάλλιστα, νῆ τὰς Χάριτας. - Ἦδομαι δέ πως
 τοῖς παιδικοῖσι μᾶλλον ἢ τοῖς θήλεσιν.

« Cyclope : - Ouf ! pour sortir des flots quelle peine ! Volupté sans mélange ! Le ciel me paraît voler, confondu à la terre ; de Zeus je vois le trône et toute la cour des dieux dans leur majesté sainte. Non ! je ne vous baisera point ; -ce sont les Grâces qui me lutinent. Il me suffit du Ganymède que voici. Avec lui je reposerai délicieusement, oui, par les Grâces ! Un mignon a pour moi plus d'attrait qu'une fille. »

En employant l'expression Ὅ δ' οὐρανός μοι συμμεμιγμένος δοκεῖ, « Le ciel me paraît voler », Polyphème sous l'effet du vin visualise sa réalité artificielle qui est contre toute attente un mélange de réalité et d'imagination¹⁷⁵. Cette réalité artificielle donne l'occasion à Euripide de proposer la comparaison que nous avons analysée entre Silène et Ganymède et entre le Cyclope et Zeus, et, en parallèle, d'introduire l'antithèse entre

174 Delattre 2008, p. 3.

175 Une version inversée du monde sera réutilisée dans les *Bacchantes* d'Euripide, où Penthée a des illusions et il crée sa propre réalité artificielle (*Bacchantes*, 918-926).

la réalité théâtrale et l'illusion, au moment du rapt de Silène. En d'autres termes, Polyphème ne confond pas seulement la réalité avec son imagination, mais il est sûr que ce qu'il vit est réel. L'espace de l'action se transforme : on passe de la Sicile au pays de Dardanos puis à l'Olympe.

Effectivement, d'un côté, la confusion du Cyclope est confirmée de manière verbale par Silène et le Cyclope, qui disent que Silène est Ganymède et que le Cyclope est Zeus. Le changement des rôles est une réalité pour le Cyclope, mais il s'agit d'une illusion pour Silène et les spectateurs (*Cyclope*, 585-586) :

Σιληνός : - Ἐγὼ γὰρ ὁ Διός εἰμι Γανυμήδης, Κύκλωψ ;

Κύκλωψ : -Ναὶ μὰ Δί', ὄν ἀρπάζω γ' ἐγὼ 'κ τῆς Δαρδάνου.

« Silène : - Suis-je le Ganymède aimé de Zeus, Cyclope ?

Cyclope : - Oui, par Zeus ! Je t'enlève au sol de Dardanos. »

Silène semble même jouer jusqu'à un certain point le jeu du Cyclope en indiquant qu'il est beau comme son modèle, Ganymède (*Cyclope*, 553-555) :

Σιληνός : Οὐκ, ἀλλ' ἔμ' οὗτος ἔκυσεν ὅτι καλὸν βλέπω.

Κύκλωψ : Κλαύση, φιλῶν τὸν οἶνον οὐ φιλοῦντα σέ.

Σιληνός : Ναὶ μὰ Δί', ἐπεὶ μού φησ' ἐρᾶν ὄντος καλοῦ.

« Silène : - Non pas. C'est lui qui m'a baisé pour mes beaux jeux.

Cyclope : - Gare à toi si tu l'aimes ! Il ne t'aime pas.

Silène : - Si, par Zeus ! Il se dit épris de ma beauté. »

D'un autre côté, la confusion du Cyclope est visuellement affirmée car le viol de Silène par Polyphème est bien une réalité pour Silène, pour le Cyclope ainsi que pour les spectateurs (*Cyclope*, 587-588) :

Σιληνός : Ἀπόλωλα, παῖδες· σχέτλια πείσομαι κακά.

Κύκλωψ : Μέμφη τὸν ἐραστὴν κἀντρυφᾶς πεπωκότα ;

Σιληνός : Οἴμοι· πικρότατον οἶνον ὄψομαι τάχα.

« Silène : - Je suis perdu, enfants ! Cruel sera mon sort.

Cyclope : - Tu fais le renchéri avec l'amant, parce qu'il a bu ?

Silène : - Hélas ! il est amer le vin que je vais voir. »

On constate ici un premier décalage essentiel. Le viol de Silène est une action risible pour les spectateurs mais en même temps ce même viol est, pour les spectateurs et pour Silène, un véritable viol, c'est-à-dire une action violente. Au contraire, pour Polyphème le viol de Silène constitue une action érotique normale dans le cadre de son banquet.

Il existe aussi un autre décalage important dans le passage précédent. Le fait que le vin soit qualifié de *πικρότατος οἶνος*, « vin amer » fait rire les spectateurs alors que c'est ironique pour Silène qui, en jouant sur les mots, associe le vin réel et le vin du théâtre. En effet, en faisant une réécriture des qualités du vin homérique qualifié de vin doux (*Odyssée*, 9.208 et 9.354), Euripide propose que Silène ait déjà caractérisé le vin réel comme *οἶνος γλυκός*, « vin délicieux » (*Cyclope*, 560) :

Σιληνός : <Οὐ> μὰ Δί', ἀλλ' ὄνος γλυκός.

Ἀπομακτέον δέ σοί γ' ὅπως λήψη πιεῖν.

« Silène : - Non, par Zeus ! Mais le vin délicieux. Mais, il faut t'essayer pour qu'on te donne à boire. »

Il convient de souligner ici que sur un médaillon d'une coupe attribuée au peintre d'Epeleios (vers 500 av. J.-C., Musée Antikensammlungen, Munich)¹⁷⁶, on peut voir un Silène la bouche ouverte qui, en gardant son *askos* dit *hedus oinos*, à savoir « le vin est bon ». Il existe aussi une seconde inscription *Silanos terpon*, soit « Silène fait la fête »¹⁷⁷.

Ainsi, il est possible de visualiser sur la scène du théâtre une telle image de Silène : dans sa position habituelle, sous l'effet du vin et de l'esprit dionysiaque avant la fin de la fête du banquet et de même avant la fin du concours du festival d'Athènes en l'honneur de Dionysos, en butte aux provocations et aux avances de Polyphème.

Le désir incontrôlé du Cyclope crée alors la confusion et l'illusion entre sa réalité d'un côté et la réalité des spectateurs de l'autre. Euripide propose deux niveaux simultanés de compréhension de la réalité qui dès lors se confondent : l'un à l'intérieur de la pièce pour le Cyclope et Silène, l'autre à l'extérieur pour les spectateurs.

176 Voir figure 8 en annexes.

177 Lissarrague 2013, p.144.

Dans cette optique, le poète nous invite à réfléchir sur le fait que la vérité ou la réalité puisse changer selon l'interprétation de chacun. Ce que le Cyclope ou Silène imagine reste une imagination ou une réalité perverse. Dans tous les cas, l'incapacité du Cyclope à distinguer la réalité de l'imagination amène une touche d'humour pour le public qui comprend les différents niveaux de la réalité dramatique nous conduisant à la fin du drame satyrique, à savoir à la fin de la célébration de Dionysos qui va prendre, à travers Ulysse, sa vengeance.

6 Conclusion

La figure de Polyphème occupe une place déterminante pour définir la création poétique d'Euripide dans *Le Cyclope*. Grâce à Polyphème - qui endosse ici le rôle d'un monstre qui fait rire à cause de son ivresse - il est possible de mettre en lumière les stratégies de réécriture sur lesquelles repose la création poétique ainsi que les nouveaux enjeux que vise le poète de l'époque classique. La forme poétique du drame satyrique en tant que forme poétique rassemblant différents matériaux de la tradition littéraire, trouve son expression dans la figure hétéroclite de Polyphème.

Dans le *Cyclope*, Euripide se centre sur la scène d'ivresse du monstre homérique et propose une réécriture comique – et, plus spécifiquement, parodique – de l'épisode de l'aveuglement du Cyclope Polyphème. Cette réécriture parodique s'opère grâce à la réutilisation du vin homérique enivrant grâce auquel Ulysse a réussi à s'échapper de la caverne de Polyphème homérique.

La parodie ne porte cependant pas spécifiquement sur l'*Odyssée*, mais joue sur plusieurs références du public, en particulier celles qui relèvent de la sphère sociale et religieuse. Le banquet de Polyphème ridiculise en effet aussi bien les pratiques du banquet privé des citoyens de l'élite de la société que celles du banquet public sacrificiel de la cité. Le poète interroge par ailleurs de façon complexe la nature du dieu même qui est célébré par la performance du drame satyrique. Euripide réinvestit en effet le vin homérique en le présentant comme le vin du dieu Dionysos. Selon les épisodes de la tradition culturelle d'Icaros et des Centaures, le vin et par extension le dieu Dionysos n'existent pas à l'origine dans la cité. Au contraire, il s'agit d'un dieu

qui arrive dans la cité, il est un ξένοσ, « étranger » pour la cité, et il demande à être respecté et célébré par tous.

Ainsi, en inventant l'absence des vignes et du vin sur la terre des Cyclopes, Euripide propose que le vin, le don de Dionysos à l'humanité, soit présenté au Cyclope comme un étranger par un autre étranger, c'est-à-dire Ulysse. Il faut souligner ici un décalage essentiel : si le vin et Ulysse sont inconnus de Polyphème, le vin est un produit connu d'Ulysse qui en connaît autant le bon usage que les effets délétères. Grâce à cette innovation, le vin devient le facteur du renouvellement de l'épisode de l'aveuglement du Cyclope, sans pour autant changer le destin de Polyphème qui sera bien aveuglé par Ulysse.

Dans cette optique, Euripide n'est pas obligé de composer un nouvel épisode entre Ulysse et Polyphème. Au contraire, en réécrivant leur rencontre dans le cadre d'un banquet parodique où Polyphème devient non seulement un apprenti banqueteur de la cité, mais une caricature de banqueteur dionysiaque, Euripide propose une version de l'épisode homérique qui constitue en même temps une réponse poétique à Homère. Ainsi, Euripide met l'accent sur ses réinterprétations et promeut sa création poétique dans le cadre du drame satyrique grâce à la transformation du vin homérique en vin de Dionysos.

Le vin, dans le banquet, devient le sujet central du drame satyrique d'Euripide, car il n'offre pas simplement une occasion de participer aux pratiques et rituels culturels, civiques et religieux de la cité ainsi qu'aux plaisirs de la vie privée. En effet, le dieu Dionysos lui-même est omniprésent dans la pièce d'Euripide, sous la forme du vin qui provoque l'ivresse, et le banquet est présenté comme un espace d'apprentissage des valeurs et des dons divins.

Voilà pourquoi, grâce à des références spécifiques et des allusions à des scènes homériques, les événements qui suivent la fin du banquet parodique de Polyphème ne constituent pas la reproduction détaillée du texte homérique. L'aveuglement de Polyphème chez Euripide prend un aspect humoristique dû au manque de courage des Satyres qui n'aident pas Ulysse, tout comme le jeu de cache-cache est présenté comme le jeu d'un banquet parfaitement réussi. Et, le banquet d'Ulysse et de Polyphème est réussi parce que ce dernier comprend finalement le pouvoir du dieu-vin et ses effets.

Le vin homérique enivrant, qui est présenté comme le vin de Dionysos chez Euripide, devient ainsi le facteur qui altère et transforme Polyphème. En effet, ce dernier se transforme en une figure qui, même si elle reste monstrueuse et proche de son passé homérique, devient en fait la figure caricaturesque d'un banqueteur dionysiaque.

L'ivresse de Polyphème chez Euripide ne provoque pas la peur, mais le rire chez les spectateurs. Le passage du sérieux épique (qui comporte d'ailleurs déjà des traits comiques ou ludiques) au ludique, est l'un des buts les plus essentiels du drame satyrique. Cela est effectué grâce à la figure de Polyphème.

Nous opérons là une première approche du vin comme *pharmakon*, même si le terme grec n'apparaît pas dans le texte d'Euripide. Le vin est précisément dans le drame satyrique ce qui opère une transformation, grâce à une puissance intrinsèque : cette transformation concerne Polyphème, qui tombe dans l'ivresse, mais aussi le genre poétique, qui passe de l'épique au drame satyrique.

Il est possible qu'Euripide – au travers de la stichomythie entre Ulysse et Polyphème, et grâce au banquet parodique qui réunit Silène et Polyphème – invite son public à réfléchir à la fois sur l'hypotexte homérique et sur la scène théâtrale. Le poète mettrait ainsi en évidence non seulement ses interprétations alternatives de l'hypotexte homérique, mais aussi sa propre création poétique.

De même, Euripide invite son public à réfléchir sur son expérience personnelle au regard des pratiques socioculturelles et intellectuelles de son époque. La stichomythie entre Ulysse et Polyphème, puis entre Silène et Polyphème, ne montre pas uniquement des liens intertextuels, mais donne aussi, à travers leurs dialogues, la possibilité au public de réfléchir à la réalité elle-même.

CHAPITRE 3

LE CYCLOPE, UN MONSTRE AMOUREUX : L'INTRODUCTION DE GALATEE DANS LE CAS DE PHILOXENE

Dans ce troisième chapitre, nous nous concentrerons sur les enjeux explorés par Philoxène de Cythère, un poète de la fin de l'époque classique et postérieur à Euripide d'une à deux générations (vers 435-379 av. J.-C.). À la suite d'Euripide, Philoxène propose en effet une relecture très personnelle de la figure monstrueuse du Cyclope Polyphème de l'*Odyssée* d'Homère. Nous analyserons son dithyrambe, intitulé *Le Cyclope* ou *Galatée*, qui, en racontant la rencontre de Polyphème avec Ulysse, nous ouvre les pistes d'une relecture innovante de l'épopée homérique : cette rencontre se fait en parallèle avec l'exposé d'un nouveau motif, l'amour de Polyphème pour la Néréide Galatée.

Tout en respectant l'hypotexte homérique, Philoxène introduit une innovation notable dans sa version : en réutilisant et réinvestissant le Cyclope homérique, il le présente sous les dehors de la figure d'un monstre amoureux. Cette relecture originale de l'épisode homérique est proposée au sein de la forme poétique du dithyrambe qui se trouve au cœur de l'expérimentation du mouvement de la Νέα Μουσική, « Nouvelle Musique ».

Nous suggérons ici que Philoxène se rattache à la problématique du vin et de l'ivresse, comme Euripide, mais qu'il l'utilise de manière modifiée. Dans son texte, Philoxène réutilise le vin enivrant homérique qui devient le marqueur de l'intertextualité entre sa version et le chant IX de l'*Odyssée*. Toutefois, comme nous le verrons, Philoxène réinvestit le sujet du vin et de l'ivresse, car il propose le vin comme un possible chant d'amour qui ne provoque pas l'ivresse mais l'amour. Les effets de ce dernier altèrent la figure monstrueuse du Cyclope homérique en un monstre amoureux. Cette double transformation s'effectue grâce à l'innovation que constitue l'introduction de Galatée dans le même épisode de la rencontre d'Ulysse avec Polyphème.

Ainsi, cette approche s'opère progressivement, grâce à un jeu intertextuel complexe qui autorise Philoxène à faire surgir de nouvelles interprétations non seulement du texte homérique, mais aussi d'autres versions du Cyclope, comme celle d'Euripide, et de promouvoir sa création poétique.

1 Une définition problématique du « dithyrambe »

Le dithyrambe est une forme poétique particulière pour laquelle nous ne disposons pas de sources textuelles et contextuelles suffisantes permettant de proposer une définition complète. En effet, les sources anciennes présentent des éléments controversés pour sa définition et son nom même, « dithyrambe », est sujet à controverses dès l'Antiquité¹⁷⁸.

Ainsi, comme nous le verrons, le dithyrambe se caractérise par une diversité particulière au niveau textuel et contextuel. Souvent les critères qui permettent de caractériser une création poétique comme le dithyrambe sont vagues et obscurs, probablement parce qu'il partage des similitudes avec d'autres formes poétiques.

Sur ces bases, le dithyrambe pose des difficultés quant à sa classification en amorçant dès l'Antiquité un débat sur sa définition en tant que forme poétique. Par conséquent, il est essentiel de réexaminer et de réévaluer la forme poétique du dithyrambe qui présente une très grande variété de formes et de motifs littéraires.

1.1 Le dithyrambe, une forme poétique entre tradition culturelle et littéraire

Parmi les multiples mentions et définitions anciennes du dithyrambe¹⁷⁹, la première se trouve dans le fragment suivant d'Archiloque qui propose que le dithyrambe soit connu comme un hymne religieux en l'honneur du dieu Dionysos (Fr.120 West (Fr.96 Lasserre)) :

ὥς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον οἴνω συγκεραυνωθείς φρένας.

« Car je sais entonner le beau chant du seigneur Dionysos, le dithyrambe, quand le vin a frappé mon esprit de la foudre¹⁸⁰. »

178 Voir sur le nom dithyrambe D'Alessio 2013, p. 113-118.

179 Voir Le Meur-Weissman 2013, p. 80-89.

180 Trad. A. Bonnard.

Selon les remarques d'Archiloque, un groupe de chanteurs et de danseurs, probablement déguisés en ménades, satyres ou autres compagnons du dieu Dionysos et dirigés par un exarque, participait au dithyrambe. Le fragment souligne l'esprit dionysiaque du dithyrambe et le rôle du vin dans le contexte de la performance¹⁸¹.

D'après la tradition culturelle, le premier à avoir composé un dithyrambe et à lui avoir donné une forme précise avec un chœur était le célèbre citharède Arion de Méthymne, à la fin du VII^e siècle av. J.-C. à Corinth (Hérodote, *Histoires*, 1.23.1). Or, Arion a probablement inséré des parties narratives à côté des parties lyriques du dithyrambe se rapprochant davantage des formes poétiques hymniques¹⁸².

Au milieu du VI^e siècle av. J.-C., le dithyrambe était introduit dans les Grandes Dionysies d'Athènes au sein des compétitions théâtrales en l'honneur de Dionysos. Un concours de dithyrambes précédait les concours dramatiques où chacune des dix tribus d'Athènes présentait un chœur de cinquante hommes ainsi qu'un chœur de cinquante jeunes gens¹⁸³. Le chœur, accompagné de flûte et de musique, était souvent caractérisé par un esprit passionné et orgiastique (Aristote, *Politique*, 8.1342b4)¹⁸⁴.

Bien que le manque de sources précises ait fait naître un débat entre les commentateurs anciens, l'introduction du dithyrambe dans les Grandes Dionysies d'Athènes et une série d'innovations sur cette forme poétique ont été attribuées à Lasos d'Hermione, un poète du VI^e siècle av. J.-C..

En effet, Lasos a effectué de nombreuses innovations essentielles sur la forme poétique du dithyrambe parmi lesquelles nous retrouvons, comme le mentionne N. Le Meur-Weissman, la modification « des rythmes et de l'étendue des notes (*diapason*) employés dans la musique du dithyrambe¹⁸⁵ ». Par ailleurs, ce même Lasos a proposé l'introduction de l'aulos, instrument principal de Dionysos, comme seul instrument

181 D'Angour 1997, p. 347 ; Csapo 2003, p. 70 ; Seidensticker 2005, p. 38 ; Kowalzig & Wilson 2013, p. 4.

182 Kowalzig & Wilson 2013, p. 1.

183 Seidensticker 2005, p. 38 ; Kowalzig & Wilson 2013, p. 15 ; Ceccarelli 2013, p. 153 ; Le Meur-Weissman 2013, p. 81.

184 Le Meur-Weissman 2013, p. 81.

185 Le Meur-Weissman 2013, p. 79.

mélodique pour les compétitions¹⁸⁶. Il a également mis en avant la présentation du chœur qui chantait, en même temps que l'aulète jouait au milieu du chœur dans le contexte du κύκλιος χορός, « chœur cyclique » qui, selon la tradition culturelle, était attribué à Arion¹⁸⁷.

D'ailleurs, des poètes comme Simonide, Bacchylide et Pindare ont composé des dithyrambes qui, malheureusement, ne nous sont pas parvenus ou alors n'existent qu'en petit nombre de fragments. Ainsi, les dithyrambes sauvegardés de Pindare sont plus proches de l'aspect dionysiaque et bacchiaque du dithyrambe. Ces dithyrambes présentent des caractéristiques comme la création de nouveaux mots ou l'accumulation de termes rares et de mots composés, ainsi que des éléments particuliers des formes hymniques¹⁸⁸.

À l'opposé, les dithyrambes de Bacchylide qui présentent certaines similitudes avec ceux de Pindare, proposent des sujets héroïques en faisant peu de cas des mentions à Dionysos ou à son culte. Ces dithyrambes offrent une approche dramatique des sujets traités et semblent homogènes¹⁸⁹.

On peut suggérer qu'en général le dithyrambe se composait autour d'un chœur d'acteurs qui dansaient et chantaient, accompagnés d'un musicien qui jouait de l'aulos. Les sujets dionysiaques et bacchiques occupaient une place essentielle, mais progressivement ces types de thèmes avaient tendance à diminuer.

Il convient de signaler ici que le dithyrambe partage certaines similitudes avec des formes poétiques comme le péan ou l'hymne, par exemple, au niveau contextuel - soit le contexte religieux concernant la vie divine ou les sujets héroïques¹⁹⁰ - ou encore avec les formes poétiques comme la *kitharodia* ou le nome, avec lesquelles il partage des éléments structurels¹⁹¹.

186 Porter 2007, p. 1 ; Le Meur-Weissman 2013, p. 79

187 Seindensticker 2005, p. 38-39 ; Porter 2007, p. 1 & 11 ; D'Alessio 2013, p. 115-116 ; voir sur κύκλιος χορός Ceccarelli 2013, p. 162-166.

188 Le Meur-Weissman 2013, p. 90-94.

189 Schmidt 1990, p. 27-28 ; Le Meur-Weissman 2013, p. 95-100 ; Kowalzig & Wilson 2013, p. 4-5.

190 Le Meur-Weissman 2013, p. 79- 80.

191 D'Alessio 2013, p. 116-117 ; Franklin 2013, p. 221-222.

Dans cet esprit, le dithyrambe était composé de parties dramatiques, mimétiques mais aussi de parties lyriques et narratives, sans que l'on puisse mesurer précisément l'extension occupée par chaque partie dans le dithyrambe. La diversité du dithyrambe et son rapprochement des autres formes poétiques rendent difficile l'établissement de critères spécifiques pour sa classification comme forme poétique, ses thèmes et sujets traités ainsi que ses mécanismes littéraires.

1.2 Le mouvement poétique et musical de la Nouvelle Musique

Compte tenu du grand nombre de dithyrambes et de leurs différences, la structure et le contexte de la forme poétique du dithyrambe ont subi des modifications continues depuis sa création. Ainsi, la diversité du dithyrambe montre sa complexité et, par extension, le dithyrambe devient une forme poétique hétéroclite que chaque poète utilise afin de proposer ses innovations poétiques et musicales, entre autres dans le cadre du mouvement poétique et musical de la Nouvelle Musique.

À la fin du V^e siècle av. J.-C., la ville d'Athènes est devenue un lieu offrant de nombreuses opportunités au niveau social, politique, économique et culturel. En effet, de nouveaux horizons intellectuels, poétiques et notamment musicaux qui ont mis en avant la nécessité de la professionnalisation de l'aulos, ont permis la création des conditions appropriées à l'éclosion et au développement du mouvement poétique et musical dit de la Nouvelle Musique¹⁹².

Plus précisément, la Νέα Μουσική, « Nouvelle Musique », constitue un mouvement de création musicale et poétique qui introduit des innovations sur le drame, le dithyrambe et le nome. La Nouvelle Musique se réfère au nouveau style ou à la reformulation du style de la musique théâtrale dans le drame, le dithyrambe et le nome. Ce mouvement à la fois poétique et musical est pratiqué par des poètes tragédiens comme Euripide et Agathon mais également par des poètes lyriques qui étaient célèbres pour leurs dithyrambes, tels les poètes Philoxène de Cythère ou Timothée de Milet¹⁹³.

192 Csapo 2004, p. 207-208 ; Csapo & Wilson 2009, p. 291 ; LeVen 2014, p. 83.

193 LeVen 2014, p. 71.

Il convient de souligner ici que la notion de Νέα Μουσική, « Nouvelle Musique » est anachronique et qu'elle est employée sous l'influence de l'œuvre *Περί μουσικής* de Plutarque, *Les Deipnosophistes* d'Athénée de Naucratis (livres IV et XIV) ou encore des citations des poètes de la comédie ancienne. À l'inverse, les sources anciennes utilisaient plusieurs termes pour se référer à ce type d'innovations poétiques et musicales. Le plus courant et le plus important est le terme μεταβολή, *metabolē*, « changement » ou « transformation », qui était déjà établi comme terme technique en musique¹⁹⁴.

Ainsi, les poètes du mouvement poétique et musical de la Nouvelle Musique offrent une place centrale à l'aulète et à l'aulos qui n'accompagnent pas seulement le chœur ou les acteurs. Tout au contraire, l'aulète et l'aulos se mettent au service du rythme et de la musique, créant une grande variété de musique et une finesse d'expression. La musique s'affranchit alors des règles de la langue et les mots, les termes employés ainsi que la syntaxe, sont réharmonisés avec la partition musicale¹⁹⁵.

De la même manière, la langue est utilisée pour la présentation de la diversité et de la versatilité musicale de chaque sonorité des mots et des termes en excitant et éveillant les émotions¹⁹⁶. À cet effet, un autre terme technique essentiel est réutilisé pour caractériser les innovations de la Nouvelle Musique, le terme *poikilia*¹⁹⁷ qui se réfère à la variété et à la diversité des méthodes musicales¹⁹⁸.

Dans cet esprit, les poètes qui ont participé au mouvement de la Nouvelle Musique ont proposé leurs modifications et réinterprétations du dithyrambe et, surtout, ils ont pratiqué leurs reformulations musicales. En effet, les innovations de la Nouvelle Musique concernent, en termes techniques, les formes astrophiques (*anabolē*, Melanippides, Aristote, *Rhétorique* 3,9,1409b 30-33) ; les solos instrumentaux et

194 D'Angour 2006, p. 267.

195 Csapo 2004, p. 212 & 218 ; Csapo & Wilson 2009, p. 287.

196 Csapo & Wilson 2009, p. 288 ; Montes Cala 2014, p. 211.

197 Le terme *poikilia* occupait une place essentielle dans la poésie archaïque pour décrire la diversité et la variété de la nature. Au-delà, ce terme prend un sens esthétique, en particulier visuel mais aussi auditif, et également intellectuel en faisant allusion aux compétences en matière de ruse (voir LeVen 2014, p. 103). Pour plus de détails sur *mētis* et sur cette dernière approche du terme *poikilia*, voir notre chapitre sur Philoxène, p. 182-184.

198 Csapo 2004, p. 227 ; Franklin 2013, p. 215-216 ; LeVen 2014, p. 102-103.

vocaux et les variations rythmiques ; la modulation d'un ton dans d'autres (*kampē*, Aristophane, *Les Nuées*, v. 333) ; le mélange de l'harmonie phrygienne du dithyrambe avec l'harmonie dorique du péan ; les danses mimétiques et musique (dans *Le Cyclope* ou *Galatée* de Philoxène)¹⁹⁹.

Il en résulte que le dithyrambe, à travers le mouvement poétique et musical de la Nouvelle Musique, devient un symbole d'évolution dans une époque particulière pour le développement politique, social et culturel d'Athènes. Le dithyrambe durant cette période montre une diversité et, simultanément, un esprit d'homogénéité par rapport au besoin de renouvellement de la tradition littéraire et culturelle en proposant des innovations poétiques et musicales indispensables à son évolution.

En conséquence, les poètes de ce mouvement ne rejettent pas les formes poétiques établies et connues de la tradition littéraire mais, en les réutilisant, ils élargissent leur espace d'expérimentation en nous faisant entrer dans une nouvelle époque poétique et musicale. À cette fin, nous proposons de nous concentrer sur le dithyrambe *Le Cyclope* ou *Galatée* de Philoxène de Cythère, l'un des poètes novateurs du dithyrambe.

2 Introduction au dithyrambe *Le Cyclope* ou *Galatée*

Nous rattachons aujourd'hui Philoxène de Cythère, poète et compositeur du V- IV^e siècle av. J.-C., au mouvement général poétique et musical de la Nouvelle Musique. Malheureusement, nous ne disposons pas de sources suffisantes pour établir en détail et de façon certaine l'identité de Philoxène.

Dans un premier temps, plusieurs anecdotes associées au nom de Philoxène²⁰⁰ peuvent être interprétées comme des récits particuliers de la vie de Philoxène et de ses œuvres. À propos de la vie de Philoxène, nous disposons également des anecdotes ayant une approche parodique liée aux fonctions inférieures du corps, notamment celles

199 Franklin 2013, p. 226-228 ; LeVen 2014, p. 71 & 74-76.

200 Le nom de Philoxène de Cythère est cofondé avec celui de Philoxène de Leucade qui a composé un poème sur la nourriture selon *les Deipnosophistes* d'Athénée de Naucratis (PMG 836) ; voir LeVen 2014, p. 115-116.

concernant le sexe et l'alimentation ; des anecdotes liées à la relation du poète avec la nourriture, ξενία, « l'hospitalité », et la poésie²⁰¹.

Dans un second temps, les anecdotes autour de la vie de Philoxène se rapportent de façon générale aux poètes de la Nouvelle Musique. On constate qu'une telle approche est fréquente dans la biographie de la majorité des poètes de la Nouvelle Musique²⁰².

Les facteurs précédents lancent un débat non seulement autour de la biographie de Philoxène de Cythère lui-même, mais aussi autour de ses innovations et de ses réinterprétations poétiques dans le cadre du mouvement de la Nouvelle Musique. C'est pourquoi, nous nous concentrons sur son dithyrambe intitulé *Le Cyclope* ou *Galatée* qui nous ouvre les pistes pour éclairer non seulement les mécanismes littéraires de Philoxène en fonction de sa création poétique propre et des séquences possibles de sa vie, mais également les innovations du mouvement poétique et musical auquel il a participé.

2.1 Informations générales : titre et date du *Cyclope* ou *Galatée*

Philoxène était célèbre pour son dithyrambe que la tradition du commentaire intitule tantôt *Le Cyclope*, tantôt *Galatée*. Son dithyrambe subsiste aujourd'hui à l'état de fragments reconstruits -comme nous le verrons- à partir d'extraits des textes anciens comme la *Poétique* d'Aristote, les *Deipnosophistes* d'Athénée, des proverbes de Zénobios, des *Questionnes Conviviales* et d'*Érotikos* de Plutarque, et du corpus épistolaire de Synésios de Cyrène ; des scholies homériques ; des scholies anciennes sur la comédie *Ploutos* d'Aristophane et sur les *Idylles* de Théocrite.

Malgré le corpus fragmentaire du dithyrambe de Philoxène, certaines hypothèses sur sa structure et son contexte nous permettent de procéder avec précautions à une présentation générale des thèmes traités dans le dithyrambe. Effectivement, d'un côté, il réutilise des éléments particuliers de l'épisode de l'aveuglement du Cyclope Polyphème par Ulysse dans le chant IX de l'*Odyssée* d'Homère. D'un autre côté, Philoxène introduit une nouveauté : la figure de la Néréide Galatée. Par cette innovation, il a la possibilité de réinvestir le Cyclope homérique en le transformant

201 LeVen 2014, p. 121 & 124.

202 LeVen 2014, p. 114 & 119-121.

progressivement en un berger amoureux. De ce fait, cette figure alternative contraste avec la définition monstrueuse de la figure homérique.

Le fait que la tradition du commentaire ait donné un double titre à son dithyrambe montre sa complexité. Ainsi, le dithyrambe de Philoxène est intitulé soit *Le Cyclope* soit *Galatée*²⁰³. Ce double titre indique que certaines interprétations des scholies anciennes ont probablement proposé que le sujet de l'amour de Polyphème pour Galatée soit plus important que la rencontre de Polyphème avec Ulysse et d'autres le contraire. Toutefois, de par la nature fragmentaire du texte du dithyrambe, il est impossible de préciser avec exactitude la place qu'occupaient chacun des deux sujets dans le dithyrambe de Philoxène.

Par ailleurs, la date exacte de la composition du dithyrambe est elle-même sujette à débat. Sa composition se situe probablement entre 406 av. J.-C., au début de la tyrannie de Denys I de Syracuse, temps durant lequel Philoxène séjourna à sa cour, et 388 av. J.-C., date de la composition de la comédie *Ploutos* d'Aristophane qui parodie le dithyrambe de Philoxène d'après les commentateurs anciens.

Par conséquent, le manque de sources crédibles non seulement autour de l'identité de Philoxène, mais également autour du sujet et de la date de la composition de son dithyrambe a autorisé différentes interprétations biographiques, sociales et métapoétiques qui peuvent porter sur le nom même du poète. Ainsi, ce type d'interprétations est dû aux anecdotes qui interagissent avec des fragments possibles du dithyrambe de Philoxène, un élément essentiel pour l'analyse de son texte²⁰⁴.

203 Le titre *Le Cyclope* est attesté dans les fragments et passages suivants : PMG 819, chez Schol. Aristoph. *Plut.*, 290a, PMG 816b chez Phainias Fr.13 Wehrli, Athénée, 1.6f-7a, PMG 824 chez Zénobios 5.45 (Paroem. Gr. I, p. 139, 9 ss. Leutsch-Schneidewin). D'ailleurs, le titre *Galatée* est attesté dans les fragments et passages suivants : PMG 819 chez Schol. Aristoph. *Plut.*, 290d, Phainias, Fr.13 Wehrli, Athénée 1.6e-f.

204 Voir LeVen 2014, p. 114-149.

2.2 À l'origine du dithyrambe de Philoxène, des anecdotes biographiques

Bien que la Néréide Galatée soit une innovation qui a offert la possibilité à Philoxène de proposer la figure du Cyclope amoureux, sa présence a posé plusieurs problèmes à la tradition du commentaire dans la mesure où la Néréide est absente de l'épisode homérique du chant IX de l'*Odyssée*. De ce fait, on trouve des anecdotes biographiques qui expliquent la présence possible de la Néréide dans le dithyrambe de Philoxène.

Plus précisément, une première anecdote se trouve dans livre I des *Deipnosophistes* d'Athénée de Naucratis. Dans ce livre consacré aux philosophes qui discutent des œuvres dans le cadre d'un symposium, Athénée cite un fragment de Phainias d'Eresos et de son œuvre *Histoire des tyrans de Sicile*.

Phainias y raconte une scène après un banquet que le tyran Denys I a organisé pour Philoxène. Selon l'anecdote, Philoxène n'a pas respecté son patron, car il est tombé amoureux de sa maîtresse (PMG 816b chez Phainias Fr.13 Wehrli, Athénée 1.6f-7a) :

Συνεμέθυε δὲ τῷ Φιλοξένῳ ἡδέως ὁ Διονύσιος. ἐπεὶ δὲ τὴν ἐρωμένην Γαλάτειαν ἐφωράθη διαφθείρων, εἰς τὰς λατομίας ἐνεβλήθη· ἐν αἷς ποιῶν τὸν Κύκλωπα συνέθηκε τὸν μῦθον εἰς τὸ περὶ αὐτὸν γινόμενον πάθος, τὸν μὲν Διονύσιον Κύκλωπα ὑποστησάμενος, τὴν δ' αὐλητρίδα Γαλάτειαν, ἑαυτὸν δ' Ὀδυσσεά.

« D'ailleurs Philoxène était un compagnon d'ivresse fort apprécié de Denys. Seulement lorsqu'il fut pris à séduire Galatée, la maîtresse de tyran, il fut jeté dans les Latomies ; là, il composa son *Cyclope*, dont il arrangea l'affabulation d'après sa propre aventure, faisant de Denys son Cyclope, de la joueuse de flûte sa Galatée, et de lui-même son Ulysse²⁰⁵. »

D'après le fragment, Philoxène est représenté sous les traits d'Ulysse, Denys I de Syracuse est le Cyclope, et la maîtresse est la Néréide Galatée. L'identification des personnages serait essentielle dans le cas où Philoxène a transposé son histoire personnelle dans l'intrigue de l'aveuglement du Cyclope par Ulysse. Ainsi, une

205 Ici comme ailleurs, nous utilisons la traduction d'Al.-M. Desrousseaux pour *Les Deipnosophistes* d'Athénée de Naucratis.

interprétation allégorique biographique de Philoxène pourrait justifier l'introduction de la figure de la Néréide Galatée dans le dithyrambe²⁰⁶.

Dans la même œuvre d'Athénée dans le livre XIII qui est consacré au mariage, à l'amour, aux maîtresses et aux vertus des femmes, Athénée cite un passage du poème *Leontion* du poète élégiaque Hermésianax. Ce poème est consacré aux amours non partagés des 12 poètes amoureux que Hermésianax présente en 6 paires. L'un des couples est celui de Philoxène et Philétas sans que l'on puisse souligner une relation directe entre eux.

Dans ce contexte, Hermésianax évoque Galatée la supposée maîtresse de Denys I et de Philoxène (PMG 815a chez Hermesianax Fr.7 Powell, Athénée 13.598e) :

ἄνδρα δὲ τὸν Κυθήρηθεν ὃν ἐθρέψαντο τιθῆναι
 Βάκχου καὶ λωτοῦ πιστότατον ταμίην
 Μοῦσαι παιδευθέντα Φιλόξενον, οἷα τιναχθεὶς
 Ὀρτυγίῃ ταύτης ἦλθε διὰ πτόλεως
 γινώσκεις, αἰουσα μέγαν πόθον ὃν Γαλατείῃ
 αὐτοῖς μηλείοις θήκαθ' ὑπὸ προγόνοις.

« Pour l'homme de Cythère que les Muses, comme ses nourrices, ont enlevé et éduqué afin de devenir le plus fidèle économiste de Bacchus et de l'aulos, Philoxène, tu sais qu'il avait des peines quand il est passé dans l'île d'Ortygie, parce que tu sais son grand amour, que Galatée a estimé moins que les premiers-nés de son troupeau²⁰⁷. »

Les deux derniers vers du passage apparaissent difficiles à interpréter, car l'emploi de la métaphore pastorale des brebis est accepté dans la mesure où le Cyclope homérique est un berger professionnel dans la vie quotidienne.

Dans le passage, Hermésianax met au compte de Galatée une comparaison entre le Cyclope Polyphème et ses brebis. Dans cette comparaison ironique, les brebis sont jugées par Galatée préférables à Polyphème. Autrement dit, la Néréide préfère les bêtes du Cyclope au Cyclope lui-même. Cette préférence suggère que Polyphème est une

206 Power 2013, p. 241 ; LeVen 2014, p. 132.

207 Trad. V. Kleitsika.

figure masculine inappropriée pour la Néréide. Ainsi, grâce à cette comparaison, le poète élégiaque fait appel à une hyperbole afin d'expliquer l'amour non partagé du Cyclope pour la Néréide.

Dans un autre niveau de lecture, cette métaphore autorise à Hermésianax de faire une possible comparaison entre l'amour de Polyphème pour la Néréide Galatée et l'amour de Philoxène pour la maitresse Galatée²⁰⁸. Il convient de rappeler, ici, qu'Athénée cite ce passage dans un livre consacré à l'amour et aux maitresses. Par conséquent, le contexte laisse entendre une ironie entre le refus par la Néréide de l'amour de Polyphème et le refus par la maitresse de l'amour de Philoxène.

Dans cet esprit, Hermésianax mentionne l'amour de Philoxène pour la maitresse Galatée en assumant l'hypothèse que le dithyrambe de Philoxène est inspiré par sa biographie²⁰⁹. Dans ce cas, le poète élégiaque fait allusion à la maitresse Galatée et il se moque de l'amour de Philoxène à travers l'amour non partagé du Cyclope pour la Néréide Galatée²¹⁰.

En conséquence, bien que nous ne puissions avoir de certitude quant à la crédibilité des anecdotes autour de la vie personnelle de Philoxène ainsi que des motifs de la composition du dithyrambe, ces anecdotes nous apportent des éléments primordiaux pour l'analyse du dithyrambe à propos de l'introduction de la figure de la Néréide Galatée, comme nous le verrons.

208 Fongoni 2014, p. 105.

209 Lightfoot 2010, p. 148-149.

210 Hermésianax souligne que les Muses sont les nourrices de Dionysos, et elles sont aussi les compagnes d'Appolon, en faisant référence à une double tradition culturelle en nous rappelant indirectement les origines du dithyrambe. Pour cette relation spéciale des Muses avec le poète et le dithyrambe, Hermésianax était inspiré probablement par l'évocation du Cyclope de Philoxène aux Muses afin de guérir de son amour (PMG 822 chez Plutarque *Quaest. Conviv.*, 1.5.1, Plutarque *Amator.*, 18.762f et Schol. Theocr., 11.1-3b).

2.3 Jeux méta-poétiques avec le nom de Philoxène

Les sources autour de la vie de Philoxène sont ambiguës puisqu'elles sont des récits centrés autour de sa vie ou, en général, autour des poètes de la Nouvelle Musique, comme nous l'avons déjà mentionné. Dans une telle hypothèse, certaines anecdotes suggèrent une interprétation allégorique de son nom ainsi qu'une interprétation poétique de la création de son dithyrambe.

Athénée dans *Les Deipnosophistes* (livre I) cite la première partie du fragment que nous avons déjà mentionné ci-dessus (PMG 816b chez Phainias Fr.13 Wehrli, Athénée 1.6f-7a) de Phainias d'Eresos et de son œuvre *Histoire des tyrans de Sicile*. Phainias raconte la scène pendant le banquet de Denys I et de Philoxène (Phainias Fr.13 Wehrli chez Athénée 1.6e-f) :

Φαινίας δέ φησιν ὅτι Φιλόξενος ὁ Κυθήριος ποιητής, περιπαθῆς ὢν τοῖς ὄψοις, δειπνῶν ποτε παρὰ Διονυσίῳ ὡς εἶδεν ἐκείνῳ μὲν μεγάλην τριγλάν παρατεθεῖσαν, ἑαυτῷ δὲ μικράν, ἀναλαβὼν αὐτὴν εἰς τὰς χεῖρας πρὸς τὸ οὖς προσήνεγκε. πυθομένου δὲ τοῦ Διονυσίου τίνας ἔνεκεν τοῦτο ποιεῖ, εἶπεν ὁ Φιλόξενος ὅτι γράφων τὴν Γαλάτειαν βούλοισι τίνα παρ' ἐκείνης τῶν κατὰ Νηρέα πυθέσθαι· τὴν δὲ ἠρωτημένην ἀποκεκρίσθαι διότι νεωτέρα ἀλοίη· διὸ μὴ παρακολουθεῖν· τὴν δὲ τῷ Διονυσίῳ παρατεθεῖσαν πρεσβυτέραν οὖσαν εἰδέναι πάντα σαφῶς ἃ βούλεται μαθεῖν. τὸν οὖν Διονύσιον γελάσαντα ἀποστεῖλαι αὐτῷ τὴν τριγλάν τὴν παρακειμένην αὐτῷ.

« Phainias, de son côté, dit que Philoxène, le poète de Cythère, passionné pour la mangeaille, dînait un jour chez Denys, quand il s'aperçut qu'on avait servi au tyran un gros rouget et à lui un petit : prenant celui-ci dans ses mains, il approcha de son oreille. À la question de Denys : Pourquoi cela ? il répondit qu'écrivant sa Galatée, il voulait tirer de ce rouget quelques informations à propos de Nérée, mais l'interrogé avait répondu avoir été pris trop jeune, aussi ne pouvait-il être au courant ; mais celui qu'on avait servi à Denys, plus âgé, savait parfaitement tout ce que lui voulait apprendre. Denys se mit à rire et passer à Philoxène le rouget qu'il avait devant lui »

Selon ce fragment, Philoxène, l'allié de Denys I, n'a pas respecté le tyran, l'organisateur du banquet, étant donné que le poète a pris la meilleure partie du repas. Le fait que Philoxène ait accaparé la meilleure part du repas de Denys I sous prétexte que le poisson, une créature marine, pourrait aider le poète à composer avec succès l'histoire de Galatée, elle aussi une créature marine, souligne le fait que le tyran a été trompé par le poète rusé.

Ainsi, dans l'anecdote de Phainias, d'un côté Philoxène est allié, dans la mesure où le tyran l'invite à sa cour et s'amuse avec ses ruses et ses histoires. D'un autre côté, Philoxène est un étranger pour le tyran, étant donné que le poète n'appartient pas à la même classe sociale et politique que Denys I.

Dans une telle situation, si nous prenons en compte ce fragment de Phainias et l'épisode homérique de l'aveuglement du Cyclope par Ulysse dans le chant IX de l'*Odyssée*, il est possible de proposer une comparaison entre la figure rusée de Philoxène et celle d'Ulysse²¹¹.

Effectivement, pour le Cyclope Polyphème chez Homère, Ulysse et ses compagnons sont des étrangers qui sont entrés dans sa caverne sans sa permission comme l'illustre le terme ξένος, qui prend les sens d'« étranger » (*Odyssée*, 9.252-255) :

᾿Ω ξεῖνοι, τίνες ἐστέ ; πόθεν πλεῖθ' ὑγρὰ κέλευθα ;
ἦ τι κατὰ πρῆξιν ἦ μασιδίως ἀλάλησθε,
οἷά τε ληιστῆρες, ὑπεῖρ ἄλλα, τοί τ' ἀλόωνται
ψυχὰς παρθέμενοι κακὸν ἀλλοδαποῖσι φέροντες ;

« Cyclope : - Etrangers qui êtes-vous ? D'où venez-vous sur les routes humides ?

Avez-vous le commerce pour but, ou bien errez-vous sans raison, comme des pirates qui, sur la mer, errent et exposent au risque leur vie et portent le malheur aux gens des autres pays ? ».

211 Voir LeVen, 2014, p. 132-134.

A l'opposé, pour Ulysse et ses compagnons, ce terme particulier prend une autre signification (*Odyssée* 9.266-272) :

ἡμεῖς δ' αὖτε κίχανόμενοι τὰ σὰ γούνα
 ἰκόμεθ', εἴ τι πόροις ξεινήιον ἢ καὶ ἄλλως
 δοίης δωτήνην, ἣ τε ξείνων θέμις ἐστίν.
 ἀλλ' αἰδεῖο, φέριστε, θεοῦς· ἰκέται δέ τοί εἰμεν,
 Ζεὺς δ' ἐπιτιμήτωρ ἰκετάων τε ξείνων τε,
 ξείνιος, ὃς ξείνοισιν ἄμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ.

Ulysse : « – (...) nous venons ici, touchant tes genoux, pour que tu nous accueilles comme des hôtes ou tu nous fasses un de ces cadeaux, selon la sainte coutume des hôtes.

respecte, mon ami, les dieux ; car nous sommes tes suppliants
 et Zeus est le protecteur des suppliants et des hôtes,
 lui, l'hospitalier qui accompagne les hôtes respectables. »

D'après le passage, Ulysse propose pour le terme ξένος le sens de l' « hôte » et à partir de cette signification le héros épique tend à informer le Cyclope de son intention. En effet, Ulysse affirme une opinion générale selon sa culture et ses traditions autour de l'hospitalité et de supplication en évoquant Zeus qui était le dieu protecteur des hôtes et des suppliants. Nous rappelons, ici, le sujet de l'accueil des hôtes fait partie des interprétations de la scholie homérique comme une démarche psychologique d'Ulysse par rapport à sa décision de rester dans la caverne du Cyclope Polyphème et l'attendre.

Ainsi, dans l'épisode homérique, comme dans le fragment de Phainias, le terme *xénos* ayant plusieurs interprétations prend un sens ambigu et présente deux versions différentes de la φιλοξενία, « l'hospitalité ». D'un côté, il fait émerger le point de vue de Denys I et du Cyclope où le terme ξένος est interprété comme l' « étranger ». Et d'un autre côté, il fait place à l'approche de Philoxène et d'Ulysse où le terme ξένος est interprété comme l'« hôte » ou l'« allié »²¹².

212 LeVen 2014, p. 130

Dans ce cas de figure, on remarque un indice éventuel d'intertextualité entre Philoxène et Ulysse lié à leur comportement rusé et à l'emploi de la rhétorique pour persuader leurs interlocuteurs²¹³. En effet, Philoxène a persuadé le tyran afin de s'adjuger la meilleure partie du repas selon le fragment de Phainias, tout comme Ulysse a persuadé le Cyclope de boire le vin de Maron (*Odyssée*, 9.346-353). L'anecdote de Phainias peut faire allusion ici aux facultés homériques d'Ulysse en proposant des reformulations et en les transposant à Philoxène, illustrant ainsi un jeu intertextuel complexe entre la tradition culturelle et la tradition littéraire.

Dans une telle hypothèse, il convient, ici, d'analyser le nom de notre poète. En grec le nom Philoxène, Φιλόξενος, est un mot composé par les termes φίλος, l'« allié » et ξένος, « étranger », « hôte » ou « allié ». Deux termes antagoniques qui jouent un rôle fondamental dans les deux épisodes. Ainsi, ce nom de Philoxène réside dans le cœur-même de sa création poétique, dans la mesure où il compose une création poétique précisément autour des différentes versions de l'hospitalité, surtout du point de vue du Cyclope vers Ulysse²¹⁴. Cela met l'accent sur le cadre intertextuel poétique et métopoétique attaché au nom de notre poète.

3 Réécrire le Cyclope berger

Dans le chant IX de l'*Odyssée* d'Homère, les Cyclopes, comme Polyphème, présentent une attitude ambiguë liée à leur mode de vie. Bien que les Cyclopes homériques vivent hors du monde des hommes, ils adoptent certains éléments de leur ordre social et politique, comme nous l'avons analysé. Ainsi, ils vivent dans une ambiguë société cyclopéenne dans laquelle chaque Cyclope a ses propres règles pour lui-même et sa famille (*Odyssée*, 9.111-113).

Plus précisément, dans un premier temps, Polyphème est présenté comme un berger qui vit à côté de ses troupeaux et s'occupe des travaux pastoraux en produisant du lait et du fromage tout comme un berger professionnel (*Odyssée*, 9.216-254). Dans un second temps, le même Polyphème homérique en dévorant les compagnons d'Ulysse

213 LeVen 2014, 133.

214 LeVen 2014, p. 133.

est montré comme un mangeur d'hommes (*Odyssée*, 9.287-298, 9.310-311 et 9.343-344). Une action brutale qui l'exclut de la civilisation humaine.

De son côté, Philoxène réutilise ces particularités de l'attitude du Polyphème homérique et les réinvestit en proposant un Polyphème plus proche des pratiques humaines. Cette transformation, qui s'opère progressivement grâce à un jeu intertextuel complexe entre l'hypotexte homérique et son dithyrambe, donne la possibilité à Philoxène de redéfinir le passé homérique du Cyclope à travers sa faculté de locuteur et d'introduire sa version du Cyclope amoureux.

3.1 Du Cyclope anthropophage au végétarien

Dans la *parodos* de la comédie *Ploutos* d'Aristophane (premier strophe et antistrophe, *Ploutos*, 290-301), le poète comique propose une parodie de la figure du Cyclope Polyphème. En effet, dans le cadre d'un jeu de rôles, Carion, l'esclave rusé et protagoniste de la comédie aristophanesque, imite Polyphème et invite le chœur de la comédie à le suivre en imitant les bêtes de Polyphème.

Tenant compte de la parodie d'Aristophane et les interprétations des scholies anciennes sur sa comédie, il est possible que le poète comique parodie certains pistes qui se trouvaient dans le dithyrambe de Philoxène. Ainsi, prenant le contrepied d'Homère, le Cyclope de Philoxène semble mener une vie plus civilisée et proche de la culture humaine.

Grâce à *Ploutos* d'Aristophane et aux scholies anciennes pour cette comédie, nous avons alors la possibilité de reconstruire certains thématiques du dithyrambe *Le Cyclope* ou *Galatée* tout en prenant des précautions à cause de sa nature fragmentaire.

3.1.1 *Des légumes pour Polyphème*

Dans la première antistrophe de la *parodos* de *Ploutos* d'Aristophane, le chœur de la comédie parodie le Cyclope, le présentant comme la caricature d'un berger qui mange probablement des herbes (*Ploutos*, 298) :

Χορός : - πήραν ἔχοντα λάχανά τ' ἄγρια δροσερά, (...).

« Le Chœur : - portant une besace et des légumes sauvages humides de rosée (...)²¹⁵. »

L'optique proposée d'un Cyclope végétarien est en contradiction avec la figure monstrueuse du Cyclope homérique, car il s'éloigne de sa vie brutale. Sur cette hypothèse, le passage précédent a déclenché un débat chez les scholies antiques, non seulement sur l'originalité de ces vers mais aussi sur la présentation du Cyclope, tant dans le dithyrambe de Philoxène que dans la comédie d'Aristophane.

Dans les scholies, le passage en question est susceptible d'être analysé en trois parties qui laissent entendre des interprétations alternatives parodiques et intertextuelles dans le cadre générique de l'épopée, du dithyrambe et par extension de la comédie, comme le tableau suivant le propose :

Tableau 1		
Fragment de Philoxène	Extrait du texte ancien	Extraits des scholies anciennes
Fr.8 Fongoni (PMG 820) : πήραν ἔχοντα λάχανά τ' ἄγρια δροσερά	Ploutos, 298 : Χορός : - πήραν ἔχοντα λάχανά τ' ἄγρια δροσερά, (...).	Schol. Aristoph., Plut., 298a,a et 298a,β : 298a,a και γάρ παρά τῷ Φιλοξένῳ “πήραν ἔχων” εἰσηλθεν. REΘBarbAld 298a,β Φιλοξένου ἐστὶ παρηγμένον καὶ τοῦτο τὸ ῥητόν· τοιοῦτον γάρ τον Κύκλωπα εἰσάγει “πήραν ἔχοντα” καὶ ἐν ταύτῃ “λάχανα ἄγρια”. VM
		Schol. Aristoph., Plut., 298b (Schol. Junt. ad eudem loc. (p.342 Dunber)) : ἐνταῦθα ὁ ποιητὴς παιγνιωδῶς ἐπιφέρει τὰ τοῦ Φιλοξένου εἰπόντος πήραν βαστάζειν τὸν Κύκλωπα καὶ λάχανα ἐσθίειν.

215 Ici comme ailleurs, nous utilisons la traduction de H. Van Daele pour le *Ploutos* d'Aristophane.

Ainsi, d'après la première partie de la scholie 298a,α de *Ploutos*, il est possible que l'expression *πήραν ἔχοντα*, « portant une besace », figure dans le dithyrambe de Philoxène, d'où Aristophane la réutilise dans sa comédie (Schol. Aristoph., *Plut.*, 298a,α) :

298a,α και γάρ παρά τῷ Φιλοξένῳ “πήραν ἔχων” εἰσηλθεν. REΘBarbAld

298a,α « car il fait son entrée “portant une besace” chez Philoxène²¹⁶. »
REΘBarbAld

Selon la seconde partie de la scholie 298a,β de *Ploutos*, on trouve une autre interprétation. Aristophane aurait réutilisé l'expression qu'on trouve dans la première scholie, à savoir *πήραν ἔχοντα*, « portant une besace », en ajoutant l'expression *λάχανά ἄγρια*, « herbes sauvages » (Schol. Aristoph., *Plut.* 298a,β) :

298a,β Φιλοξένου ἐστὶ παρηγμένον καὶ τοῦτο τὸ ῥητόν· τοιοῦτον γάρ τον Κύκλωπα εἰσάγει “πήραν ἔχοντα” καὶ ἐν ταύτῃ “λάχανα ἄγρια”. VM

298a,β « Cette expression est empruntée aussi à Philoxène ; il introduit en effet le Cyclope “portant une besace” et dans cette besace il a “des herbes sauvages”.
» VM

Si l'on retient cette hypothèse, dans le cadre de la *mimēsis* d'Aristophane, c'est à travers la parodie que le poète imite non seulement les personnages des poètes de la Nouvelle Musique en caricaturant leur création mais aussi leur style. Ainsi, on suggère que le poète comique propose soit des réutilisations exactes des vers d'autres textes, comme c'est le cas de la scholie 298a,α de *Ploutos* ; soit des réinvestissements de ses modèles dans des contextes similaires ou différents dans son texte, comme c'est le cas de la scholie 298a,β de *Ploutos* ²¹⁷.

Il convient de souligner ici une autre approche sur la scholie 298a,β de *Ploutos*. Si l'expression *λάχανά ἄγρια*, « herbes sauvages », est une innovation d'Aristophane, et on la compare avec un passage homérique où l'un des compagnons d'Ulysse a caractérisé Polyphème comme d'ἄγριον ἄνδρα, à savoir « homme sauvage » (*Odyssée*,

216 Ici, comme ailleurs, nous utilisons notre traduction pour les scholies de *Ploutos* d'Aristophane.

217 LeVen 2014, p. 152-153.

9.494), il est possible qu'Aristophane ait transféré la sauvagerie de la figure homérique de Polyphème aux herbes sauvages²¹⁸.

Grâce à cette transposition, on peut suggérer que la figure du Cyclope de Philoxène est en fait plus proche du mode de vie humain. Dans une telle hypothèse, Aristophane parodie l'attitude générale sauvage du Cyclope homérique qui est déjà parodiée dans le dithyrambe de Philoxène.

Par ailleurs, la scholie 298b de *Ploutos* propose une autre interprétation l'ensemble du vers *πήραν ἔχοντα λάχανά τ' ἄγρια* *δροσερά*, « portant une besace et des légumes sauvages humides de rosée ». D'après cette interprétation, l'idée générale d'un Cyclope plus proche du mode de vie humain appartient à Philoxène (Schol. Aristoph., *Plut.*, 298b (Schol. Junt. ad eudem loc. (p.342 Dunber)) :

298b ἐνταῦθα ὁ ποιητῆς παιγνιωδῶς ἐπιφέρει τὰ τοῦ Φιλοξένου εἰπόντος
πήραν βαστάζειν τὸν Κύκλωπα καὶ λάχανα ἐσθίειν.

298b « Ici, le poète se moque d'un passage de Philoxène où ce dernier dit que le Cyclope possède une besace et qu'il mange des herbes. »

Le fait que le Cyclope de Philoxène pourrait consommer des herbes comme une nourriture alternative dans le cadre d'une approche plus civilisée du Cyclope qui est amoureux de Galatée, montre qu'Aristophane reprend cette version en faisant allusion au Cyclope de Philoxène afin de le parodier²¹⁹.

Tenant en compte, les différentes interprétations, il est possible que le Cyclope de Philoxène, qui a conduit Aristophane à se moquer de lui, soit encore une figure primitive rattachée à son passé homérique à la fois cultivé et non cultivé. Et même, si l'on accepte que l'expression *λάχανά ἄγρια*, « légumes sauvages » se trouvait déjà chez Philoxène, elle devient un marqueur d'intertextualité entre le texte d'Homère et le texte de Philoxène.

218 LeVen 2014, p. 235.

219 Il est possible que les herbes sauvages puissent être interprétées comme un repas alternatif du Cyclope dans la tradition postérieure où il est devenu un berger amoureux et peut-être plus cultivé, comme dans les *Idylles* de Théocrite ou même dans les *Dialogues Marins* de Lucien ; voir Hordern 2004, p. 287.

3.1.2 *Un régime alimentaire paradoxale pour un Cyclope*

La présentation parodique du Cyclope berger de Philoxène par Aristophane a posé un problème supplémentaire à l'analyse de sa figure dans le dithyrambe, d'après les interprétations trouvées sur les scholies de *Ploutos*, comme on le voit dans le tableau :

Tableau 2		
Fragment de Philoxène	Extrait du texte ancien	Extraits des scholies anciennes
Fr.8 Fongoni (PMG 820) : πήραν ἔχοντα λάχανά τ' ἄγρια δροσερά	<i>Ploutos</i>, 298 : Χορός : - πήραν ἔχοντα λάχανά τ' ἄγρια δροσερά, (...).	Schol. Aristoph., <i>Plut.</i>, 298b (Schol. Junt. ad eudem loc. (p.342 Dunber)) : ταῦτα δὲ πάντα διασύρων τὸν Φιλόξενον εἶπεν ὡς μὴ ἀληθεύοντα· ὁ γὰρ Κύκλωψ, ὡς φησιν Ὅμηρος, κρέα ἤσθιε καὶ οὐ λάχανα· (...).

Selon l'interprétation de la scholie 298b de *Ploutos*, Aristophane accuse Philoxène de déformer les habitudes alimentaires de Polyphème (Schol. Aristoph., *Plut.*, 298b (Schol. Junt. ad eudem loc. (p.342 Dunber))) :

ταῦτα δὲ πάντα διασύρων τὸν Φιλόξενον εἶπεν ὡς μὴ ἀληθεύοντα· ὁ γὰρ Κύκλωψ, ὡς φησιν Ὅμηρος, κρέα ἤσθιε καὶ οὐ λάχανα· (...).

« [Aristophane] a dit tout cela pour se moquer de Philoxène qui n'a pas dit la vérité ; car le Cyclope, comme le dit Homère, mangeait de la viande et non des herbes (...). »

La parodie d'Aristophane concernant la modification des désirs culinaires du Cyclope ponctue le changement de traitement du Cyclope d'Homère par Philoxène. Cette approche renforce l'hypothèse précédente que l'expression λάχανά ἄγρια, « herbes sauvages », est un potentiel marqueur d'intertextualité entre le chant IX de l'*Odyssée* d'Homère et le dithyrambe de Philoxène.

Ainsi, cette version de la présentation de Polyphème ouvre plusieurs significations dans le dithyrambe de Philoxène. Le fait que d'après l'interprétation le Cyclope de Philoxène ne mange pas de viande (allusion aux compagnons d'Ulysse homérique), mais des herbes, met l'accent d'un côté sur la transposition textuelle, et d'un autre sur la transposition contextuelle du Cyclope homérique. En d'autres termes, la figure de Polyphème comme monstre homérique est réécrite et ré-établie comme la figure de Polyphème comme berger plus proche de la vie civilisée dans le nouveau contexte de la forme poétique du dithyrambe dans le cas de Philoxène.

D'ailleurs, grâce à l'ambiguïté du mode de vie de Polyphème chez Homère, que nous avons déjà analysé, nous avons la possibilité de proposer la création d'un cadre discontinu mais cohérent qui autorise d'autres versions. De ce fait, le Cyclope de Philoxène n'oublie pas son passé homérique, mais au contraire, grâce aux innovations et aux modifications que le poète a apporté à son Cyclope, ce dernier se transforme graduellement en la figure d'un Cyclope berger plus civilisé.

Ainsi, Philoxène réinvestit son modèle homérique afin de promouvoir ses expérimentations poétiques dans le cadre du dithyrambe. Dans cette perspective, le texte homérique, l'hypotexte des réécritures postérieures, souligne par contraste la transformation de la relation du Cyclope de Philoxène avec la nature et met l'accent sur une réécriture qui permet des variations intertextuelles.

3.2 Réinvestir le passé homérique du Cyclope

Tenant compte du fait que, grâce à la différenciation du régime alimentaire de Polyphème dans le dithyrambe de Philoxène, ce dernier avait la possibilité de présenter le monstre homérique sous les traits d'un berger plus proche de la civilisation humaine afin d'introduire la version du Cyclope amoureux de Galatée. Pour cette raison, nous analysons, ici, une autre approche de l'attitude du Cyclope Polyphème par Philoxène : celle de l'anthropophagie.

Plus précisément, dans le chant IX de l'*Odyssée*, Ulysse et ses compagnons arrivent sur l'île du Cyclope et trouvent sa caverne. D'après le contexte, les compagnons d'Ulysse lui conseillent de s'enfuir avec les fromages et les bêtes laissées dans la caverne sans attendre le retour du propriétaire légitime, c'est-à-dire le Cyclope

Polyphème (*Odyssée*, 9.224-230). Toutefois, Ulysse les invite à faire un sacrifice aux dieux et mangent les produits du Cyclope (*Odyssée*, 9.231-232) :

Ἔνθα δὲ πῦρ κήαντες ἐθύσαμεν ἠδὲ καὶ αὐτοὶ
τυρῶν αἰνόμενοι φάγομεν, (...).

Ulysse : « – Et là, ayant allumé du feu, nous avons fait un sacrifice,
et prenant une partie des fromages, nous avons mangé, (...). »

Ce passage homérique a posé dès l'Antiquité un problème d'interprétation, lié au sens du verbe θύω, « sacrifier ».

Tableau 3		
Fragment de Philoxène	Extrait du texte ancien	Extraits des scholies anciennes
Fr.11 Fongoni (PMG 823 chez Souda E 336) : ἔθυσας ; ἀντιθύση.	<i>Odyssée</i>, 9.231-232 : Ἔνθα δὲ πῦρ κήαντες ἐθύσαμεν ἠδὲ καὶ αὐτοὶ / τυρῶν αἰνόμενοι φάγομεν	PMG 823 chez Souda E 336 : ἔθυσας ; ἀντιθύση. τοῦτο παρὰ Φιλοξένῳ ὁ Κύκλωψ λέγει πρὸς τὸν Ὀδυσσεῦ. ἀπεκδέχονται γὰρ τὸ “ἔνθα δὲ πῦρ κείαντες ἐθύσαμεν” (<i>Od.</i> , 9.231), παρὰ τῷ ποιητῇ εἰρηῆσθαι ἐπὶ τῶν ἀρνῶν, οὐχὶ δὲ τὸ †ἀπεθύσαμεν† νοεῖσθαι.
		PMG 783 chez Schol. in Hom., II., 9. 219b : ὅτι θῦσαι οὐ σφάζαι, <ὡς> ὁ Τιμόθεος ὑπέλαβεν καὶ Φιλόξενος ὁμοίως τῇ ἡμετέρῃ συνηθείᾳ, ἀλλὰ θυμιᾶσαι. A

Tout d'abord, en procédant à un sacrifice, Ulysse manifeste son refus de s'enfuir - nous rappelons, ici, que cette décision d'Ulysse est questionnée d'après les interprétations des scholies homériques - en s'installant dans la caverne cyclopéenne comme un hôte qui se met sous la protection des dieux. Pour Ulysse qui se comporte selon la culture

et la tradition de l'hospitalité, la consommation des fromages n'est plus un vol, mais s'inscrit dans un partage de nourriture avec le futur hôte²²⁰.

D'après une interprétation qui se trouve dans les scholies homériques du chant IX de l'*Odyssée*, le verbe θύω, « sacrifier », se réfère à la sacrifice des fromages de Polyphème par Ulysse et ses compagnons (Schol. in Hom., *Od.*, 9.231a) :

9.231a ἔνθα δὲ πῦρ κήαντες ἐθύσαμεν : ἐθύσαμεν ἀπὸ τῶν τυρῶν. παλαιὸν γὰρ ἔθος τὸ τῶν ἀπαρχῶν θύειν· “ὁ δ’ ἐν πυρὶ βάλλε θυηλάς” [I 220]. H

9.231a « Et là, ayant allumé du feu, nous avons fait un sacrifice : nous avons fait un sacrifice à partir des fromages. Car sacrifier des prémices était une coutume ancienne “Et il a mis au feu une partie de la victime sacrificielle” [9.220] ». H

Dans ce cadre, il ne peut être question d'un sacrifice animal. C'est pourquoi, le verbe θύω, ne prend pas le sens de « sacrifier un animal », mais celui « d'offrir une offrande en la brûlant »²²¹.

A l'encontre de l'interprétation du passage homérique, on trouve celle de Philoxène attestée par la *Souda* dans un possible fragment de son dithyrambe où Polyphème semble prendre la parole (PMG 823 chez *Souda* E336) :

[Κύκλωψ :] ἔθυσας, ἀντιθύση.

« [Cyclope : -] Tu as sacrifié, tu seras sacrifié à ton tour. »

τοῦτο παρὰ Φιλοξένω ὁ Κύκλωψ λέγει πρὸς τὸν Ὀδυσσεά. ἀπεκδέχονται γὰρ τὸ “ἔνθα δὲ πῦρ κείαντες ἐθύσαμεν” παρὰ τῷ ποιητῇ (*Od.*, 9.231) εἰρησθαι ἐπὶ τῶν ἀρνῶν, οὐχὶ δὲ τὸ † ἀπεθύσαμεν † νοεῖσθαι.

« Chez Philoxène, le Cyclope dit ceci à Ulysse. Ils comprennent en effet que chez le poète (*Od.*, 9.231) “Et là, ayant allumé du feu, nous avons fait un sacrifice”, se dit à propos des agneaux, et ne signifie pas † “nous avons consacré”²²². »

220 Heubeck & Hoekstra 1989, p. 27.

221 Power 2013, p. 239.

222 Trad. V. Kleitsika.

Dans le possible fragment du dithyrambe de Philoxène, le verbe homérique θύω est réutilisé dans la première partie du vers du fragment de Philoxène, mais il est aussi réutilisé dans la seconde partie du vers sous la forme ἀντιθύω.

Philoxène, en introduisant la préposition ἀντι, à savoir « à la place de » ou « en échange de », reformule et réinvestit le même verbe d'Homère. En même temps, Philoxène oppose la seconde partie du vers de son fragment possible à la première.

Ainsi, Philoxène souligne le sens habituel du verbe θύω, « sacrifier », en le réutilisant et en l'accompagnant d'un verbe proche pour souligner son interprétation, ἀντιθύω, « sacrifier en change de ou à la place d'un objet ».

Dans ce cadre interprétatif, Polyphème explique à Ulysse que puisque le héros épique a sacrifié ses bêtes, Polyphème peut le sacrifier en retour sous l'effet d'une justice réciproque. Cette proposition offre une double fonction dans le dithyrambe de Philoxène.

D'un côté, Philoxène laisse entendre que son Cyclope est capable de reformuler et de réinterpréter le sens des mots. D'un autre côté, Philoxène prend ainsi position dans un débat philologique et insère dans ce débat un jeu intertextuel sérieux, qui concerne le même sens donné au texte homérique.

Cependant, d'après le même passage de *Souda* que nous avons cité ci-dessus, Philoxène est accusé d'avoir commis une erreur d'interprétation à propos du sens du verbe θύω, « sacrifier ». L'essentiel se trouve sur le fait que dans ce passage, la forme du verbe ἀπεκδέχομαι, « mal interpréter », est indiquée à la forme du pluriel. Cela implique que l'interprétation du verbe θύω comme « sacrifier » est acceptée et par extension est mal interprétée non seulement par Philoxène, mais aussi par un autre poète.

En effet, dans une autre interprétation des scholies homériques du chant IX de l'*Iliade* d'Homère, Timothée de Milet, autre poète-compositeur contemporain de Philoxène qui a composé lui aussi une œuvre intitulée le *Cyclope*, est accusé aussi d'avoir

interprété de façon incorrecte le même verbe homérique²²³ (PMG 783 chez Schol. in Hom., *Il.* 9.219b) :

9.219b ὅτι θῦσαι οὐ σφάζαι, <ὡς> ὁ Τιμόθεος ὑπέλαβεν καὶ Φιλόξενος ὁμοίως τῇ ἡμετέρᾳ συνηθείᾳ, ἀλλὰ θυμῖσαι. A

9.219b « Faire un sacrifice ne signifie pas égorger, comme Timothée et Philoxène l'ont compris, tout comme dans notre usage, mais faire une offrande brûlée²²⁴. » A

Le fait que les deux poètes ont interprété de la même manière le verbe θύω, « sacrifier », met en valeur un jeu intertextuel singulier. En effet, l'erreur commise par Philoxène et puis par Timothée, n'est pas une interprétation incorrecte. En revanche, « leur erreur » est un marqueur d'intertextualité entre le texte de Philoxène, le texte de Timothée et l'hypotexte homérique²²⁵.

Par conséquent, le réinvestissement, d'un vers particulier de l'épopée homérique, donne l'occasion à Philoxène d'établir un nouveau passé à la figure de Polyphème, sans avoir à construire de nouvel épisode entre le Cyclope et Ulysse pour son dithyrambe. Dans notre cas en l'occurrence, grâce au sens du sacrifice de Polyphème, le sacrifice des compagnons d'Ulysse apparaît comme une action de justice contre l'injustice qu'Ulysse et ses compagnons ont commise.

Il en résulte que la réutilisation et surtout le réinvestissement du même verbe homérique offre à Philoxène une double fonction dans son dithyrambe. D'un côté, le poète fait un choix philologique pour montrer sa proposition de réinterprétation du texte homérique. D'un autre côté, Philoxène fait un choix poétique en construisant une

223 Dans l'*Iliade*, Homère utilise encore une fois un type du verbe θύω « sacrifier » afin de mentionner le sacrifice d'Achille aux dieux, comme Ulysse le fait également dans le passage examiné du chant IX l'*Odyssée*. Ainsi, dans le chant IX de l'*Iliade*, Ulysse rend visite à Achille afin de le persuader de retourner sur le champ de la bataille. Achille joue de la syrinx et se trouve son ami Patrocle qui prépare un repas sacrificiel selon les règles de l'hospitalité (*Iliade*, 9.218-220) : αὐτὸς δ' ἀντίον ἕζεν Ὀδυσσεύος θεῖοιο / τοίχου τοῦ ἐτέρουιο, θεοῖσι δὲ θῦσαι ἀνάγει / Πάτροκλον ὃν ἑταῖρον· ὃ δ' ἐν πυρὶ βάλλε θυηλάς. « Et il s'assoit en face du divin Ulysse, / contre le mur opposé, et commande de faire une offrande aux dieux / à Patrocle qui était son compagnon. Et il a mis en feu la partie de la victime sacrificielle. ». Ici, comme ailleurs, nous utilisons notre traduction pour les scholies homériques de l'*Iliade* d'Homère.

224 Ici, comme ailleurs, nous traduisons nous même les scholies homériques à l'*Iliade* d'Homère.

225 Power 2013, p. 239.

interprétation possible du passé homérique du Cyclope, en donnant sa réponse poétique à Homère²²⁶.

À propos de ce choix poétique de Philoxène, il convient de souligner que dans son dithyrambe, c'est le Cyclope le maître des mots, à savoir celui qui possède les facultés pour reformuler et réinterpréter le sens des mots selon son but. Cette optique donne l'impression que les termes de Philoxène sont un miroir à travers lequel le poète présente une variation possible sur un terme homérique, en créant une autre réinterprétation alternative du texte homérique.

Ainsi, le poète en réutilisant et par extension en réinvestissant le passé homérique du Cyclope met l'accent sur son nouveau passé, qui permet la création d'autres interprétations intertextuelles. En conséquence, grâce à l'intertextualité et à ses enjeux, Philoxène s'autorise à raconter à nouveau et à re-textualiser le même épisode homérique en proposant une version alternative et en y introduisant des innovations.

4 Réécrire le Cyclope chanteur

Le Cyclope de Philoxène présente non seulement une attitude plus civilisée, qui prend la forme d'un berger professionnel de la vie quotidienne, comme nous l'avons montré, mais il est aussi présenté potentiellement comme un citharède et un chanteur. Cette alternative dans l'approche musicale de la figure de Polyphème est déterminante pour la structure et le contexte du dithyrambe de Philoxène dans le cadre du mouvement poétique et musical de la Nouvelle Musique où l'aulète et l'aulos jouent un rôle fondamental dans l'évolution du dithyrambe.

Pour l'approche du Cyclope berger-chanteur, nous utilisons encore une fois la *parodos* de *Ploutos* d'Aristophane (premier strophe et antistrophe, *Ploutos*, 290-301) où le poète comique parodie le Polyphème de Philoxène, et les anciennes scholies sur cette comédie. Dans cette optique, il est susceptible d'inférer du passage de la *parodos* que le dithyrambe de Philoxène pourrait avoir lieu autour d'un échange musical entre le Cyclope berger-chanteur et un chœur.

226 LeVen 2014, p. 237-238.

4.1 Un Cyclope citharède et chanteur

Dans la première strophe de la *parodos* de la comédie *Ploutos*, Aristophane introduit la figure du Cyclope berger-chanteur dans le contexte d'un échange musical entre Carion, le protagoniste qui imite le Cyclope, et le chœur, qui imite les bêtes du Cyclope, comme nous l'avons déjà mentionné (*Ploutos*, 290-292) :

Καρίων : - Καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι –θρεττανελό – τὸν Κύκλωπα
μιμούμενος καὶ τοῖν ποδοῖν ὡδὶ παρενσαλεύων
ὕμᾱς ἄγειν. ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμίν' ἐπαναβοῶντες (...).

« Carion : - Justement je veux – threttanélo – imitant le Cyclope et de mes
pieds battant le sol comme ceci, vous conduire. Allons,
courage, enfants, bêtez après moi de façon répétée (...)»²²⁷. »

Comme nous le verrons, d'après les anciennes scholies de cette comédie, Aristophane laisse entendre une parodie possible du Cyclope chanteur de Philoxène, ce qui amorce un débat d'interprétions entre les commentateurs anciens.

Tableau 4		
Fragment de Philoxène	Extrait du texte ancien	Extraits des scholies anciennes
Fr.7 Fongoni (PMG 819) : θρεττανελό ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμίν' ἐπαναβοῶντες	Ploutos, 290-292 : Καρίων : - Καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι – θρεττανελό – τὸν Κύκλωπα / μιμούμενος καὶ τοῖν ποδοῖν ὡδὶ παρενσαλεύων / ὕμᾱς ἄγειν. ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμίν' ἐπαναβοῶντες (...).	Schol. Aristoph., Plut., 290c,a et 290c,β : 290c,a (...) εἶτα κιθάρας ἦχον μιμούμενος ἐν τῷ συγγράμματι, τοῦτό φησι τὸ ῥῆμα “θρεττανελό”. ἐκεῖ γὰρ εἰσάγει τὸν Κύκλωπα κιθαρίζοντα καὶ ἐρεθίζοντα τὴν Γαλάτειαν. RVEMatrVAld 290c,β διασύρει δὲ Φιλόξενον τὸν τραγικόν, ὃς εἰσήγαγε κιθαρίζοντα τὸν Πολύφημον. VMEBarbAld

²²⁷ Nous modifions ici la traduction de H. Van Daele.

Ainsi, le terme *threttanélo* chez Aristophane suggère une parodie possible du Cyclope chanteur qui se trouverait dans le dithyrambe de Philoxène, d'après les scholies suivantes (Schol. Aristoph., *Plut.* 290c,α et 290c,β) :

290c,α (...) εἶτα κιθάρας ἦχον μιμούμενος ἐν τῷ συγγράμματι, τοῦτό φησι τὸ ῥῆμα “θρεττανελό”. ἐκεῖ γὰρ εἰσάγει τὸν Κύκλωπα κιθαρίζοντα καὶ ἐρεθίζοντα τὴν Γαλάτειαν. RVEMatrVAld

290c,β διασύρει δὲ Φιλόξενον τὸν τραγικόν, ὃς εἰσήγαγε κιθαρίζοντα τὸν Πολύφημον. VMEBarbAld

290c,α « (...) et pour imiter le son de la cithare dans son texte, [Aristophane] utilise le terme “threttanélo” ; car à cet endroit [Philoxène] introduit le Cyclope jouant de la cithare et provoquant Galatée. RVEMatrVAld

290c,β « [Aristophane] se moque du poète tragique Philoxène, qui a introduit Polyphème jouant de la cithare. » VMEBarbAld

Selon l'interprétation de la scholie 290c,α de *Ploutos*, d'un côté, le terme *θρεττανελό* indique « le son d'un instrument à corde ». C'est probablement l'imitation verbale d'un instrument à cordes du *Cyclope* de Philoxène²²⁸. Il convient de rappeler qu'Aristophane emploie la même méthode dans sa comédie *Les Grenouilles* (*Grenouilles*, 1314, 1348 et 1286)²²⁹.

D'un autre côté, le fait que les deux interprétations de la scholie 290c de *Ploutos* emploient le terme *εἰσήγαγε*, « introduire », pose des problèmes à l'interprétation du fragment. Le terme *εἰσήγαγε* peut être interprété comme « introduire un personnage » dans une histoire. Dans notre cas, Philoxène a introduit la figure citharède et chanteur du Cyclope qui est une figure alternative du Cyclope homérique berger, en indiquant une possible réécriture homérique par Philoxène. Il est possible que le terme *εἰσήγαγε* prenne également le sens « introduire sur scène », comme si le Cyclope citharède de Philoxène parlait et chantait directement comme un personnage de théâtre²³⁰.

228 LeVen 2014, p. 240.

229 Fongoni 2014, p. 105.

230 LeVen 2014, p. 240.

En outre, l'interprétation de la scholie 290c,α de *Ploutos* emploie le terme συγγράμμα, qui est traduit ici comme « texte », posant aussi un problème d'interprétation essentiel. Ce terme pourrait se référer au chant possible de Polyphème en expliquant que Polyphème pourrait chanter son amour pour la Néréide. Cette proposition peut s'envisager dans les deux hypothèses, c'est-à-dire soit dans le cadre de l'introduction du sujet de l'amour, soit dans le cas de Polyphème comme personnage parlant.

Selon la *Souda* (*Souda*, Θ, ii 727 Alder), dans la seconde hypothèse, le Cyclope ne joue pas de la cithare. Au contraire, il est possible que le Cyclope imagine qu'il joue de la cithare ou le narrateur dit que le Cyclope veut jouer de la cithare pour exprimer son amour pour la Néréide²³¹.

Ainsi, bien qu'on ne puisse pas avoir de certitude quant à l'interprétation des termes en question, il est possible que dans le dithyrambe de Philoxène, un chanteur raconte ou parle au nom du Cyclope citharède et chanteur berger amoureux. Si l'on suit une telle approche, émergent deux hypothèses²³². Ou le chanteur imite le son de la cithare imaginaire de la figure du Cyclope citharède et chanteur²³³, ou alors le chanteur portant le nom du Cyclope imagine qu'il joue de la cithare ou de la lyre ou qu'il danse, pour gagner l'amour de la nymphe marine²³⁴.

4.2 Éléments de la structure et du contexte du dithyrambe de Philoxène

Grâce à la *parodos* d'Aristophane qui est un échange musical parodique entre Carion et le chœur, on peut reconstituer, avec précautions, quelques éléments de la structure et du contexte du dithyrambe de Philoxène.

En premier lieu, le dialogue musical entre Carion et le chœur re-établit probablement la partie lyrique du dithyrambe de Philoxène, qui est composée autour d'un échange musical possible entre Polyphème berger chanteur et son chœur²³⁵. Si l'on retient cette hypothèse, le Cyclope chante son amour en imaginant que Galatée est devant lui. Cette approche est possible dans le cas où le chœur prend le rôle de la Néréide qui reçoit ou

231 LeVen p. 241.

232 Voir sur δρᾶμα, p. 171.

233 Power 2013, p. 242.

234 LeVen 2014, p. 239-240.

235 LeVe 2014, p. 239 ; Jackson 2020, p. 127.

répond à la chanson érotique du Cyclope berger chanteur. En conséquence, dans le dithyrambe, soit Polyphème chante son amour, soit il mentionne qu'il veut chanter ou jouer de la musique.

Dans ce contexte, il est possible que la parodie d'Aristophane cible à la parodie les méthodes de dithyrambe en cours dans la Nouvelle Musique. Au sein de ce mouvement poétique et musical, l'expression musicale est l'élément dominant vis-à-vis de l'expression verbale, et donc, la langue est utilisée pour servir les commandes de l'expression musicale, comme nous l'avons déjà mentionné. Dans une telle hypothèse la verbalisation du son de la cithare par Aristophane parodie ce paramètre caractéristique des poètes de la Nouvelle Musique. Ainsi, l'optique du Cyclope citharède et chanteur met l'accent sur l'un des *tropoi*, ou des méthodes que Philoxène emploie pour introduire ses innovations musicales dans le dithyrambe.

De surcroît, grâce à la parodie d'Aristophane, les innovations musicales de Philoxène peuvent être éclairées, dans la mesure où notre poète a déjà commencé à expérimenter les limites du dithyrambe et du drame. En effet, dans les scholies anciennes de *Ploutos* d'Aristophane, émerge une confusion à propos de l'identité générique du *Cyclope* ou *Galatée* de Philoxène de Cythère.

D'après les interprétations dans les scholies de *Ploutos*, le dithyrambe de Philoxène est mentionné comme « drame », de même Philoxène est caractérisé comme διθυραμβοποιόν « le poète des dithyrambes », τραγωδοδιδάσκαλον « l'enseignant des tragédies », et τραγικόν « le poète des tragédies » (Schol. Aristoph., *Plut.*, 290c,α, 290c,β et 290c,γ) :

290c,α Φιλόξενον τὸν διθυραμβοποιὸν ἢ τραγωδοδιδάσκαλον διασύρει, ὃς ἔγραψε τὸν ἔρωτα τοῦ Κύκλωπος τὸν ἐπὶ τῇ Γαλατείᾳ. RVEMatrVAld

290c,β διασύρει δὲ Φιλόξενον τὸν τραγικόν, ὃς εἰσήγαγε καθαρίζοντα τὸν Πολύφημον. VMEBarbAld

290c,γ Φιλόξενος διθυραμβοποιὸς πεποίηκε 'Γαλάτειαν' δρᾶμα, (...). V

290c,α « [Aristophane] se moque de Philoxène, le poète de dithyrambes ou le maître de tragédies, qui a écrit l'amour du Cyclope pour Galatée. »
RVEMatrVAld

290c,β [Aristophane] se moque de Philoxène le poète tragique, qui a introduit le Cyclope jouant de la cithare. » VMEBarbAld

290c,γ « Philoxène, le poète de dithyrambes, a composé le drame *Galatée* (...). » V

Les déterminations mentionnées dans les scholies pour le texte de Philoxène et lui-même pourraient se justifier dans le cas où, comme nous l'avons pointé dans cette étude, un chanteur portant le nom du Cyclope s'imagine qu'il chante ou désire chanter son amour pour la Néréide. Dans cette perspective, le fait que les interprétations dans les scholies d'Aristophane ouvrent la possibilité que le dithyrambe de Philoxène développe une dimension quasi dramatique amorce le débat autour de l'identité générique du dithyrambe de Philoxène. Cela montre que Philoxène a probablement déjà commencé à expérimenter les limites du dithyrambe et du drame²³⁶ même si, à cause de la nature fragmentaire de son dithyrambe, il est impossible de proposer avec certitude une telle approche pour le dithyrambe de Philoxène.

Tableau 5		
Fragment de Philoxène	Extrait du texte ancien	Extraits des scholies anciennes
Fr.7 Fongoni (PMG 819) : θρεττανελό ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμίν' ἐπαναβοῶντες	Ploutos, 290-292 : Καρίων : - Καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι –θρεττανελό – τὸν Κύκλωπα / μιμούμενος καὶ τοῖν ποδοῖν ὠδὶ παρενσαλεύων / ὑμᾶς ἄγειν. ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμίν' ἐπαναβοῶντες	Schol. Aristoph., Plut., 290c,α, 290c,β et 290c,γ : 290c,α Φιλόξενον τὸν διθυραμβοποιὸν ἢ τραγωδοδιδάσκαλον διασύρει, ὃς ἔγραψε τὸν ἔρωτα τοῦ Κύκλωπος τὸν ἐπὶ τῇ Γαλατείᾳ. RVEMatrVAld 290c,β διασύρει δὲ Φιλόξενον τὸν τραγικόν, ὃς εἰσήγαγε κιθαρίζοντα τὸν Πολύφημον. VMEBarbAld 290c,γ Φιλόξενος διθυραμβοποιὸς πεποίηκε 'Γαλάτειαν' δράμα, (...). V

236 Farmer 2017, p. 214-215.

4.3 Chaîne des parodies

Bien que la figure de Polyphème citharède et chanteur semble étrange au public, en réalité, il s'agit d'une figure bien connue et bien établie dans la tradition littéraire, notamment homérique dans notre cas.

En effet, une première approche musicale du Cyclope se trouve dans l'*Odyssée* d'Homère. Cette optique permet à Philoxène de la réinvestir pour proposer ses réinterprétations et ses expérimentations poétiques et musicales dans le cadre du mouvement de la Nouvelle Musique, si nous tenons aussi en compte la *parodos* de *Ploutos* d'Aristophane et les anciennes scholies aristophanesques.

Tableau 6		
Fragment de Philoxène	Extrait du texte ancien	Extraits des scholies anciennes
Fr.7 Fongoni (PMG 819) : θρεττανελό ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμίν' ἐπαναβοῶντες	<i>Ploutos</i>, 290-292 : Καρίων : - Καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι – θρεττανελό – τὸν Κύκλωπα / μιμούμενος καὶ τοῖν ποδοῖν ὡδὶ παρενσαλεύων / ὑμᾶς ἄγειν. ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμίν' ἐπαναβοῶντες	Schol. Aristoph., <i>Plut.</i>, 292e,a : τὸ “ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμίν' ἐπαναβοῶντες” ἐκ τοῦ ‘Κύκλωπος’ Φιλοξένου ἐστίν. E.Ald.(U)
	<i>Odyssée</i>, 9.315 : πολλῆ δὲ ῥοίζῳ πρὸς ὄρος τρέπε πίονα μῆλα / Κύκλωψ· (...).	

Plus précisément, dans le chant IX de l'*Odyssée*, selon la description d'Ulysse, Polyphème berger s'en retourne chez lui en criant et sifflant pour guider ses bêtes jusqu'à sa caverne (*Odyssée*, 9.315) :

πολλῆ δὲ ῥοίζῳ πρὸς ὄρος τρέπε πίονα μῆλα
 Κύκλωψ· (...).

Ulysse : « – Et avec des sifflets forts, le Cyclope menait paître ses gras troupeaux vers la montagne ; (...). »

Dans ce passage homérique, le terme $\rho\acute{o}\iota\zeta\omega$ prend le sens de « sifflement »²³⁷. En rappelant que le Cyclope homérique adopte certains traits de comportement humain, il s'exprime de façon sonore pour guider ses bêtes et le même Cyclope homérique se livre à une pratique banale des bergers de la vie quotidienne.

De ce fait, le sifflement du berger Cyclope homérique nous la possibilité de proposer une relation intertextuelle entre la figure du Cyclope homérique et la figure du Cyclope de Philoxène. Le poète du dithyrambe réutilise la pratique du sifflement du Cyclope berger homérique, et ensuite il réinvestit cet élément typique des berges dans le cadre de la Nouvelle Musique. Ainsi, le chant de Polyphème dans le dithyrambe de Philoxène est probablement une adaptation des sifflements adressés par le Polyphème homérique à ses moutons.

Il est intéressant de relever le contraste entre la figure du Cyclope chanteur amoureux de Philoxène et celle grotesque du Cyclope berger d'Euripide, qui est capable de chanter seulement quand il est ivre (*Cyclope*, 489-490). On rappellera, ici, que son Cyclope est $\acute{\alpha}\mu\omicron\upsilon\sigma\omicron\varsigma$, à savoir « celui qui n'est pas proche des Muses »²³⁸. Philoxène prend donc le contre-pied d'Euripide, sans que l'on puisse savoir jusqu'à quel point le chant de son Cyclope en est inspiré.

De plus, la figure du Cyclope citharède et chanteur de Philoxène peut se renforcer par la parodie de la comédie *Ploutos* d'Aristophane. Cette approche de la figure de Polyphème chez Philoxène donne la possibilité à Aristophane d'imiter, non seulement le Cyclope, mais aussi le chœur du dithyrambe qui, probablement, accompagne la chanson du Cyclope (*Ploutos*, 290-291) :

Καρίων : - Καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι – θρεπτανελό – τὸν Κύκλωπα μιμούμενος, (...).

237 Le même verbe renvoie au sifflement d'une flèche dans l'*Iliade* 16.361 : (...) σκέπτει' οἷστων τε $\rho\acute{o}\iota\zeta\omicron\nu$ καὶ δοῦπον ἀκόντων. « (...) Il surveille le sifflement des flèches [pour les éviter] et le bruit sourd des javelots. ».

238 Pour plus des détails, voir sur le sujet du Cyclope *amousois* d'Euripide, p. 91-95.

« Carion : - Justement je veux – threttanélo – en imitant le Cyclope, (...)»²³⁹. »

Aristophane emploie le participe μιμούμενος, « en imitant », pour mettre l'accent sur sa parodie - imitation du Cyclope citharède et chanteur de Philoxène.

Dans cette perspective, selon la scholie 292e,α de *Ploutos*, l'expression ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμίν' ἐπαναβοῶντες, « bêlez après moi de façon répétée », chez Aristophane, se trouve vraisemblablement dans le dithyrambe de Philoxène (Schol. Aristoph., *Plut.* 292e,α) :

292e,α τὸ “ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμίν' ἐπαναβοῶντες” ἐκ τοῦ ‘Κύκλωπος’ Φιλοξένου ἐστίν. E.Ald.(U)

292e,α « “l'expression bêlez après moi de façon répétée”, provient du *Cyclope* de Philoxène. » E.Ald.(U)

Dit autrement, l'expression est une réutilisation parodique du dithyrambe de Philoxène où le Cyclope danse tout seul ou avec son chœur en se ridiculisant, comme une bête sauvage.

Ainsi, si nous prenons en considération les deux possibles parodies précédentes, à savoir la parodie de Philoxène par rapport au Cyclope d'Homère et la parodie d'Aristophane par rapport au Cyclope de Philoxène, nous supposons qu'il existe un jeu de mise en abyme des chants parodiques entre les trois œuvres qui appartiennent à trois formes poétiques différentes, l'épopée, le dithyrambe et la comédie- ou même quatre si l'on compare aussi au cas du drame satyrique d'Euripide.

Cette perspective offre un effet de continuité entre les variations possibles du Cyclope chanteur-berger, tant dans l'épopée homérique que dans le dithyrambe de Philoxène. Cet effet de continuité donne donc la possibilité à Philoxène non seulement de réutiliser cette figure, mais aussi de la réinvestir.

Ainsi, d'un côté, si l'on admet une intention parodique chez Philoxène, le chant est en lui-même un indice d'intertextualité entre les deux figures du Cyclope. D'un autre côté, ce même chant devient une méthode de réinterprétation de la figure homérique du Cyclope dans le contexte du dithyrambe. Effectivement, le chant de Polyphème de Philoxène se présente comme un chant alternatif pour une autre version de Polyphème

239 Nous modifions ici la traduction de H. Van Daele.

dans le nouveau mouvement poétique et musical de la Nouvelle Musique qui, comme nous l'avons expliqué, favorise l'expression musicale plutôt que la langue.

De la même façon, Aristophane parodie probablement la figure possible du Cyclope citharède et chanteur de Philoxène qui chante son amour pour la Néréide dans le cadre du dithyrambe. Ainsi, dans le contexte de la comédie en faisant des modifications à la figure de Polyphème, le poète comique dramatise cette possibilité en imaginant comment elle serait présentée si le Cyclope de Philoxène avait une cithare et à quoi ressemblerait la description de la figure de Polyphème citharède et chanteur de Philoxène dans le dithyrambe²⁴⁰.

Dans cette optique, à travers la figure de Polyphème qui conserve ses principales caractéristiques homériques, Philoxène réussit à promouvoir une réflexion critique grâce à l'intertextualité. En effet, dans le cadre de la Nouvelle Musique, Philoxène réutilise la figure du Cyclope chanteur qui lui permet de modifier certaines particularités préexistantes de la figure du Cyclope homérique.

Par conséquent, notre poète réinvestit la figure du Cyclope berger siffleur d'Homère et du chanteur ivrogne d'Euripide, afin de suggérer sa version alternative du Cyclope berger citharède et chanteur. Grâce à cette figure familière du Cyclope chanteur, Philoxène parvient sans doute à mettre en lumière ses innovations musicales dans son dithyrambe.

Ainsi, la figure de Polyphème ainsi que le dithyrambe comme forme poétique sont au cœur de l'expérimentation poétique et surtout, dans le cas de la figure du Cyclope citharède et chanteur, sont au centre de l'expérimentation musicale. Dit autrement, cette optique crée de nouveaux enjeux intertextuels qui touchent à la structure non seulement de la figure du Cyclope Polyphème qui réunit divers éléments, mais aussi à la forme poétique du dithyrambe en tant que forme poétique qui regroupe également différents matériaux littéraires. Dans cette perspective, c'est une expérience nouvelle qui est menée dans le cadre du mouvement poétique et musical de la Nouvelle Musique.

240 LeVen 2014, p. 241.

5 Du duo au trio : Polyphème, Ulysse et Galatée

L'innovation du dithyrambe de Philoxène se remarque lors de l'introduction du motif du Cyclope amoureux, comme nous l'avons dit. Toutefois, la transformation de la figure homérique du Cyclope monstrueux en figure du Cyclope amoureux s'opère progressivement, grâce à un jeu intertextuel qui donnent la possibilité à Philoxène de laisser entendre des nouvelles interprétations.

Dans ce contexte et grâce à la figure d'Ulysse homérique et à sa relation avec le Cyclope homérique, Philoxène développe un processus de réinvestissement de l'hypotexte homérique, sur deux niveaux. D'un côté, Philoxène réutilise et réinterprète les facultés d'Ulysse homérique. D'un autre côté, grâce au réinvestissement d'Ulysse homérique, notre poète réinterprète la relation des deux figures centrales du chant IX de l'*Odyssee* et il réinvestit ainsi le Cyclope homérique en une figure moins brutale.

Ainsi Philoxène, en réinterprétant l'hypotexte homérique, propose sa version de la figure du Cyclope Polyphème. Cela lui permet d'introduire la figure de la Néréide Galatée dans ce nouveau contexte du Cyclope amoureux. Par conséquent, cette approche permet à Philoxène de mettre en valeur ses innovations poétiques et musicales dans son dithyrambe tout en respectant l'hypotexte homérique.

5.1 La ruse d'Ulysse au service de l'amour

Grâce aux possibles fragments du dithyrambe de Philoxène, aux citations ou aux paraphrases d'autres poètes et auteurs, nous avons la possibilité de suggérer que Philoxène suit la tradition homérique du chant XI de l'*Odyssee* relatant la rencontre d'Ulysse avec le Cyclope afin d'introduire le motif du Cyclope amoureux. A cet égard, l'une des lettres du corpus épistolaire de l'auteur chrétien Synésios de Cyrène (III- IV^e s. ap. J.-C.) qui s'adresse à un certain Athanasios, est une source essentielle pour appréhender le dithyrambe de Philoxène (PMG 818e chez Synésios *Epist.*, 121,1ss.).

Synésios propose une version d'un épisode possible du dithyrambe de Philoxène sur la rencontre du Cyclope avec Ulysse, centré sur l'amour de Polyphème pour Galatée. D'après lui, tandis qu'Ulysse est emprisonné dans la caverne du Cyclope, il tente de convaincre le Cyclope de le libérer en lui promettant son aide afin de séduire la Néréide Galatée.

Il convient ici de signaler que Zénobios qui a composé des proverbes en ordre alphabétique, propose une exclamation d'Ulysse qui suit la déclaration du Cyclope selon laquelle il veut sacrifier Ulysse et ses compagnons, comme nous l'avons déjà montré (PMG 824 chez Zénobios 5.45 (Paroem. Gr.I, p.139, 9ss. Leutsch-Schneidewin) :

Κύκλωψ γάρ ἐστι δρᾶμα Φιλοξένου τοῦ ποιητοῦ ἐν ᾧ ὁ Ὀδυσσεὺς περισχεθεὶς
τῷ τοῦ Κύκλωπος σπηλαίῳ λέγει

οἷφ μ' ὁ δαίμων τέρατι συγκαθεῖρξεν.

« *Le Cyclope* est un drame du poète Philoxène dans lequel Ulysse, étant emprisonné dans la caverne du Cyclope, dit :

“Avec quel monstre le dieu m'a-t-il emprisonné”²⁴¹. »

L'exclamation confirme l'emprisonnement possible d'Ulysse par le Cyclope de Philoxène, comme dans l'épopée homérique. Par conséquent, cette exclamation citée par Zénobios constitue un indice d'intertextualité et justifie le rapprochement entre le récit de Synésios et le dithyrambe de Philoxène.

Dans cette optique et bien qu'il soit impossible de savoir si la version de Synésios est une réutilisation exacte du dithyrambe de Philoxène, elle nous donne l'occasion d'une présentation générale de l'intrigue du dithyrambe²⁴². Effectivement, grâce à la lettre de Synésios qui reprend des éléments possibles du dithyrambe de Philoxène, il est possible de suggérer de nombreuses similitudes en ce qui concerne la réutilisation et le réinvestissement du dispositif de comportement et de relation des personnages centraux des deux versions, c'est-à-dire entre Athanasios et Ulysse ainsi qu'avec le Cyclope.

241 Trad. V. Kleitsika.

242 LeVen 2014, p. 236.

5.1.1 *La ruse d'Ulysse : exemple didactique*

Le titre de la lettre de Synésios de Cyrène attire notre attention à cause d'une capacité particulière du destinataire. Synésios s'adresse à Athanasios qui est mentionné comme ὑδρομίκτης, « celui qui dilue le vin avec l'eau » (PMG 818e chez Synésios *Epist.*, 121) :

Ἀθανασίῳ ὑδρομίκτη.

« À Athanasios qui dilue le vin avec l'eau²⁴³. »

Le destinataire de la lettre de Synésios s'occupe de vin, mais il était emprisonné suite à la dilution de vin avec de l'eau car il a trompé probablement quelqu'un²⁴⁴.

Cette faculté singulière que possède Athanasios est essentielle, au prétexte que Synésios présente une version possible de la rencontre du Cyclope avec Ulysse, un homme qui avait une relation singulière avec le vin : Ulysse d'Homère a trompé Polyphème en lui offrant du vin afin de s'échapper de sa caverne.

Dans cette optique, l'épisode homérique ouvre la possibilité à Synésios de raconter ou même de comparer l'épisode du vin d'Athanasios avec l'épisode du vin d'Ulysse, comme un exemple didactique sur la ruse. Athanasios semble avoir été jeté en prison à cause de sa ruse. En miroir se trouve Ulysse qui a trompé le Cyclope avec succès et s'est échappé de sa caverne.

Ainsi, Synésios au début de sa lettre emploie le verbe rhétorique πείθω, « persuader », pour mettre l'accent sur la méthode qu'Ulysse a pratiqué pour convaincre le Cyclope de l'aider et de s'échapper de sa caverne (PMG 818e chez Synésios *Epist.*, 121) :

Ὀδυσσεὺς ἔπειθε τὸν Πολύφημον διαφεῖναι αὐτὸν ἐκ τοῦ σπηλαίου·
(...).

« Ulysse persuadait Polyphème de le laisser quitter sa caverne· (...). »

En outre, à cause de la comparaison de la ruse d'Athanasios avec celle d'Ulysse, le même épisode homérique autorise Synésios à construire une autre version de la figure d'Ulysse homérique. Le verbe rhétorique πείθω, « persuader », est aussi fondamental

²⁴³ Ici comme ailleurs, nous utilisons notre traduction pour les *Epistulae* de Synésios de Cyrène.

²⁴⁴ Hodern 2004, p. 286.

dans la mesure où Ulysse justifie ses propositions pour tromper le Cyclope, à savoir lui faire confiance pour gagner l'amour de la Néréide. Par conséquent, Polyphème libérera le héros épique en échange de l'amour de Galatée (PMG 818e chez Synésios *Epist.*, 121) :

(...) καὶ ἐς καιρὸν ἄν σοι παρείην οὐκ εὐτυχοῦντι τὰ εἰς τὸν θαλάπτιον ἔρωτα.

[Ulysse : -] « (...) Et puis, en temps utile, je pourrais être là pour toi, puisque tu ne rencontres aucun succès dans ton amour marin. »

On constate, ici, un décalage important. Dans le chant IX de l'*Odyssée*, Ulysse n'essaye pas de persuader Polyphème ou de dialoguer avec lui pour justifier la nécessité de boire du vin. Le Cyclope homérique accepte les propositions d'Ulysse et il boit le vin directement. À l'inverse, l'intention d'Ulysse de Synésios de persuader Polyphème montre une autre version possible de la figure d'Ulysse homérique.

5.1.2 *Ulysse de Synésios comme un magicien*

Bien que la présentation d'Ulysse par Synésios semble étrange en comparaison avec l'Ulysse homérique, cette présentation crée en fait un jeu intertextuel autorisant des versions alternatives. Ainsi, Ulysse de Synésios se présente comme un magicien qui peut aider le Cyclope amoureux à séduire la Néréide car il connaît des philtres magiques et amoureux (PMG 818e chez Synésios *Epist.*, 121) :

(...) γόης γάρ εἰμι (...) οἶδα καὶ καταδέσμους καὶ ἐρωτικὰς κατανάγκας.

[Ulysse : -] « Car je suis un enchanteur (...) je connais des sorts qui contraignent à l'amour. »

Dans un premier temps, le public érudit est capable de repérer que l'attitude d'Ulysse est une possible adaptation ludique de celle qu'il adopte face au Cyclope dans le chant IX de l'*Odyssée*. En effet, comme nous l'avons vu, Ulysse offre au Cyclope le vin de Maron (*Odyssée*, 9.196-199) qui est une boisson inconnue du Cyclope. C'est un vin rouge (*Odyssée*, 9.208) délicieux que même les dieux veulent goûter (*Odyssée*, 9.205) et qu'Ulysse emploie pour enivrer et aveugler le Cyclope (*Odyssée*, 9.346-348).

Dans un second temps, selon Synésios, Ulysse se présente comme un homme rusé, qui essaye de tromper le Cyclope en lui proposant son philtre d'amour en se faisant passer pour « un enchanteur » γόης. Cette transformation s'opère par un jeu d'allusions à un autre passage de l'*Odyssee*.

Dans le chant X, Ulysse ordonne à ses compagnons d'explorer l'île de Circé. Euryloque, un des compagnons d'Ulysse, lui raconte les effets du philtre que Circé leur a donné afin de les métamorphoser en animaux. Son philtre était composé d'un mélange de vin de Pramnos, de fromage, de farine, mais aussi d'une « drogue », φάρμακον, qui rend le mélange magique (*Odyssee*, 10.233-240) :

εἶσεν δ' εἰσαγαγοῦσα κατὰ κλισμούς τε θρόνους τε,
 ἐν δέ σφιν τυρόν τε καὶ ἄλφιτα καὶ μέλι χλωρόν
 οἴνω Πραμνεῖω ἐκύκα· ἀνέμισγε δὲ σίτω
 φάρμακα λύγρ', ἵνα πάγχυ λαθοῖατο πατρίδος αἴης.
 αὐτὰρ ἐπεὶ δῶκέν τε καὶ ἔκπιον, αὐτίκ' ἔπειτα
 ῥάβδῳ πεπληγυῖα κατὰ συφειοῖσιν ἐέργνυ.
 οἱ δὲ συῶν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνήν τε τρίχας τε
 καὶ δέμας, αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος, ὡς τὸ πάρος περ.

« Ulysse : - Elle les conduisit vers des sièges et des fauteuils,
 puis elle mêlait pour eux du fromage et de la farine et du miel jaune pâle
 et du vin de Pramnos. Et elle versait dans cette préparation
 des drogues sinistres, afin qu'ils oublient totalement leur patrie.
 Ensuite, lorsqu'elle leur eut donné à boire et qu'ils eurent bu,
 les battant alors avec son bâton, elle les enferma dans la porcherie.
 Et eux avaient la tête, la voix et les soies des cochons
 et le corps, mais seul leur esprit leur était resté, tel qu'avant. »

Pour autant, bien que le mélange d'Homère et celui de Synésios semble avoir des effets similaires avec « les drogues », φάρμακα, il existe une différence essentielle entre eux. Dans le chant X de l'*Odyssee*, le *pharmakon* de Circé est d'abord caractérisé comme λύγρον (*Odyssee*, 10.236), à savoir « sinistre », « qui fait ou cherche à faire du mal » ; puis comme οὐλόμενον (*Odyssee*, 10.394), c'est-à-dire qu'il est utilisé pour « causer

le malheur » de ceux qui le boivent car les compagnons d'Ulysse oublient leur pays, leurs proches et leur identité²⁴⁵.

Au contraire, si on prend en compte la version de Synésios, on suppose que dans le dithyrambe de Philoxène, le *pharmakon* d'Ulysse donne l'impression d'un *pharmakon* ἐσθλόν²⁴⁶, c'est-à-dire d'« un produit bénéfique » qui assure l'amour de la femme, ici de Galatée. C'est dans ce décalage, entre drogue d'oubli et philtre d'amour, que repose l'intérêt du jeu intertextuel chez Philoxène²⁴⁷.

5.1.3 Réécrire l'Ulysse rusé

Bien qu'Ulysse ait un comportement qui semble étrange à cause de la version du Cyclope amoureux, comme nous l'avons mentionné, il garde ses facultés préexistantes homériques et désire tromper Polyphème. Mais celui-ci s'en rend compte et, en employant le terme ποίκιλλε « subterfuge », il présente Ulysse comme un homme rusé qui pratique plusieurs méthodes pour atteindre son but (PMG 818e chez Synésios *Epist.*, 121) :

δριμύτατον μὲν ἀνθρώπιον ἔοικας εἶναι καὶ
ἐγκατατετριμμένον ἐν πράγμασιν. ἄλλο μέντοι τι ποίκιλλε· (...).

[Cyclope : -] « tu sembles être un petit homme rusé et un fin
connaisseur des affaires. Cherche-toi un autre subterfuge ; (...). »

Il convient, ici, de constater que cette présentation d'Ulysse n'est pas une nouveauté. Dans les épopées homériques, Ulysse est caractérisé comme πολυμήτις, πολύτροπος, πολυμήχανος²⁴⁸, comme l'expliquent J.- P. Vernant et M. Detienne :

245 Heubeck & Hoekstra 1989, p. 56.

246 Dutsch 2008, p. 75.

247 Dans la deuxième strophe et antistrophe de la *parodos* (*Ploutos*, 302-315) dans la comédie *Ploutos*, Aristophane parodie le Cyclope de Philoxène en réutilisant la figure de Circé homérique. Il est possible qu'Aristophane la parodie en faisant allusion à la double thématique du dithyrambe de Philoxène, à savoir l'amour du Cyclope de la néréide. Dans ce cas, les facultés de Circé qui s'occupe des drogues et des philtres magiques sont transportés à l'Ulysse du dithyrambe afin que Philoxène introduit la figure du Cyclope amoureux.

248 *Odyssée*, 9.1 & 10.330 : πολυμήτις ; *Odyssée*, 1.204 : ἐπεὶ πολυμήχανός ἐστιν ; Ὀδυσσεῦ, *Iliade*, 2.173, 4.358, 9.308, etc.- *Odyssée*, 5.203, 10.401, etc : διογενὲς Λαερτιάδη πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ.

« (...) expert en ruses variées, (*pantious dolous*²⁴⁹), *polumechanos* [...] il ne manque d'expédients, de *poroi*, pour se tirer d'affaire en tout genre d'embarras, *aporia*. Instruit par Athéna et Héphestos, divinités à la *mêtis*, l'artiste possède de même une *techne pantoie*²⁵⁰, un art de diversité, un savoir à tout faire. Le *polymêtis* porte également le nom de *poikilomêtis* ».

« La bigarrure et l'ondolement appartiennent si intimement à la nature de la *mêtis*, que l'épithète *poikilos*, appliquée à un individu, suffit à le désigner comme un esprit retors, un malin fertile en invention (*poikiloboulos*) en ruses de toutes sortes »²⁵¹.

Dans cette perspective, la *mêtis* est une capacité qui s'adapte à chaque situation et problème dans un cadre qui devient très vite ambigu²⁵². En effet, comme Polyphème l'explique, l'objectif d'Ulysse est de le tromper afin de s'échapper de sa caverne, comme dans le cas de l'*Odyssée* d'Homère - ou le *Cyclope* d'Euripide. Cependant, le *distinguo* apparaît dans la méthode et le moyen employés avec lesquels Ulysse trompe le Cyclope dans le nouveau contexte du Cyclope amoureux. D'après J.-P. Vernant et M. Detienne :

« La *mêtis* est elle-même une puissance de ruse et de tromperie. Elle agit par déguisement. Pour duper sa victime elle emprunte une forme qui masque, au lieu de le révéler, son être véritable. En elle l'apparence et la réalité, dédoublées, s'opposent comme deux formes contraires, produisant un effet d'illusion, *apate*, qui induit l'adversaire en erreur et le laisse, en face de sa défaite, aussi éberlué que devant les sortilèges d'un magicien²⁵³ ».

Ainsi, si Ulysse de Synésios s'occupe de philtres magiques car il est magicien, son *pharmakon* devient le marqueur d'intertextualité de la transposition de l'Ulysse homérique, caractérisé de *polymêtis*, de *polutropos* et de *polumechanos*, à l'Ulysse du dithyrambe. Par conséquent, dans le cadre de la tromperie, du déguisement et de la

249 *Iliade*, 3.202 : παντοίους δόλους.

250 *Odyssée*, 6.234 : τέχνην παντοίην.

251 Detienne & Vernant 1974, p. 25- 26.

252 Detienne & Vernant 1974, p. 26-27.

253 Detienne & Vernant 1974, p. 29.

poikilia, le vin enivrant de l'*Odyssée* est réutilisé et réinvesti par Philoxène en donnant la possibilité à Synésios de le transformer en un philtre d'amour magique.

Si l'on prend en compte la version de Synésios et l'hypotexte homérique, la présentation de la figure d'Ulysse par Synésios montre le changement possible de traitement d'Ulysse d'Homère par Philoxène afin d'introduire le Cyclope amoureux. Cette approche ouvre plusieurs significations au dithyrambe de Philoxène.

D'un côté, il réutilise et réinvestit la figure d'Ulysse homérique dans le cadre du Cyclope amoureux. D'un autre côté, Philoxène a proposé une version possible d'Ulysse qui en même temps reste fidèle sur le plan de la continuité homérique, à savoir celui qui utilise plusieurs méthodes et moyens pour atteindre son but, tout en créant des nouveaux enjeux intertextuels qui lui autorisent à introduire le Cyclope amoureux de Galatée.

A un autre niveau de lecture, il est intéressant, également, de rappeler que le terme *poikilia* désigne la variété et la diversité des méthodes musicales des poètes de la Nouvelle Musique. Ainsi, il est possible que Synésios ne procède pas à ce choix lexical, à ce choix philologique, de manière fortuite.

À l'inverse, grâce à la *poikilia* qui prend le sens de *mêtis* dans le cas d'Ulysse, qui est capable de se transcender en face des difficultés, Synésios propose peut-être que Philoxène aie la possibilité de montrer son propre *mêtis* au niveau littéraire à travers ses variations musicales et poétiques²⁵⁴. Cela pourrait être une référence possible à la création poétique de Philoxène comme une proposition littéraire alternative ainsi que générique, pour l'épopée homérique et les autres réutilisations et réinterprétations de l'épisode homérique.

254 Pour plus des détails sur la comparaison du comportement de ruse de Philoxène avec Ulysse dans l'épisode homérique voir, notre chapitre sur Philoxène, p. 153-156.

5.2 La création de la Néréide Galatée

Pour opérer la transformation du Cyclope homérique brutal en une figure éloignée de la tradition homérique, Philoxène introduit la figure de la Néréide Galatée. En effet, notre poète en réutilisant Galatée qui, selon la *Théogonie* d'Hésiode, est une Néréide, fille de Doris et de Nérée (*Théogonie*, v. 240-264), fait naître pour la première fois une version alternative au Cyclope monstre homérique, celle du Cyclope amoureux.

L'introduction de la figure de la Néréide Galatée ainsi que le sujet de l'amour du Cyclope pour elle a posé dès l'antiquité plusieurs problèmes aux commentateurs anciens, étant donné qu'il s'agit un sujet ambigu à cause aussi bien de la nature fragmentaire du dithyrambe de Philoxène, que de l'absence de sources précises et suffisantes qui donneraient une vue d'ensemble. Cette ambiguïté est présente non seulement dans le double titre du dithyrambe, comme nous l'avons déjà analysé, mais aussi dans le traitement-même du sujet de l'amour du Cyclope pour la Néréide dans le dithyrambe de Philoxène dans la mesure où, une fois de plus, la tradition culturelle et la tradition littéraire se confondent.

5.2.1 *La définition d'un nouveau personnage*

La figure de la Néréide Galatée se situe dans un espace intermédiaire entre la tradition culturelle et la tradition littéraire, ce qui ne permet pas d'en présenter une définition claire. Ainsi plusieurs scholies anciennes ont tenté de proposer leur définition de son personnage ainsi que de son statut dans le dithyrambe de Philoxène.

Plus précisément, on trouve un exemple particulier dans une scholie pour l'*Idylle VI* de Théocrite. La scholie cite une anecdote de Douris de Samos, historien et tyran de Samos, qui justifie la présence de la Néréide Galatée dans le dithyrambe de Philoxène (PMG 817c chez Douris, FGrHist 76 F58, Schol. Theocr., 6(f)) :

Δοῦρίς φησι διὰ τὴν εὐβοσίαν τῶν θρεμμάτων καὶ τοῦ γάλακτος πολυπλήθειαν τὸν Πολύφημον ἰδρύσασθαι ἱερὸν παρὰ τῇ Αἴτνῃ Γαλατείας· Φιλόξενον δὲ τὸν Κυθήριον ἐπιδημήσαντα καὶ μὴ δυνάμενον ἐπινοῆσαι τὴν αἰτίαν ἀναπλάσαι ὡς ὅτι Πολύφημος ἦρα τῆς Γαλατείας.

« Douris dit qu'à cause de la richesse des pâturages qui nourrissent ses troupeaux et à cause de l'abondance de leur lait, Polyphème a fondé un sanctuaire de Galatée près de l'Etna ; lorsque Philoxène de Cythère est venu y résider, comme il ne pouvait en comprendre l'origine, il imagina que Polyphème était tombé amoureux de Galatée²⁵⁵. »

D'après l'anecdote et bien que la figure de Galatée fût une innovation véritable de Philoxène, comme nous l'avons indiqué, Douris a associé le nom Γαλάτεια, « Galatée », avec le terme grec γάλα, « lait », en créant un jeu de mots entre les deux termes dans le dithyrambe de Philoxène. Par conséquent, l'association linguistique a autorisé l'établissement d'une relation pastorale entre la Néréide Galatée et le berger Cyclope, donnant la possibilité à Philoxène de composer l'histoire du mythe de l'amour du Cyclope pour la Néréide.

Contrairement à ce qui précède, cette association linguistique qui est attribuée à Philoxène constitue probablement une forme typique d'étiologie hellénistique que l'interprétation de la scholie a proposé dans le contexte pastoral des *Idylles* de Théocrite²⁵⁶, comme nous le verrons. Autrement dit, selon l'interprétation de la scholie de l'*Idylle VI* de Théocrite, Douris propose une possible approche rationaliste de l'histoire d'amour du Cyclope pour Galatée à cause de ce jeu de mots, une approche elle-même proposée par des commentateurs hellénistiques. C'est pourquoi Douris accuse Philoxène de ne pas comprendre la relation de Galatée avec le monde pastoral de Polyphème ainsi que d'inventer l'histoire d'amour du Cyclope pour elle.

Si l'on prend en considération les mentions précédentes, bien que nous ne puissions être certains de la crédibilité de l'anecdote autour de la justification de l'introduction de la Néréide Galatée dans le dithyrambe de Philoxène, l'anecdote fait émerger une possible procédure essentielle de transformation du Cyclope homérique par Philoxène, grâce à l'introduction de la figure de la Néréide Galatée.

255 Trad. V. Kleitsika.

256 Fongoni 2014, p. 104.

5.2.2 *La caverne du Cyclope : nouveau locus amoenus*

Selon la version de Synésios, Ulysse prend le rôle de magicien afin de tromper le Cyclope sur son remède d'amour, comme nous l'avons déjà expliqué. Pendant leur dialogue, Ulysse donne des conseils au Cyclope pour gagner l'amour de Galatée. Ainsi, Ulysse lui propose de transformer la caverne homérique cyclopéenne, l'espace de la mort et de la sauvagerie, là où le Cyclope a dévoré des compagnons d'Ulysse et là où il a été aveuglé, en *locus amoenus*, à savoir un lieu idéalisé.

Ulysse conseille donc au Cyclope de nettoyer et de parfumer la caverne. Ces sont des pratiques typiques des rituels pour gagner la faveur des dieux. Si Polyphème désire attirer l'attention de la Néréide, il lui faut se comporter comme l'un des fidèles ou l'un des adorateurs de Galatée (PMG 818e chez Synésios *Epist.*, 121) :

Καλὸν οὖν εἰ πάντα εὐθετήσας ἐκκορήσειάς τε καὶ ἐκπλυνεῖς καὶ
ἐκθυμιάσειας τὸ δωμάτιον · (...).

« [Ulysse : -] Ce serait donc bien si tu mettais tout en ordre, que tu essayais, nettoyais et parfumais la chambre ; (...). »

D'ailleurs, Ulysse suggère à Polyphème de tresser des couronnes de lierre et de liseron pour lui-même et pour la Néréide (PMG 818e chez Synésios *Epist.*, 121) :

(...) ἔτι δὲ κάλλιον εἰ καὶ στεφάνους παρασκευάσαιο κιττοῦ τε καὶ
μίλακος, οἷς σαυτὸν τε καὶ τὰ παιδικὰ ἀναδήσαιο · (...).

« [Ulysse : -] Et, ce serait mieux, si tu faisais également des couronnes de lierre et de liseron, avec lesquels tu couronnerais et toi-même et ta petite chérie ; (...) »

Les plantes qu'Ulysse mentionne et, en général, la végétalisation de l'espace peut offrir une apparence mystérieuse et créer une proximité avec les dieux²⁵⁷. C'est pourquoi Ulysse propose un dernier changement pour la caverne du Cyclope, à savoir de faire attention à l'odeur pastorale de sa caverne (PMG 818e chez Synésios *Epist.*, 121) :

257 Rudhardt 2001, p. 178.

ἀτὰρ μεταξύ μέ τι καὶ τοιοῦτον ἔθραξε, μὴ τῶν κωδίων ὁ γράσος ἀηδῆς
γένηται κόρη τρυφώση καὶ λουομένη τῆς ἡμέρας πολλάκις·

« [Ulysse : -] Mais, entre autres, cela m'inquiète aussi, si l'odeur infecte
des toisons dégoûte la jeune fille, elle qui vit dans la mollesse et se lave
plusieurs fois par jour. »

Ulysse montre non seulement que Galatée est tout d'abord une femme délicate, mais aussi qu'elle est une divinité marine habituée à l'eau et aux confort de la vie. Par conséquent, Ulysse explique qu'elle n'aimerait pas le décor pastoral du Cyclope en montrant l'écart existant entre le Cyclope et la Néréide.

Dans ce contexte, Ulysse propose de transformer la caverne du Cyclope en un espace sacré pour son aimée, un sanctuaire possible, comme un nouveau *locus amoenus*. Si le Cyclope est amoureux de Galatée et souhaite leur union, il est alors essentiel de faire des modifications à sa caverne qui doit devenir un espace approprié pour une déesse de la part de son futur amant ou fidèle adorateur.

5.2.3 *Un hymne amoureux pour Galatée*

Dans le livre XIII des *Deipnosophistes*, Athénée cite un passage possible du dithyrambe de Philoxène selon lequel Polyphème énumère les grâces de la Néréide Galatée²⁵⁸ en omettant de mentionner ses yeux, faisant indirectement allusion à son aveuglement par Ulysse (PMG 821 chez Athénée 13.564e) :

ὁ δὲ τοῦ Κυθηρίου Φιλοξένου Κύκλωψ ἐρῶν τῆς Γαλατείας καὶ ἐπαινῶν αὐτῆς
τὸ κάλλος προμαντευόμενος τὴν τύφλωσιν πάντα μᾶλλον αὐτῆς ἐπαινεῖ ἢ τῶν
ὀφθαλμῶν μνημονεύει, λέγων ὧδε·

ὦ καλλιπρόσωπε,
χρυσεοβόστρυχε Γαλάτεια,
χαριτόφωνε, θάλος Ἐρώτων.

258 Power 2013, p. 243.

« Le Cyclope de Philoxène de Cythère est amoureux de Galatée, il loue sa beauté : il prédit son aveuglement en louant tout chez elle, mais sans mentionner ses yeux ; voici ce qu'il dit :

[Cyclope : -] O Galatée au beau visage,
aux boucles d'or,
à la voix gracieuse, rejeton des Amours²⁵⁹. »

D'après la citation d'Athénée, il est possible que le dithyrambe prenne la forme d'un hymne en faveur de la Néréide Galatée. Le Cyclope commence alors son hymne en nommant Galatée et en évoquant ses qualités de déesse. À cet effet, il emploie des adjectifs qui semblent archaïques ; des mots composés, à savoir les adjectifs *καλλιπρόσωπος* « celui qui a un beau visage », *χρυσεοβόστρυχος* « celui qui a des boucles d'or », et *χαριτόφωνος* « celui qui a une voix gracieuse » ; ou encore des néologismes²⁶⁰. Ainsi, ce type d'évocations se présente probablement comme une réécriture de la beauté dans les hymnes homériques, nous donnant l'impression de formes adjectivales typiques, à savoir des épicleses rituelles pour appeler un dieu, dans notre cas la Néréide Galatée.

Par ailleurs, dans ce passage possible du dithyrambe de Philoxène cité par Athénée, nous soulignons la référence de l'amour *Κύκλωψ ἐρῶν τῆς Γαλατείας*, « Le Cyclope est amoureux de Galatée ». Si l'on tient compte de la transformation possible de la caverne du Cyclope en un espace sacré ou en un sanctuaire pour la Néréide, comme Ulysse le conseille à Polyphème dans la version de Synésios, on peut constater que cette référence particulière nous amène à un autre point de lecture de l'hymne du Cyclope pour la Néréide. L'hymne se manifeste peut-être sous la forme d'une prière amoureuse qui se déroule de telle sorte que celui qui prie, ici Polyphème, devient le récipiendaire de l'amour, ici l'amour de Galatée.

On rappellera que le motif de la prière est déjà utilisé comme forme poétique essentielle dans le chant IX de l'*Odyssee*. Le Cyclope prie son père, le dieu Poséidon, (*Odyssee*, 9.528-535) pour se venger de son aveuglement par Ulysse. Le motif de la prière peut exposer, alors, une continuité entre les différentes versions de la figure du

259 Trad. V. Kleitsika.

260 Csapo 2004, p. 255 ; LeVen 2014, p. 238.

Cyclope. Bien que la divinité à laquelle le Cyclope adresse sa prière change dans chaque contexte, ce qui reste pareil est le souhait du Cyclope de retrouver sa lumière après son aveuglement, littéralement ou métaphoriquement.

Cette présentation de la Néréide par le Cyclope chez Philoxène concourt à donner plusieurs fonctions pour la structure et le contexte du dithyrambe. D'un côté, le passage possible de Philoxène sauvegardé par Athénée constitue probablement le début du chant d'amour de Polyphème. Son chant d'amour se trouve sous la forme d'une monodie²⁶¹ dans laquelle Galatée est présentée à travers les paroles du Cyclope et que probablement Aristophane parodie dans sa comédie *Ploutos*, comme nous l'avons déjà expliqué.

D'un autre côté, dans le même passage possible du dithyrambe mentionné par Athénée, les termes exagérés et les néologismes pointent vers une nouvelle tendance dans la méthode de composition des dithyrambes si nous prenons en compte les scholies dans la comédie *Les Nuées* d'Aristophane²⁶². En d'autres termes, le vocabulaire est utilisé pour des raisons musicales en exploitant des termes apparemment archaïques et des néologismes²⁶³. Cet usage du vocabulaire concourt à une approche lyrique du dithyrambe et souligne une fois de plus l'importance de l'approche musicale qui se présente comme équivalente ou supérieure à l'approche verbale²⁶⁴.

Ainsi, comme nous le savons, le Cyclope d'Homère et même d'Euripide ne dispose pas de la capacité de chanter ainsi. Soit il siffle ses bêtes, soit il chante maladroitement sous l'effet de son ivresse. À l'inverse, dans le passage possible du dithyrambe de Philoxène cité par Athénée ci-dessus, le terme *χαριτόφωνος*, « celui qui a une voix gracieuse », joue un rôle clé dans le contexte du chant éventuel du Cyclope avec lequel il exprime son amour pour la Néréide.

261 Fongoni 2014, p. 110.

262 Schol. Aristoph. *Nub.*, 335e : ἐπεὶ οὖν συνθέτοις καὶ πολυπλόκοις οἱ διθυραμβοποιοὶ χρῶνται λέξεσιν (...). « Les poètes des dithyrambes emploient des mots composés et compliqués (...). » ; trad. V. Kleitsika ; voir Fongoni 2005, p. 93.

263 Csapo 2004, p. 226-227.

264 Montes Cala 2014, p. 211.

Dans le cas de Philoxène, bien que le Cyclope explique que la Néréide a une belle voix, en réalité, celui qui chante est le Cyclope lui-même. Cette capacité musicale fait du Cyclope une caricature de sa figure homérique chantant son amour pour la Néréide. Mais précisément grâce à son amour pour la Néréide, il illustre en même temps sa figure de Cyclope amoureux.

Dans cet esprit, il est possible que le terme *charitophōnos* constitue une référence directe à la création musicale et poétique de Philoxène lui-même dans le cadre de la Nouvelle Musique, mettant en lumière l'expression lyrique. En effet, Philoxène transporte les facultés d'une figure à une autre dans le cadre de la Nouvelle Musique²⁶⁵ afin d'introduire ses innovations musicales dans le dithyrambe. Autrement dit, le fait que Polyphème insiste sur la voix de Galatée avec le terme *charitophōnos* montre qu'en réalité c'est le Cyclope qui chante pour elle en exposant ce décalage essentiel, ici, des figures parlantes ou plutôt chantantes.

Ce mécanisme constitue une ironie pour notre dithyrambe étant donné que le rôle actif joué par la Néréide Galatée est sujet au doute. En effet, bien que Polyphème énumère les grâces de la Néréide et qu'Ulysse le conseille sur les préférences de la Néréide, comme nous l'avons déjà mentionné, Galatée semble absente du dithyrambe de Philoxène en tant que locuteur. Elle est présentée de façon indirecte à travers les paroles des autres figures du dithyrambe²⁶⁶. Dans cette optique, la Néréide est présentée comme l'objet du désir amoureux du Cyclope²⁶⁷, mais elle n'apparaît qu'à travers les paroles des personnages masculins, c'est-à-dire de Polyphème et d'Ulysse, ou du chœur du dithyrambe.

Ainsi, dans son adaptation ludique de l'aveuglement du Cyclope par Ulysse, dans laquelle Philoxène introduit Galatée, celui-ci met en lumière le point de vue de Polyphème à travers lequel la Néréide est présentée. Ce n'est que des siècles plus tard que la Néréide prendra la parole et parlera en son nom propre dans le premier *Dialogue Marin* de Lucien, comme nous le verrons.

265 Gutzwiller 2006, p. 20 ; Montes Cala 2014, p. 211.

266 Cusset 2011, p. 37.

267 LeVen 2014, p. 130.

5.3 Polyphème *philomousos* : une figure méta-poétique

Le réinvestissement de la figure d'Ulysse homérique et l'introduction de Galatée comme l'objet du désir du Cyclope dans le dithyrambe donnent la possibilité à Philoxène de reformuler et de modifier la figure monstrueuse du Cyclope homérique en un Cyclope amoureux ayant un comportement proche des Muses. Ainsi, le Cyclope de Philoxène semble capable non seulement d'exprimer son amour, mais aussi d'acquérir des compétences intellectuelles comme le chant et la musique en permettant à notre poète et compositeur de nous immerger dans un second niveau, avant tout méta-poétique, de lecture de son dithyrambe.

5.3.1 *Réinvestir le Cyclope amoureux*

Dans le livre I des *Questiones Conviviales* qui est consacré aux questions autour des banquets, Plutarque cite un fragment d'Euripide sur la nature de l'amour et son effet sur les gens²⁶⁸ (PMG 822 chez Plutarque *Quaest. Conviv.*, 1.5.1) :

Πῶς εἴρηται τὸ “ποιητὴν δ’ ἄρα ‘ Ἔρως διδάσκει, κἂν ἄμουσος ἦ τὸ πρὶν’ ; (Eur. Fr.663)” (...) καὶ τὸν Κύκλωπα “Μούσαις εὐφώνοις ἰᾶσθαι”, φησι “τὸν ἔρωτα” Φιλόξενος.

« Dans quel sens a-t-on dit que “l'amour fait l'éducation du poète, même s'il était auparavant sans goût musical ? (Eur. Fr.663)” (...) Philoxène explique que “le Cyclope a guéri son amour avec les douces voix des Muses”²⁶⁹. »

D'après le fragment d'Euripide, l'amour est capable de métamorphoser tout homme, même celui qui est ἄμουσος, à savoir « celui qui n'est pas proche de la musique que les Muses offrent ».

Dans ce contexte, Plutarque en faisant une paraphrase d'un passage possible du dithyrambe de Philoxène, Μούσαις εὐφώνοις ἰᾶσθαι τὸν ἔρωτα, « a guéri son amour avec les douces voix des Muses », emploie la figure du Cyclope Polyphème comme un exemple didactique sur la possible métamorphose par amour.

268 Voir sur ce fragment d'Euripide Halliwell 2012, p. 21.

269 Trad. V. Kleitsika.

Il convient de souligner, ici, que Plutarque choisit de mentionner cette approche de la figure du Cyclope dans son livre consacré aux banquets. On rappelle que la figure de Polyphème apparaît comme une caricature de banqueteur dans le cadre d'un banquet humain et divin comme dans le drame satyrique *Le Cyclope* d'Euripide.

Ce Cyclope euripidéen est capable de chanter uniquement lorsqu'il se trouve sous l'effet du vin, comme nous l'avons déjà analysé et ainsi qu'il est caractérisé comme ἄχαρις, « celui qui n'a ni élégance ni charme » et μουσιζόμενος, « celui qui contrefait les méthodes des Muses » ainsi que σκαιοῦς, « celui qui est maladroit, grossier qui n'a pas d'expérience » et ἀπῳδός, « celui qui est désaccordé lorsqu'il chante », et ἀπαιδέυτος, « celui qui n'a pas d'éducation et de culture » (*Cyclope*, 488-494)²⁷⁰.

Au contraire, selon le passage de Plutarque, l'amour, à tout prix, est capable d'enseigner l'homme qui n'est pas proche des Muses, quelle que soit la difficulté. C'est pourquoi, l'amour a transformé le monstre homérique en une figure amoureuse proche de la musique et des Muses dans le dithyrambe de Philoxène.

Ainsi, d'après la citation de Plutarque, le Cyclope de Philoxène non seulement est capable de devenir un berger chanteur, mais aussi un chanteur proche des Muses. L'amour donne la possibilité au Cyclope d'exprimer son amour à travers la chanson et, par extension, de s'exprimer de façon plus civilisée.

5.3.2 Guérison du mal d'amour de la poésie

Tenant compte du fait que l'expression « [Le Cyclope] a guéri son amour avec une chanson à la voix agréable » (“Μούσαις εὐφώνοις ἰᾶσθαι”), chez *Questionnes Conviviales* de Plutarque, est présentée comme une paraphrase d'un passage possible du dithyrambe de Philoxène (PMG 822 chez Plutarque *Quaest. Conviv.*, 1.5.1), en indiquant que les Muses guérissent l'amour, il est possible de supposer que dans ce contexte le chant d'amour du Cyclope prend une forme singulière dans le dithyrambe.

Dans le livre XVIII d'*Érotikos*, Plutarque aborde le sujet du bouleversement amoureux faisant référence à un poème de Sapho dans le cadre de la *mania*²⁷¹ (PMG 822 chez Plutarque *Amator.*, 18.762f) :

270 Pour plus des détails, voir sur le sujet du Cyclope *amouros* d'Euripide, p. 91-95.

271 Frazier 2008, p. XI.

(...) ‘Μούσαις εὐφώνοις ἰωμένη τὸν ἔρωτα’
κατὰ Φιλόξενον.

« (...) “Elle cherchait à guérir son amour
Par les douces voix des Muses »,
comme dit Philoxène²⁷². »

D’après le contexte, cette expression constitue aussi une paraphrase du même possible passage du dithyrambe de Philoxène que Plutarque a fait paraphrase chez *Questionnes Conviviales* (PMG 822 chez Plutarque *Quaest. Conviv.*, 1.5.1). Les deux expressions chez Plutarque ont donc le même sens en employant deux types différents du même verbe ἰᾶμαι, « se guérir ».

Tableau 7		
Fragment de Philoxène	Extrait du texte ancien	Extraits des scholies anciennes
Fr.10 Fongoni (PMG 822) : (...) Μούσαις εὐφώνοις ἰᾶσθαι τὸν ἔρωτα.	PMG 822 chez Plutarque <i>Quaest. Conviv.</i>, 1.5.1 : Πῶς εἴρηται τὸ “ποιητὴν δ’ ἄρα ‘ Ἔρως διδάσκει, κἂν ἄμουσος ἦ τὸ πρίν’ ; (Eur. Fr.663)” (...) καὶ τὸν Κύκλωπα “Μούσαις εὐφώνοις ἰᾶσθαι”, φησι “τὸν ἔρωτα” Φιλόξενος.	Schol. Theocr., 11.1–3b : καὶ Φιλόξενος τὸν Κύκλωπα ποιεῖ παραμυθούμενον ἑαυτὸν ἐπὶ τῷ τῆς Γαλατείας ἔρωτι (...).
Fr.10 Fongoni (PMG 822) : (...) Μούσαις εὐφώνοις ἰωμένη τὸν ἔρωτα	PMG 822 chez Plutarque <i>Amator.</i>, 18.762f : (...) Μούσαις εὐφώνοις ἰωμένη τὸν ἔρωτα	

272 Nous modifions ici la traduction de Fr. Frazier.

L'amour est alors décrit comme un dieu capable de provoquer avec ses flèches la maladie d'amour. Mais, en parallèle, l'amour elle-même offre la guérison de la maladie d'amour à travers le chant des Muses qui ont une belle voix, comme le Cyclope chanteur qui chante son amour pour Galatée²⁷³. Ainsi, la chanson d'amour du Cyclope de Philoxène se transforme en un remède possible d'amour non partagé²⁷⁴.

D'ailleurs, il est intéressant de constater ici que le motif du Cyclope amoureux de Philoxène se trouve dans les scholies d'*Idylle XI* de Théocrite (Schol. Theocr., 11.1-3b) :

καὶ Φιλόξενος τὸν Κύκλωπα ποιεῖ παραμυθούμενον ἑαυτὸν ἐπὶ τῷ τῆς
Γαλατείας ἔρωτι (...).

« Et Philoxène présente le Cyclope se consolant de son amour pour Galatée (...)²⁷⁵. »

D'après la scholie, le Cyclope semble se parler à lui-même sur le mode de la « consolation (παραμυθούμενον ἑαυτὸν), pour se guérir de la maladie de son amour. Ainsi, si l'on prend en considération la double paraphrase de Plutarque dans ses deux œuvres et que l'on compare avec cette scholie de Théocrite²⁷⁶, nous supposons qu'il existe un motif répétitif d'un chant capable de guérir de la maladie d'amour²⁷⁷.

À ce point, il est indispensable de rappeler la version de Synésios, où le vin enivrant de l'*Odyssee* est transformé en un philtre magique d'amour, capable de guérir la maladie d'amour. Si nous prenons en compte que le Cyclope n'est pas convaincu et réclame une autre solution (PMG 818e chez Synésios *Epist.*, 121), il est possible que le chant d'amour soit conçu comme une alternative au remède d'Ulysse dans le dithyrambe de Philoxène²⁷⁸.

Ainsi, si l'amour de Galatée ne peut être provoqué par le philtre d'amour d'Ulysse, le chant du Cyclope devient un remède pour le berger amoureux lui-même. En effet, le

273 Montes Cala 2014, p. 204.

274 Hunter & Fantuzzi 2004, p. 180-182 ; LeVen, 2014, p. 241.

275 Ici, comme ailleurs, nous utilisons notre traduction pour les scholies des *Idylles* de Théocrite.

276 Théocrite s'inspire du dithyrambe pour présenter le chant et la poésie comme remède d'amour dans l'*Idylle XI* (1-3).

277 LeVen 2014, p. 241.

278 Hordern 2004, p. 289.

chant d'amour se transforme en un remède capable de lui faire oublier son amour, c'est-à-dire une part de lui-même et de son identité.

Dans une telle approche, le chant du Cyclope prend les facultés du *pharmakon* de Circé dans le chant X de l'*Odyssée*, puisque ce dernier était censé provoquer l'oubli chez ceux qui le boivent, comme nous l'avons déjà mentionné. Dans cette optique et grâce à la transposition du remède d'Ulysse en remède-philtre de Circé qui est équivalent au chant, le Cyclope de Philoxène pourrait chanter et devenir proche des Muses. De sorte que, par extension, son chant d'amour puisse évoluer en un remède possible à la maladie d'amour.

5.3.3 *Les dauphins et la création dithyrambe*

La scholie de l'*Idylle XI* de Théocrite, que nous avons cité ci-dessus, souligne un élément supplémentaire lié à l'amour de Polyphème pour Galatée dans le dithyrambe de Philoxène (Schol. Theocr., *II.1-3b*) :

[...] ἐντελλόμενον τοῖς δελφῖσιν ὅπως ἀπαγγείλωσιν αὐτῇ ὅτι ταῖς Μούσαις τὸν ἔρωτα ἀκεῖται.

« [...] Et il ordonne aux dauphins de lui faire savoir qu'il évoque les Muses afin de guérir de son amour. »

Le Cyclope de Philoxène se rend en φιλόμουσος à savoir « celui qui est proche des Muses ou aime la musique », et évoque les dauphins qui, envoûtés par ses capacités musicales, peuvent délivrer son message à la Néréide. Autrement dit, si les dauphins sont des créatures marines comme la Néréide Galatée, ils appartiennent alors au monde marin comme la Néréide et peuvent communiquer facilement avec elle.

Dans cette optique, les dauphins s'instituent comme l'intermédiaire entre le monde terrestre de Polyphème et le monde marin de Galatée, prenant le rôle du messenger d'amour du Cyclope²⁷⁹. Ainsi, les dauphins sont exploités comme une méthode de transposition et de réutilisation des capacités musicales du Cyclope afin de faire écho à son chant d'amour.

279 LeVen 2014, p. 241-242 ; Montes Cala 2014, p. 206.

Il convient de souligner ici que les dauphins et les Néréides ont une relation particulière qui est présentée diversement dans la littérature et dans l'iconographie, où les Néréides étaient accompagnées de dauphins.

Ainsi, un chœur de dauphins se trouve dans un fragment d'une tragédie d'Eschyle (TrGF Fr.150) où les Néréides chantent en traversant la mer sur des dauphins. Dans la tragédie *Électre* d'Euripide, en accompagnant les Achéens à Troie, les Néréides dansent et les dauphins envoûtés par le son de l'aulos, φίλαυλος, « celui qui aime et est passionné de l'aulos », les suivent en transportant Achille (*Électre*, 432-441)²⁸⁰.

Dans l'iconographie, figure également des images de Néréides et de dauphins, comme c'est le cas d'un dauphin qui transporte une Néréide dans une assiette Apulien à figures rouges (*LIMC*, 6, II., 28a ; IV^e s. av. J.-C., Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg)²⁸¹.

D'ailleurs, il existe aussi des dauphins et des Néréides qui transportent les armes d'Achille. Dans une hydrie attique à figures noires, attribuée au peintre des Tyrrhéniens (*LIMC*, 1, II., 200 ; milieu du VI^e s. av. J.-C., Musée du Louvre, Paris), Thétis, accompagnée de Néréides, remet les armes à Achille ; dans une lébès *gamikos* attribuée au peintre de Thétis (*LIMC*, 6, II., 339 ; IV^e s. av. J.-C., Musée du Louvre, Paris), les Néréides sont assises sur des dragons et des dauphins portant les armes d'Achille²⁸².

On trouve également, des dauphins qui transportent des cavaliers. C'est le cas d'un psykter archaïque à figures rouges attribué au peintre d'Oltos (fin du VI^e s. av. J.-C., Metropolitan Museum of Art (MET), New York) où les soldats sont sur les dauphins. Dans le *psykter*, les dauphins et leurs cavaliers nous donnent l'impression d'être en mouvement circulaire, ce qui souligne la performance de *choreia* dans le théâtre²⁸³.

En outre, dans l'iconographie, on trouve des dauphins ou des chœurs d'hommes prenant la forme des dauphins et mettant en lumière leur relation avec le dieu Dionysos et la création du dithyrambe²⁸⁴. Selon les *Histoires* d'Hérodote (1.23.1), pendant son voyage en Sicile, les compagnons d'Arion ont décidé de le tuer pour sa richesse. Arion

280 Csapo 2003, p. 72.

281 Voir figure 9 en annexes.

282 Voir figure 10 & 11 en annexes.

283 Voir figure 12 en annexes ; Kowalzing 2013, p. 37-39 ; Weiss 2020, p. 168.

284 Weiss 2020, p. 166.

a joué un hymne, appelé ὀρθιος νόμος, à la cithare et un dauphin, qui était envoûté par ses capacités musicales, l'a sauvé. C'est pourquoi, il y avait la statue d'un homme sur un dauphin à cap Ténare.

Ainsi, en visualisant cette relation dans l'iconographie grecque, dans un cratère attique à figures noires attribué à un peintre inconnu (milieu du VI^e s. av. J.-C., Musée du Louvre, Paris), on distingue un chœur d'hommes à l'extérieur du cratère et, en parallèle, un chœur de dauphins à l'intérieur du cratère ; dans un *kalpis* étrusque à figures noires attribué à un peintre du Vatican (fin du VI^e s. av. J.-C., Musée d'Art de Toledo) est dessiné un chœur d'hommes et des hommes-dauphins qui semblent plonger dans la mer²⁸⁵.

Il faut rappeler, ici, que les hommes du chœur étaient représentés, souvent, sous les traits de dauphins à cause de la relation possible du motif répétitif de la métamorphose dans les mythes des histoires de Dionysos, comme dans l'*Hymne homérique à Dionysos* où le dieu a métamorphosé les hommes en dauphins (*Hymne homérique à Dionysos*, 51-54)²⁸⁶.

Ainsi, nous signalons une relation particulière entre les dauphins et la musique ainsi que la danse en mouvement, notamment circulaire. C'est pourquoi, d'après E. Csapo, le passage des *Histoires* d'Hérodote, l'*Hymne homérique à Dionysos* et l'iconographie de la période entre 600 et 480 av. J.-C. créent une cohérence thématique entre les voyages sur la mer, les rituels dionysiaques, les dauphins et la danse chorale en mettant l'accent sur la création du dithyrambe²⁸⁷.

De la même manière, grâce à la relation spéciale des dauphins et des Néréides, il est possible que la référence aux dauphins dans le passage éventuel de Philoxène soit une allusion à l'histoire du mythe de la création du dithyrambe par Arion²⁸⁸ dans les *Histoires* d'Hérodote. Par extension, il est possible que cette référence constitue une présentation éventuelle de narration de la visualisation des origines du dithyrambe dans le texte de Philoxène.

285 Voir figure 12 & 13 en annexes ; Csapo 2003, p. 78-79 ; Kowalzing 2013, p. 35 ; Weiss 2020, p. 167.

286 Csapo 2003, p. 79 ; Kowalzing 2013, p. 35.

287 Csapo 2003, p. 78-90.

288 LeVen 2014, p. 241-242.

Dans cette perspective, si le Cyclope homérique devient un Cyclope amoureux qui peut se guérir de la maladie d'amour à travers le chant, cela est possible dans l'espace de l'expérimentation poétique et musicale du dithyrambe, sous le prétexte que le dithyrambe est lui-même une expérimentation.

Ainsi, Philoxène introduit ses innovations musicales dans le dithyrambe tout comme il introduit la figure de Polyphème chanteur amoureux. Grâce aux particularités de la figure de Polyphème, Philoxène propose sa propre version de la création du dithyrambe où la création poétique et méta-poétique se mélangent en illustrant la diversité de ses stratégies intertextuelles et de leurs enjeux.

6 Conclusion

La figure du Cyclope Polyphème se trouve au cœur de la définition de la création poétique du dithyrambe de Philoxène de Cythère. Les différents pôles de la figure de Polyphème d'Homère ont donné la possibilité à notre poète et compositeur de proposer une version particulièrement innovante et féconde de la rencontre du Cyclope avec Ulysse.

L'invention de la néréide Galatée et de la relation amoureuse qui l'unit à Polyphème offre la possibilité à Philoxène de donner à voir une version inattendue, qui constitue en soi une expérimentation narrative, voire une forme hybride, où sauvagerie, ironie et relation érotique se mélangent. Ainsi, grâce à cette évolution radicale de la figure du Cyclope homérique Philoxène de donner à voir une version alternative de la vie elle-même du Cyclope homérique. Ainsi, grâce à la figure du Cyclope homérique qui regroupe différents éléments, Philoxène construit lui-même ses expérimentations poétiques et musicales dans le dithyrambe, une forme poétique qui rassemble elle-même divers matériaux littéraires et qui est en perpétuelle expérimentation.

Dans un premier temps, Philoxène a transformé la figure monstrueuse du Cyclope homérique en un Cyclope berger, plus proche de l'humain mais gardant certaines facultés homériques préexistantes. Dans un second temps, les interventions d'Ulysse et la mention de Galatée ont reformulé la figure primitive du Cyclope berger qui crie en un Cyclope berger chanteur et citharède. Il est possible que cette métamorphose, qui met l'accent sur un personnage désormais musicien, soit une sorte d'emblème des

innovations non seulement poétiques, mais aussi musicales, que l'on identifiait dès l'Antiquité sous le nom de « Nouvelle Musique ».

Ce processus s'opère progressivement, à notre sens, grâce à la réutilisation du vin homérique. Après Euripide, Philoxène en effet réinvestit explicitement à son tour le vin enivrant. Dans le dithyrambe, le vin homérique est redéfini comme un possible philtre d'amour selon Ulysse, auquel Polyphème propose comme contrepartie le chant même d'amour. Le vin homérique et le philtre d'amour, puis le chant d'amour échangent leur rôle en provoquant des effets similaires.

La transformation du Cyclope en berger amoureux et en berger chanteur convergent : Philoxène promeut la figure du Cyclope amoureux devenu *philomousos*, capable de s'exprimer de façon intellectuelle et culturelle. C'est pourquoi, dans le dithyrambe, Polyphème cesse progressivement d'être l'un des monstres abominables qu'Ulysse rencontre lors de son voyage de retour vers Ithaque.

En devenant la figure centrale du dithyrambe, Polyphème prend la parole et est capable de combattre les propositions d'Ulysse pour s'exprimer et rationaliser ses choix. D'un côté, cette approche permet à notre poète et compositeur de re-raconter le passé homérique du Cyclope, afin de le doter d'un passé alternatif. D'un autre côté, Philoxène fait surgir la version du Cyclope amoureux, capable d'exprimer son amour pour la Néréide.

Effectivement, la possibilité d'un Cyclope qui, d'un côté, se trouve en dialogue avec Ulysse au sujet de son amour non partagé pour la Néréide Galatée, et qui, d'un autre côté, s'imagine vouloir jouer de la musique ou chanter pour sa bien-aimée, montre l'originalité littéraire du dithyrambe de Philoxène. Il est habituel de voir dans cette originalité l'un des traits qui caractérisent le mouvement musical et poétique de la Nouvelle Musique. Nous y voyons également l'un des actes de naissance d'une fiction littéraire, qui se dégage progressivement et de l'influence épique et des contextes de performance codifiés.

Nous souhaitons souligner combien l'innovation de Philoxène est marquante, même si nous ne pouvons en déterminer tous les enjeux, étant donné l'état fragmentaire de nos sources le concernant. L'introduction de la Néréide signe pour nous l'entrée dans un processus de création littéraire radicale, qui reformule l'épisode homérique mais s'en distingue également largement. La co-présence d'Ulysse et de Polyphème, et la

création de Galatée comme objet de discours, sinon comme personnage autonome, constituent une rupture radicale qui annonce les innovations de Théocrite, puis de Lucien.

Le dithyrambe de Philoxène est remarquable par sa complexité : il se fonde sur un double sujet, à savoir l'aveuglement du Cyclope par Ulysse, une réutilisation de l'épisode homérique, et l'amour du Cyclope de Galatée, une innovation, ce qui inscrit notre poète et compositeur dans un réseau intertextuel d'expérimentations. Philoxène toutefois fait un usage particulier du dispositif intertextuel, car il ne se contente pas de s'inspirer d'Homère ou d'Euripide. Dans le même temps où il fait allusion aux textes mêmes d'Homère et d'Euripide, il incite son public à se souvenir de deux textes face à sa création, tout en se distanciant radicalement d'eux.

Dans son dithyrambe, Philoxène se présente donc à la fois comme poète-compositeur et comme lecteur érudit des épopées homériques. Il réutilise et reformule des passages homériques qui démontrent la diversité de ses stratégies intertextuelles et de leurs enjeux, employant des jeux intertextuels afin de promouvoir ses innovations poétiques et musicales.

D'un autre côté, la parodie qu'en fait Aristophane et, plus tard, la reprise qu'en propose Théocrite, ainsi que les témoignages des scholiastes et des auteurs et poètes, inscrivent Philoxène dans un réseau intertextuel auquel il participe pleinement, cette fois du côté de la réception de son œuvre. Ce regard crée un cadre intertextuel complexe qui promeut une continuité entre la tradition homérique et l'innovation du dithyrambe de Philoxène.

CHAPITRE 4

LE CYCLOPE, UNE JEUNE FIGURE

PASTORALE : L'EXEMPLE DU BERGER-

POETE DE THEOCRITE

Dans ce chapitre de cette thèse, nous étudierons les nouveaux enjeux que le poète hellénistique, Théocrite (vers 315-260 av. J.-C.), traite dans le cadre de la forme poétique de l'idylle et dans un paysage défini désormais comme « bucolique ». Il importe ici de préciser que, tout au long de notre analyse, le terme « bucolique » sera employé pour caractériser la construction poétique de Théocrite, quand le terme « pastoral » désignera la vie réelle des bergers. De même, l'expression « la vie de berger » se réfère à la vie pastorale des bergers.

Nous analyserons ici les *Idylles XI* et *VI* de Théocrite qui, inspiré particulièrement par le motif du Cyclope amoureux chez Philoxène, propose une version nouvelle de l'épisode de l'amour non partagé du Cyclope Polyphème pour la Néréide Galatée. Théocrite nous présente surtout Polyphème sous les traits d'une figure possible de berger-poète.

Pour les *Idylles XI* et *VI* de Théocrite, nous nous attarderons sur le sujet du *pharmakon* et sur ses liens avec le motif amoureux. Nous proposons en effet de considérer le *pharmakon* comme une extension du thème du vin et de l'ivresse qu'avaient traité chez Euripide et Philoxène. Nous proposons de considérer que Théocrite réinvestit le vin enivrant homérique, dont les effets sont analogues à ceux d'une drogue, en le transformant en un type particulier de *pharmakon* à savoir un *pharmakon* d'amour. Cette évolution du motif du vin, qui met au premier plan le motif amoureux, se fait, dans une perspective qui érige Polyphème comme modèle principal du berger-poète. Il convient de signaler que le terme *pharmakon* apparaît ici pour la première fois dans notre corpus ; il sert pour nous de signe qui met en valeur la transformation de la figure du Cyclope Polyphème, à la fois dans le cadre de la création poétique de l'idylle » dans un paysage bucolique.

Cette transformation s'opère progressivement, grâce à un complexe jeu intertextuel qui crée un décalage entre la version de Théocrite et les autres versions. Il n'est pas impossible que ce décalage s'exprime sous une forme ironique dans l'esprit du public de Théocrite. Ainsi, la redéfinition bucolique du Cyclope Polyphème nous donne la possibilité non seulement d'en proposer une relecture, mais en outre d'éclairer les différentes strates intertextuelles sur lesquels repose la poésie de Théocrite. Nous espérons ainsi contribuer à la réflexion sur les fondements de ce qu'on appelle aujourd'hui « idylle » et « poésie bucolique ».

1 Introduction

Dans le contexte historique, politique et culturel de l'époque hellénistique, où les conditions appropriées ont permis la formation d'une théorie de la littérature, il apparaît une nouvelle forme poétique appelée « Idylle ». C'est une forme poétique particulière au niveau textuel et contextuel et souvent les critères permettant de caractériser une création poétique comme idylle sont obscurs.

Le terme idylle est employé pour nommer les créations poétiques du poète de l'époque hellénistique, Théocrite, qui participe pleinement à la formation de la philologie et de la théorie de la littérature de son époque. Toutefois, dans le recueil des *Idylles* de Théocrite, il existe une catégorie particulière des idylles, « les bucoliques » qui sont difficiles à définir en raison de leur diversité.

Dans cette optique, les sources autour de la définition de l'idylle ne sont pas suffisantes, ce qui pose des difficultés quant à sa classification amorçant un débat dès l'Antiquité sur sa définition en tant que forme poétique.

1.1 Une définition problématique de l'« Idylle »

Le fait qu'il ait été obligatoire de proposer une nouvelle notion pour les formes poétiques de Théocrite montre sa diversité en comparaison avec les notions et les formes poétiques déjà connues²⁸⁹. Pour la première fois, le terme « Idylle » est mentionnée dans la tradition manuscrite de Théocrite dont le corps poétique a été rassemblé pour publication soit par lui-même soit par une autre personne au III^e siècle av. J.-C. dans une édition intitulée *Idylles*²⁹⁰. Le terme « Idylle » est, également, employé dans les scholies des créations poétiques de Théocrite.

Plus précisément, le terme « Idylle », en grec εἰδύλλιον, vient du diminutif du terme εἶδος. L'interprétation du terme εἰδύλλιον n'est pas claire à cause de sa première partie, à savoir le terme εἶδος qui implique « le type » ou « le genre », littéralement les petits types²⁹¹. D'ailleurs, la deuxième partie du terme, à savoir le suffixe de diminutif -ιον,

289 Cusset, 2011, p. 14.

290 Hunter 1999, p. 27 ; Gutzwiller 2007, p. 85 ; Cusset 2011, p. 14.

291 Gutzwiller 2007, p. 85.

illustre la méthode de la miniaturisation comme la particularité de cette forme poétique.

Concernant l'analyse des *Idylles* de Théocrite, nous sommes confrontés à plusieurs difficultés. Selon la tradition manuscrite les poèmes attribuées à Théocrite sont au nombre de 30, mais il y a la possibilité qu'il y en ait davantage. Tous les poèmes des *Idylles* ne sont pas authentiques, mais uniquement les poèmes I-VII, X-XVIII, XXII-XXIV, XXVI, XXVIII-XXXI²⁹². On constate, ici, qu'il est impossible de préciser leur date exacte de composition ni même l'ordre du chaque poème dans le recueil des *Idylles*.

De surcroît, les *Idylles* ne peuvent pas être classées selon leurs thématiques, étant donné qu'elles consistent en des dialogues mimétiques situés dans des espaces ruraux et urbains, en hymnes, en narrations de la tradition culturelle, en poèmes d'amour et d'amour pédérastiques et en éloges²⁹³. Parallèlement, les *Idylles* sont composées en mètre hexamétrique, mais il est possible qu'elles aient été composées pour être lues, surtout à cause de la description détaillée qu'elles proposent de l'espace et des actions des figures²⁹⁴.

En outre, un élément essentiel des *Idylles* concerne l'effet de la miniaturisation qui ne se fonde pas forcément à la longueur de chaque poème. Si nous prenons en compte que les *Idylles* ramènent les figures de la tradition culturelle et les figures historiques à des personnages humbles ou ordinaires²⁹⁵, la miniaturisation se traduit, selon Chr. Cusset, surtout dans « le ton, l'atmosphère ludique du poème, lieu d'une expérience poétique toujours renouvelée »²⁹⁶.

Dans cette perspective, au niveau textuel et contextuel, les *Idylles* de Théocrite réunissent des éléments des genres littéraires déjà connus, comme l'épopée, la comédie, la tragédie, ou la poésie hymnique pour développer ses sujets principaux. Or, les *Idylles* réécrivent le style, les figures et les sujets de ces genres littéraires de façon inversée en les reformulant. En conséquence, si nous tenons compte du milieu dans

292 Gutzwiller 2007, p. 86.

293 Cusset 2011, p. 15 ; Gutzwiller 2007, p. 84.

294 Hunter 1999, p. 11.

295 Gutzwiller 2007, p. 86.

296 Cusset 2011, p. 14 & 21.

lequel notre poète exerce son art, il est possible que Théocrite ait pris conscience que ses *Idylles* devaient être comparées avec des poèmes d'autres genres littéraires pour être évaluées²⁹⁷.

Dans une telle hypothèse, les *Idylles* constituent une forme d'expérimentation poétique avec laquelle Théocrite montre son opposition aux genres littéraires stables et prédéfinis et illustre ses innovations poétiques. Il convient de signaler ici que son innovation se manifeste par le fait qu'avec son opposition il offre une proposition alternative qui se transforme en moyen pour reformuler et réinvestir les règles et les pistes de genres littéraires établis dans les nouvelles conditions de la tradition philologique et littéraire de son époque²⁹⁸. Or, à travers ses *Idylles*, le poète invite ses lecteurs à réfléchir une autre version d'un type, d'une figure ou d'un sujet déjà connus.

Les *Idylles* constituent alors une forme poétique non seulement à cause de la diversité et de la différenciation et de la singularité que chaque *Idylle* apporte, mais aussi à cause de leur diversité vis-à-vis des autres formes poétiques. Cette définition paradoxale des *Idylles* comme forme poétique met en lumière la création poétique de Théocrite.

À cet esprit, c'est le décalage et la distance d'avec les normes poétiques établies à l'époque de Théocrite qui nous permettent de désigner les *Idylles* comme une forme poétique qui se fonde au cœur de l'expérimentation poétique et du renouvellement de la poésie²⁹⁹. Ainsi, les *Idylles* sont, selon M. Briand « constructivement polyphonique, hybride, transgénique³⁰⁰ », faisant surgir la diversité des strates intertextuelles sur lesquels se fonde la création poétique.

297 Cusset 2011, p. 19.

298 Cusset 2011, p. 21 ; Briand 2017, p. 20.

299 Cusset 2011, p. 21.

300 Briand 2017, p. 19.

1.2 La poésie bucolique

Dans la tradition littéraire, notamment dans le drame satyrique et la poésie comique, les pâtres constituent des figures inférieures de la société et sont présentés comme des exemples négatifs³⁰¹. Sur le versant opposé se trouve Théocrite qui s'intéresse au monde rural et aux pâtres à savoir des bouviers, des chevriers ou des bergers, les situant au cœur-même de sa création poétique.

Dans certaines *Idylles*, le monde rural, le monde de la campagne, se transforme en un lieu idéalisé, un *locus amoenus*, où les pâtres vivent comme des figures idéalisées éloignées des problèmes de la vie quotidienne. D'un côté, le poète exploite la nature, les animaux, et les songes ruraux, les rivages et les fleuves comme un monde de sérénité et de beauté. D'un autre côté, les pâtres participent aux dialogues avec d'autres ou s'expriment en monologues pour parler au nom de leur amour. Ils chantent ainsi l'amour dans le cadre d'une compétition musicale ou d'un échange musical avec d'autres pâtres ou dans des sérénades d'amour³⁰².

Ainsi, la cohérence thématique des *Idylles I, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI* établit une catégorie essentielle dans la classification des *Idylles*, ce que la *Souda* désigne par τὰ καλούμενα βουκολικὰ ἔπη (*Souda* s.v. Θεόκριτος, θ 166)³⁰³. Cette classification est attribuée probablement à un grammairien du I^{er} siècle av. J.-C. appelé Artémidore qui a regroupé l'ensemble des œuvres relevant de la forme bucolique (*Anth. Pal.* 9. 205)³⁰⁴, dans laquelle se trouvent des poèmes de Moschos et de Bion qui, selon la *Souda*, sont eux aussi des poètes bucoliques poursuivant le modèle théocritéen (*Souda* s.v. Θεόκριτος, θ 166).

Il est à noter, ici, qu'à la fin du II^e siècle av. J.-C., Théocrite était connu comme un poète bucolique et par conséquent le terme « bucolique », en grec βουκολικός, signale les créations poétiques de Théocrite. De plus, ce terme établit le marqueur qui distingue

301 Gutzwiller 2006, p. 1.

302 Gutzwiller 2007, p. 3-5 & 84.

303 Cusset 2011, p. 22.

304 Gutzwiller 2007, p. 86 ; Cusset 2011, p. 23.

la poésie de Théocrite de celle d'autres poètes qui ont composé aussi des poèmes dans un cadre rustique³⁰⁵.

Malgré tout, il n'y a pas de définition claire du terme bucolique dans le recueil des *Idylles* de Théocrite.

En effet, dans l'*Idylle V*, Lakon invite Komatas à participer à une compétition musicale pour le meilleur pâtre (v. 67-68³⁰⁶). Théocrite emploie le terme βουκολιάσδεσθαι signifie « se comporter comme un *boukolos* » (v. 36) dans une première lecture. Toutefois, à cause du fait que la compétition musicale entre Lakon et Komatas prend la forme d'un échange des vers où l'un répond à l'autre en traitant le même sujet, ce même terme prend ce sens.

À partir de cette signification, il est possible que Théocrite fasse allusion aux célèbres compétitions musicales de l'antiquité qui se déroulaient à la campagne, surtout comme un mécanisme de réécriture³⁰⁷ des chants rustiques de la région de Sicile³⁰⁸.

Dans l'*Idylle VII*, Simichidas invite Lycidas à participer à une compétition musicale en employant le terme βουκολιασδώμεσθα, « chantons des chants bucoliques » (v. 36). Simichidas le lui propose parce qu'ils sont à la campagne et que Lycidas est un berger, cette compétition musicale est une habitude banale des bergers³⁰⁹. Toutefois, leur échange musical n'est pas présenté comme un échange strict des vers comme dans l'*Idylle V*, mais comme un échange libre en vers.

Il convient de constater ici qu'Homère a déjà employé un terme de la famille du verbe βουκολέω qui prend la signification de « pâturer » dans le chant XX de l'*Iliade* afin d'expliquer que les chevaux du roi Érichthonios pâturaient à la montagne (*Iliade*, 20.220-222).

305 Hunter 1999, p. 5.

306 *Idylle V*, 67-68 : ἄμμες γὰρ ἐρίσομες, ὅστις ἀρείων / βουκολιαστάς ἐστι. « Nous sommes pour lutter à qui vaut mieux dans le chant bucolique ». Ici comme ailleurs, nous utilisons la traduction de Ph.-E. Legrand (1925 [7^e tirage 1972]) pour les *Idylles* de Théocrite.

307 Hunter 1999, p. 6 & 9 ; Théocrite suit probablement les traces d'Euripide et de Philoxène qui ont aussi inspirés par ces types de chants.

308 Gutzwiller 2007, p. 88.

309 Hunter 1999, p. 7.

De son côté, Théocrite reprend ce terme homérique, mais il le transforme en lui donnant une autre signification. Effectivement, dans ses *Idylles*, Théocrite emploie le verbe βουκολιάζομαι qui indique « avoir le comportement d'un pâtre » dans le cadre d'une compétition musicale ». De la même façon, l'adjectif βουκολικός est employé comme adjectif qualificatif pour les termes αοιδά, « chant », et Μοῖσα, « Muse », exposant la relation du pâtre avec le poète, dans la mesure où le premier incarne en une figure équivalente à celle du poète³¹⁰.

Ainsi, la poésie de Théocrite s'appuie sur la convention que le travail principal du pâtre n'est pas constitué par les travaux pastoraux, mais par la musique et le chant. Cette approche illustre une différence essentielle entre le monde réel des pâtres et le monde idéalisé des pâtres de Théocrite³¹¹.

Dans une telle hypothèse, les chants des pâtres dans un échange musical ou dans un monologue sont transformés en point central de la poésie bucolique, ce qui offre plusieurs fonctions au poète de l'époque hellénistique. D'un côté, ce type de poèmes donne la possibilité à Théocrite de fonder la base d'une cohérence intérieure dans le recueil des *Idylles*. D'un autre côté, ces mêmes poèmes lui permettent de proposer les fondations et l'organisation de la nouvelle forme poétique de l'« Idylle ».

Cette double fonction des *Idylles* offre à Théocrite le statut du poète et simultanément celui du lecteur critique de la tradition littéraire et philologique, un statut essentiel qui a déterminé l'évolution littéraire et philologique.

Pour illustrer cela, nous proposons de centrer notre étude sur les *Idylles VI* et *XI* de Théocrite qui présentent un épisode particulier autour de la vie du Cyclope Polyphème dans le cadre de la poésie bucolique.

310 Hunter 1999, p. 11 ; Fantuzzi & Hunter 2004, p. 141-142.

311 Gutzwiller 2006, p. 16-17.

2 Introduction aux *Idylles XI et VI*

Dans le recueil des *Idylles*, Théocrite a consacré deux idylles à la figure du Cyclope Polyphème, sans que l'on puisse préciser leur ordre chronologique de composition. Les *Idylles XI et VI* présentent la version du Cyclope jeune berger amoureux, mais dont l'amour pour la Néréide Galatée est non partagé. Dans sa version, Théocrite réutilise sans doute le dithyrambe intitulé *Le Cyclope* ou *Galatée* de Philoxène de Cythère qui, pour la première fois, a introduit le motif de l'amour non partagé du Cyclope et a établi une première corrélation entre l'amour, le chant et la musique³¹².

Bien que l'ordre des *Idylles* de Théocrite ne soit pas celui de la cohérence chronologique, les *Idylles XI et VI* prennent la forme d'une possible réécriture inversée de l'une à l'autre, comme nous l'analyserons. Ce regard nous donne l'impression qu'une idylle répond à l'autre, composant un jeu intratextuel autour de deux versions différentes d'un même sujet. Cette présentation se fait selon l'optique proposée à chaque fois, c'est-à-dire, ici, celle du Cyclope jeune berger amoureux de Galatée dans les *Idylles XI et VI*.

Ainsi, dans l'*Idylle XI*, Théocrite s'adresse à son ami Nikias en donnant la parole au Cyclope pour chanter son amour pour Galatée, car d'après notre poète le chant est le seul remède à l'amour (11.1-4). Le Cyclope assis sur le rivage regarde la mer et chante son amour (11.5-18). Afin de séduire la Néréide, il énumère ses capacités comme berger, ses travaux pastoraux ainsi que les plaisirs de la vie pastorale (11.19-64). Polyphème invite alors Galatée à quitter la mer et à venir sur terre pour vivre ensemble (11.63-64). Tout au long du chant d'amour, la réalité et l'imagination se mélangent au regard désespéré du Cyclope qui accuse sa mère pour la laideur de son apparence physique (11.67-71). Soudainement, le Cyclope décide d'arrêter son chant d'amour puisqu'il y a d'autres filles pour l'aimer (11.72-79). Le poème clôturé avec l'image du Cyclope amoureux qui chant pour guérir de son amour non partagé (11.80-81).

Dans l'*Idylle VI*, Théocrite s'adresse à son ami Aratos en imaginant une compétition musicale entre Daphnis et Damoitas qui chantent l'amour de Polyphème pour Galatée de manière inversée (6.1-5). Daphnis explique que c'est la Néréide qui veut attirer l'attention du Cyclope en jetant des pommes à ses troupeaux (6.6-9) et en

312 Voir sur le sujet de l'amour, du chant et de la musique chez Philoxène de Cythère, p. 192-199.

provoquant sa chienne lorsqu'elle apparaît dans la mer (6.9-12). Daphnis prévient le Cyclope de faire attention à ce que sa chienne ne blesse pas la Néréide dans son effort pour lui montrer son indifférence (6.13-19). À ce moment-là, c'est au tour de Damoitas de répondre au chant de Daphnis en prenant le rôle du Cyclope (6.20). Les réponses de Damoitas reflètent les paroles de Daphnis en confirmant que le Cyclope sait que la Néréide tente de l'attirer (6.28) et il admet qu'il ordonne à sa chienne de la provoquer (6.29-30). Ainsi, Polyphème espère que Galatée enverra un messager à sa porte, mais il refusera d'ouvrir jusqu'à ce qu'elle vienne à lui pour se marier (6.31-34), car selon le Cyclope cette fois-ci son apparence physique lui permet d'avoir des tels espoirs (6.34-41). L'idylle s'achève sur la fin de la compétition musicale dans laquelle Daphnis et Damoitas sont vainqueurs et où ils continuent à jouer de la musique (6.42-46).

Grâce au monologue ou au *paraklausithyron* dans l'*Idylle XI* et à la compétition musicale entre les deux bouviers dans l'*Idylle VI*, qui chacun présente deux visions différentes de la figure du Cyclope Polyphème comme berger et sur son amour non partagé pour la Néréide, Théocrite nous immerge dans le monde bucolique où le travail du pâtre est la musique et le chant.

En s'appuyant sur cette convention fondamentale de la poésie bucolique, Théocrite ne se contente pas de réutiliser tout simplement le motif du Cyclope amoureux et la figure de la Néréide Galatée. À l'inverse, en réutilisant les sujets de l'amour, du chant et de la musique dans les deux *Idylles*, Théocrite donne sa réponse poétique à Philoxène, dans la mesure où les *Idylles XI* et *VI* constituent des réécritures du dithyrambe. Ce qui est possible dans le cas où le marquer de l'intertextualité entre les deux formes poétiques, c'est-à-dire, l'idylle et le dithyrambe, est la chienne de Théocrite dans l'*Idylle VI*.

Ainsi, d'après un commentateur de Théocrite (Schol. Theocr. *II*.1-3b), le Cyclope de Philoxène s'adresse aux dauphins afin d'exprimer son amour pour la Néréide, conférant probablement aux dauphins le rôle de messagers et intermédiaires, comme nous l'avons analysé. De la même manière, la chienne du Cyclope de Théocrite remplace les dauphins et elle se mue en messager possible de l'amour du Cyclope pour

Galatée. La chienne, alors, constitue l'intermédiaire entre le monde terrestre du Cyclope et le monde marin de la Néréide³¹³.

Simultanément, le remplacement des dauphins par la chienne nous montre un passage possible d'une forme poétique à une autre, c'est-à-dire du dithyrambe - le mythe d'Arion et des dauphins - à l'idylle - un chien est le compagnon fidèle du berger dans le cadre de la poésie pastorale.

Ainsi, Théocrite nous donne la possibilité de suggérer une nouvelle lecture de la figure du Cyclope Polyphème - à un niveau littéraire et métalittéraire - en créant un cadre intertextuel complexe entre la tradition littéraire et sa version. Cette lecture permet à Théocrite de proposer la figure du Cyclope amoureux comme une jeune figure pastorale qui prend le rôle du berger-poète dans le cadre de la poésie bucolique, comme nous le verrons.

2.1 Le jeu des auditeurs dans l'Idylle XI et VI : une « réalité » polyvalente

L'Idylle XI prend la forme d'un monologue ou d'un *paraklausithyron* et l'Idylle VI celle d'une compétition musicale. Dans ces deux poèmes, Théocrite s'adresse respectivement à Nikias (11.1-2) et à Aratos (6.1-2). Théocrite prend le rôle d'expéditeur, si l'on considère ces poèmes comme l'équivalent de deux lettres, et Nikias et Aratos, le rôle des destinataires.

L'épisode des amours de Polyphème pour Galatée est ainsi inséré dans des constructions poétiques qui font de Théocrite un narrateur qui s'adresse à deux destinataires. Mais il est aussi le sujet d'un chant qui est soit assumé par le Cyclope lui-même, soit par deux compétiteurs.

Ce mécanisme de narration et de présentation de l'amour non partagé du Cyclope Polyphème autorise le poète à créer un jeu de miroirs entre le monde de Polyphème - un monde de fiction - et le monde du poète lui-même, un monde de réalité, grâce aux chants présents dans les deux *Idylles*.

313 Cusset 2011, p. 92-93.

Dans un premier temps, lorsque le Cyclope chante son amour, comme cela est bien précisé dans l'introduction et dans la clôture de l'*Idylle XI* (17-18 et 80-81³¹⁴), Nikias, l'auditeur du narrateur de l'*Idylle XI*, a la possibilité d'écouter le chant d'amour. En parallèle grâce à l'invention de Nikias auditeur, le lecteur de l'*Idylle XI* peut lui aussi écouter le chant d'amour du Cyclope.

De la même façon, lorsque Damoitas et Daphnis chantent l'amour de Polyphème, Aratos, l'auditeur du narrateur de l'*Idylle VI*, est capable d'écouter leur compétition musicale. La compétition musicale se déroule qui plus est dans un contexte bucolique, précisé dès l'introduction de l'*Idylle VI*, où le narrateur explique que les deux bouviers Damoitas et Daphnis chantent des chants (6.4), mais aussi à la clôture, où les deux bouviers sont vainqueurs (6.46³¹⁵). En même temps, grâce à l'invention d'Aratos auditeur, le lecteur de l'*Idylle VI* peut aussi écouter leur compétition musicale ainsi que le dialogue imaginaire du Cyclope avec la Néréïde.

Ainsi, il nous semble que l'on peut parler de deux chants concernant l'échange musical entre Damoitas et Daphnis. L'un de ces chants raconte un épisode mythologique, c'est-à-dire l'amour de Polyphème pour Galatée et l'autre, un événement bucolique, c'est-à-dire l'échange musical lui-même entre les deux bouviers. Cependant, les deux chants se mélangent et l'un interagit avec l'autre, dans la mesure où les deux s'inscrivent dans le récit général de l'adresse du narrateur à Aratos³¹⁶.

Dans un second temps, nous pouvons supposer que le lecteur, comme Nikias et Aratos, est présent au moment où les événements des chants de Polyphème se réalisent, grâce à la longueur des chants. Autrement dit, non seulement Nikias et Aratos, mais aussi le lecteur lui-même se retrouvent capables de participer en temps réel au chant de Polyphème.

314 *Idylle XI*, 17-18 : (...) καθεζόμενος δ' ἐπὶ πέτρας/ ὑψηλᾶς ἐς πόντον ὄρων ἄειδε τοιαῦτα· (...). « (...) sur un rocher élevé, les regards tournés vers la mer, il chantait ainsi ; (...). ». *Idylle XI*, 80-81 : Οὔτω τοι Πολύφαμος ἐποίμαινεν τὸν ἔρωτα/ μουσίσδων, (...). « Voilà quelle pâture Polyphème donnait à son amour : des chansons. »

315 *Idylle VI*, 4 : (...) ἄματι τοιάδ' ἄειδον. « (...) ils chantèrent ainsi. ». *Idylle VI*, 46 : Νίκη μὲν οὐδ' ἄλλος, ἀνήσσαντο δ' ἐγένοντο. « Ni l'un ni l'autre n'étaient vainqueur, il n'y eut pas de vaincu. ».

316 Cusset 2017, p. 44-45.

Ainsi, dans les deux cas, le lecteur s'insère dans le monde fictif du Cyclope, c'est-à-dire dans le monde pastoral des *Idylles*. Or, à cause des chants de l'amour de Polyphème dans les deux *Idylles*, le lecteur oublie momentanément son monde réel et s'insère dans le monde fictif du poème.

De ce fait, le monstre homérique devient un berger amoureux ayant la capacité de s'exprimer à travers le chant, soit dans l'*Idylle XI* où Polyphème parle lui-même pour son amour, soit dans l'*Idylle VI* où Polyphème semble prendre la parole à travers la personnification des deux bouviers, Damoitas et Daphnis. Le poète crée ainsi une réalité imaginaire non seulement pour le Cyclope, mais aussi pour le lecteur³¹⁷.

À cet effet, il existe dans l'*Idylle XI* et *VI* plusieurs dialogues et par conséquent plusieurs auditeurs qui vont faire entrer le lecteur dans le monde de la poésie pastorale. Théocrite crée alors un jeu de miroirs entre les différents auditeurs, qui nous donne l'impression d'une mise en abyme par l'accumulation des chants dans les deux *Idylles*, comme autant d'étapes alternatives de la réalité. Le poète compose ainsi un paradoxe visuel dans la mesure où l'auditeur écoute les chants mais ne les regarde pas.

2.2 Réécriture inversée des *Idylles XI* et *VI* : l'amour, une expérience poétique

Les *Idylles XI* et *VI* racontent l'amour non partagé du Cyclope Polyphème pour Galatée en nous donnant l'impression qu'une idylle est une réponse à l'autre, sans qu'il soit possible de savoir quelle version précède l'autre. Dans ce point de vue, l'*Idylle XI* présente le Cyclope amoureux qui chante son amour pour la Néréide. À l'opposé dans l'*Idylle VI* Polyphème, à travers la personnification de Daphnis et de Damoitas, semble indifférent à la Néréide. Cette double présentation du sujet d'amour autorise Théocrite à le présenter dans deux situations inversées grâce aux optiques variées autour de la figure du Cyclope amoureux et de la Néréide Galatée.

317 Payne 2007, p. 80-82.

2.2.1 *La double nature de l'amour*

Dans l'*Idylle XI* où le Cyclope amoureux chante son amour pour Galatée, il essaye d'attirer l'attention de la Néréide sans comprendre pourquoi elle ne l'aime pas (11.19) :

᾿Ω λευκὰ Γαλάτεια, τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλῃ (...).

« Blanche Galatée, pourquoi repousses-tu celui qui t'aime (...). »

La réponse à la question du Cyclope vient par Daphnis dans l'*Idylle VI* où le Cyclope semble indifférent à Galatée (6.17) :

(...) καὶ φεύγει φιλέοντα καὶ οὐ φιλέοντα διώκει (...).

« (...) elle, qui te fuyait quand tu l'aimais, te poursuit quand tu ne l'aimes pas (...). »

Ce vers particulier de Théocrite pourrait avoir deux interprétations différentes d'après le contexte que nous donnons à la relation entre les *Idylles VI* et *XI*.

D'un côté, il est possible que le vers 17 de l'*Idylle VI* mette l'accent sur la temporalité entre les deux idylles. L'*Idylle VI* pourrait alors nous montrer une situation qui se déroule dans le présent, où le Cyclope Polyphème n'est désormais plus amoureux de la Néréide Galatée mais où, au contraire, c'est la Néréide qui est amoureuse de lui. En effet, Polyphème prétend être indifférent à Galatée, puisqu'il explique qu'il est amoureux d'une autre femme (6.25).

Si l'on tient compte également du vers 29 καὶ γὰρ ὄκ' ἦρων, « quand j'étais amoureux », dans lequel la forme verbale ἦρων, « étais amoureux », se trouve au passé, le Cyclope Polyphème était amoureux de la Néréide dans le passé et maintenant il ne s'intéresse pas plus à elle. Dans ce cas, l'*Idylle VI* pourrait faire référence à une situation qui s'est déroulée dans le passé en présentant la version du Cyclope amoureux de la Néréide, alors qu'elle ne s'intéresse pas à lui.

D'un autre côté, le vers 17 de l'*Idylle VI* pourrait souligner les optiques variées du jeu d'amour dans le cadre d'un débat général, dans le cas où Daphnis explique à Damoitas la double nature de l'amour. Les deux bouviers, Damoitas et Daphnis pourraient en effet jouer des rôles différents, dans le cadre de la compétition musicale, en présentant deux visions différentes de la figure du Cyclope Polyphème concernant son amour non

partagé pour la Néréide. D'une certaine façon, Daphnis donnerait des conseils dans son chant, en expliquant que Galatée réclame désormais l'attention de Polyphème parce qu'il ne s'intéresse plus à elle. A l'inverse, dans son chant en réponse à Daphnis, Damoïtas qui prend le rôle même de Polyphème, souligne que son indifférence n'est qu'un jeu propre à exciter Galatée.

Ainsi, le double contexte de narration met l'accent sur la construction poétique à la compétition musicale entre Damoïtas et Daphnis sur le sujet des amours de Polyphème. Cependant cette approche ne garantit pas la crédibilité du discours des deux bergers et n'assure pas la victoire de l'un ou de l'autre. De même, nous ne savons pas avec certitude si Damoïtas, parlant au nom de Polyphème, se réfère à une situation bien définie dans le présent.

D'ailleurs, l'expression du vers 17 dans l'*Idylle VI* ne comporte pas de sujet spécifique, ce qui renforce son aspect gnominique. Il convient de signaler ici que la même syntaxe se trouve dans les vers 18-19 qui expliquent les conséquences du jeu d'amour avec l'image du chardon, sans que l'on sache si l'amour se réfère à Galatée ou à Polyphème³¹⁸. Par conséquent, le vers 17 constitue une formule gnominique qui est présentée comme une vérité générale à propos de la nature de l'amour.

Ainsi, le vers 17 ne montre pas forcément la temporalité, mais le jeu d'amour. Dans cet échange musical entre Damoïtas et Daphnis, Polyphème ne parle pas de son propre cas. Cependant, Damoïtas et Daphnis parlent à propos de l'amour de Polyphème et interprètent une attitude possible de Galatée dans le cadre d'une attitude elle aussi possible de Polyphème, à savoir son indifférence à la Néréide.

Effectivement, la personne amoureuse poursuit son amant qui le fuit, mais au fil du temps la situation change. La personne qui ne voulait pas l'amour cherche désormais son amant³¹⁹. Ainsi, Théocrite reprend probablement le point de vue de l'amour qui se trouve chez Sapho dans *Ode à Aphrodite* (1.21-24) :

318 *Idylle VI*, 18-19 : Ἡ γὰρ ἔρωτι / πολλάκις, ὃ Πολύφαμε, τὰ μὴ καλὰ καλὰ πέφανται. « C'est que souvent, Polyphème, l'amour fait trouver beau ce qui n'est pas beau. ». Pour ce sujet, voir notre chapitre sur Théocrite p. 237-240.

319 Konstan 1994, p. 168.

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κῶνκ ἔθέλοισα.

« Parle : si elle le fuit, bientôt elle courra après toi ; si elle refuse tes présents, elle t'en offrira elle-même ; si elle ne t'aime pas, elle t'aimera bientôt, qu'elle le veuille ou non³²⁰. »

À partir de cette idée sur l'amour, Daphnis explique à Polyphème que la Néréide sera amoureuse de lui lorsque Polyphème ne la désirera plus dans l'*Idylle VI*. Si on tient compte de cette explication, l'*Idylle VI* se transforme en une réécriture possible de l'*Idylle XI*.

Par conséquent, l'*Idylle VI* se réfère aux reformulations et aux versions possibles pour les figures du Cyclope et de Galatée, ainsi qu'à la situation particulière de l'amour non partagé du Cyclope comme elle est présentée dans l'*Idylle XI*. Dans cette perspective, si le Cyclope est amoureux de la Néréide et lui exprime son amour dans l'*Idylle XI*, dans l'*Idylle VI* il va, au contraire, réutilisant et reformulant les propositions qu'il a faites dans l'*Idylle XI*, employer des stratégies variées pour montrer son indifférence à la présence de la Néréide³²¹.

2.2.2 *Les stratégies de l'amour*

Première stratégie banale d'une personne amoureuse lorsque Polyphème laisse entendre qu'il y a d'autres filles pour l'aimer (11.76-78) dans l'*Idylle XI*, une proposition que lui-même confirme dans l'*Idylle VI* (6.25-26) :

ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ἐγὼ κνίζων πάλιν οὐ ποθόρημι,
ἀλλ' ἄλλαν τινὰ φαμὶ γυναῖκ' ἔχειν.

« Mais, pour la piquer, moi aussi à mon tour, je ne regarde pas de son côté, et je prétends d'avoir une autre femme. »

320 Trad. Th. Reinach.

321 Kolde 2005, p. 100.

Toutefois, si Galatée se trouve en position supérieure dans le jeu d'amour dans l'*Idylle VI*, son effort pour séduire le Cyclope fait intervenir un décalage notable. Bien que la Néréide semble prendre la parole, en réalité, elle est présentée par des figures masculines à savoir soit par Daphnis dans l'*Idylle VI*, soit par le Cyclope dans les deux *Idylles*³²².

Dans un tel cas de figure, il est impossible de savoir si le comportement réel de Galatée est celui décrit par Daphnis ou celui que le Cyclope a créé grâce à son imagination. Cette présentation implique que la Néréide ne parle pas véritablement en son nom ou n'est pas véritablement responsable de ses actions et que, par conséquent, Théocrite a composé pour elle une présentation paradoxale et ambiguë³²³.

Ainsi, dans l'*Idylle VI*, Galatée tente d'attirer l'attention du Cyclope en jetant des pommes à ses moutons (6.6), mais la chienne³²⁴ du Cyclope manifeste un comportement hostile face à la Néréide (6.9-12) :

Πάλιν ἄδ' —ἴδε—τάν κύνα βάλλει,
 ἅ τοι τᾶν οἴων ἔπεται σκοπός· ἃ δὲ βαύσδει
 εἰς ἄλα δερκομένα, τὰ δέ νιν καλὰ κύματα φαίνει
 ἄσυχά κοχλάζοντος ἐπ' αἰγιαλοῖο θεοῖσαν.

« Encore ! vois là, elle en lance à ton chien, qui te tient compagnie et garde tes brebis ; lui gronde, les yeux tournés vers la mer dont les belles ondes le reflètent, tandis qu'il court sur la grève doucement résonnante. »

La justification de ce type de comportement de la chienne se situe au milieu de l'*Idylle VI* et elle est donnée par le Cyclope lui-même (6.29-30) :

Σίξά δ' ὑλακτεῖν νιν καὶ τᾷ κυνί· καὶ γὰρ ὄκ' ἦρων,
 αὐτᾶς ἐκνυζειτο ποτ' ἰσχία ρύγχος ἔχοισα.

322 Cusset 2017, p. 220-222.

323 Likosky 2018, p. 3 & 11.

324 Il existe une ambiguïté autour du sexe de l'animal de Polyphème, à savoir s'il est un chien ou une chienne ainsi qu'autour du rôle d'animal si nous le compare avec le rôle et le comportement de la néréide dans l'*Idylle VI* ; voir Kolde 2005, p. 104-108 ; Cusset 2011, p. 92-94.

« J'ai aussi excité en sifflant mon chien à aboyer contre elle ; quand j'étais amoureux il poussait de petits jappements, le museau à ses hanches. »

En montrant le possible comportement indifférent du Cyclope face à la Néréide, l'attitude de sa chienne expose le détournement du jeu d'amour entre le Cyclope et Galatée³²⁵ et elle met à jour l'une des stratégies du Cyclope. En effet, Polyphème explique que lorsqu'il était amoureux de la Néréide, la chienne était à côté de lui et manifestait un comportement amical envers la Néréide. Bien que cette situation ressemble à celle de l'*Idylle XI* où le Cyclope chante son amour non partagé, le poète ne mentionne pas ici la présence d'une chienne. Par extension, la situation précédente pourrait se référer à un autre moment possible du Cyclope avec la Néréide³²⁶.

Il convient de signaler ici que ce n'est pas un hasard si les deux figures féminines, à savoir la Néréide Galatée et la chienne de Polyphème, ne sont situées que dans l'*Idylle VI*. En même temps que la Néréide semble prendre la parole, la chienne paraît participer au débat d'amour entre le Cyclope et la Néréide. Effectivement, dans l'*Idylle VI* où le Cyclope ne semble pas être amoureux de la Néréide, la chienne trouve sa place en manifestant un comportement hostile comme son maître³²⁷. Ainsi, si nous prenons en considération que le chien est un animal habituel pour les bergers, leur compagnon fidèle avec lequel ils ont une relation spéciale³²⁸, et le fait que la chienne du Cyclope prend le rôle du messenger de son amour pour Galatée et devient l'intermédiaire entre le Cyclope et la Néréide, Théocrite transfère probablement le comportement indifférent du maître à sa chienne.

Il en résulte que, Théocrite exploite les différentes versions qu'il pourrait y avoir d'une situation particulière à savoir l'amour de Polyphème pour Galatée. En effet, dans l'*Idylle XI*, bien que Théocrite s'adresse à Nikias, il laisse entendre que le Cyclope est une figure unidimensionnelle. Or, en donnant la parole au Cyclope pour chanter ainsi et raconter sa version de son amour non partagé, il le présente comme une figure amoureuse, concentrée exclusivement sur son amour.

325 Kolde 2005, p. 100-101.

326 Cusset 2011, p. 147.

327 Hunter 1999, p. 256.

328 Cusset, 2011, p. 92.

Dans l'*Idylle VI*, le poète s'adresse à son ami Aratos en proposant que le Cyclope possède un double statut. Dans un premier temps, le Cyclope est bien la figure, le sujet central de la compétition musicale de Daphnis et de Damoïtas. Mais, dans un second temps, le Cyclope devient la figure jouée par Damoïtas, et, simultanément la figure qui pourrait accepter les conseils de Daphnis pour son amour³²⁹.

Ainsi, le Cyclope, à savoir le locuteur de l'*Idylle XI*, devient le sujet de discussion de l'*Idylle VI* à travers la personnification de Daphnis et de Damoïtas³³⁰ ; et Galatée, c'est-à-dire le sujet de discussion de l'*Idylle XI*, devient une figure qui nous donne l'impression de vouloir se rapprocher du Cyclope dans l'*Idylle VI*.

Grâce à cette présentation, en réutilisant des références directes et faisant des reformulations comme des réponses possibles d'une idylle à l'autre, Théocrite crée un effet de miroir entre l'*Idylle XI* et *VI*. En proposant aussi des figures répliquées inversées d'une idylle à l'autre, notre poète a la possibilité de composer un jeu intratextuel entre les deux *Idylles* en lien avec le sujet d'amour, qui fait l'objet d'une expérience poétique dans le cadre de la poésie bucolique.

3 Renouveau d'identité du Cyclope pastoral

Pour sa version du Cyclope berger amoureux, Théocrite réinvestit le temps et l'espace d'action du Cyclope homérique, ainsi que sa faculté de berger professionnel dans la vie quotidienne. Par-là, il bâtit les conditions appropriées pour que l'intrigue générale des *Idylles XI* et *VI* s'éloigne de la convention des aventures de l'Ulysse homérique et propose la version du Cyclope amoureux comme l'un des épisodes de sa vie. En parallèle, Théocrite dessine ainsi une continuité entre les différentes versions du Cyclope Polyphème.

Ainsi, dans le cadre de la temporalité entre l'épopée homérique et l'*Idylle XI* et *VI*, Théocrite crée les conditions littéraires appropriées qui lui donnent la possibilité de composer un passé alternatif à son Cyclope afin d'introduire la figure d'un Cyclope amoureux, qui dans les deux *Idylles* est concentré à son amour pour la Galatée. Bien

329 Frazier 2010, p. 187.

330 Payne 2007, p. 97-98.

que cette présentation nous paraisse étrange, elle est en réalité liée à une tradition littéraire connue que notre poète reformule et réinvestit à plusieurs niveaux.

De surcroît, dans sa version du Cyclope berger amoureux de Galatée, Théocrite met en avant un lieu d'action alternatif, comme un espace intermédiaire qui pourrait recevoir l'amour du Cyclope pour Galatée. Le changement du lieu d'action fait également partie d'une tradition littéraire connue que Théocrite réutilise et reformule de manière multiple afin de nous inclure, tant littéralement que métaphoriquement, dans l'espace où se situe son Cyclope.

Les modifications mentionnées ci-dessus sur le temps et l'espace d'action du Cyclope ont influencé, également, la capacité principale du Cyclope comme berger. Dans le cadre de la poésie pastorale, le Cyclope ne se présente pas comme un berger ordinaire, mais il donne une autre dimension à ses travaux pastoraux.

Par conséquent, tout en respectant à la fois le modèle homérique et d'autres versions de l'épisode homérique - notamment celle de Philoxène - Théocrite procède aux modifications et aux reformulations nécessaires sur le temps, le lieu d'action et la faculté du Cyclope comme berger dans les *Idylles VI* et *XI*, afin de proposer sa version alternative du Cyclope comme berger amoureux de la Néréide Galatée.

3.1 Une nouvelle approche : la jeunesse du Cyclope

Théocrite propose d'emblée une présentation spéciale de l'identité du Cyclope Polyphème dans les premiers vers de l'*Idylle XI*, créant un jeu d'identité essentiel dans le cadre de sa poésie pastorale (11.7-8) :

Οὕτω γοῦν ῥαῖστα διαῖγ' ὁ Κύκλωψ ὁ παρ' ἀμῖν,
ὠρχαῖος Πολύφαμος, (...).

« En tout cas, c'est ce dont se trouvait le
mieux le Cyclope de chez-nous, l'antique Polyphème (...). »

Le Cyclope est présenté comme ὠρχαῖος Πολύφαμος (11.8), à savoir « Polyphème de l'ancien temps », indiquant que ce Cyclope n'est pas autre que le Cyclope déjà connu de la tradition homérique³³¹.

331 Cusset 2011, p. 43.

À la suite de la description de Polyphème, un vers seulement après l'allusion au Cyclope homérique, Théocrite explique que le Cyclope est ὁ παρ' ἡμῶν (v. 7), c'est-à-dire une figure « entre nous ». Il faut, ici, rappeler que selon l'*Odyssée*, le Cyclope n'a pas de ressemblances avec Ulysse et ses compagnons ou dans le cas où il existerait des traits de similarité, ils sont reformulés de façon extrême et négative. Ainsi, en employant cette expression le poète suggère une ambiguïté autour de l'identité de Polyphème en indiquant que cette figure n'est pas exactement l'ancien Cyclope homérique³³².

Dans ce contexte, l'expression ὁ παρ' ἡμῶν, « entre nous », revêt une double fonction dans les *Idylles XI* et *VI* de Théocrite. D'un côté, le Cyclope s'affirme comme un habitant de l'île de Sicile, à savoir un lieu défini qui reprend la location du Cyclope dans le drame satyrique d'Euripide³³³. D'un autre côté, c'est une figure familière de Théocrite et Nikias, une figure qui chante l'amour. Ces divers éléments qui entourent la figure du Cyclope donnent la possibilité à Théocrite de réussir un éloignement temporel par rapport au Cyclope homérique et, dans le même temps, de rapprocher géographiquement le Cyclope du poète lui-même³³⁴.

Théocrite ajoute un élément central autour au jeu de l'identité du Cyclope, dans l'*Idylle XI* comme dans l'*Idylle VI*, en insistant sur l'âge de Polyphème :

ὄκ' ἦρατο τᾶς Γαλατείας,
ἄρτι γενειάσδων περὶ τὸ στόμα τῶς κροτάφως τε. (11.8-9)

« quand il était amoureux de Galatée, du temps où une barbe naissante revêtait ses lèvres et ses tempes. »

γὰρ πρᾶν ἐς πόντον ἐσέβλεπον, ἧς δὲ γαλάνα,
καὶ καλὰ μὲν τὰ γένεια, καλὰ δὲ μευ ἅ μία κώρα, (...). (6.35-36)

« L'autre jour je regardais dans l'eau marine, -le temps était au calme- et ma barbe faisait de bel effet ; bel effet aussi à mon avis, mon unique pruneau ; (...) »

332 Payne 2007, p. 69.

333 Cusset 2011, p. 43.

334 Cusset 2004, p. 51.

D'après Théocrite, le Cyclope est jeune, ayant sa première barbe ainsi que son unique œil, ce qui indique qu'il n'est pas encore aveugle (11.53 et 6.36). Ainsi, bien que le destin homérique de Polyphème ne puisse pas être changé, à savoir son aveuglement par Ulysse, Théocrite réinvente un passé particulier pour lui. Tout comme Philoxène a déjà réinvesti le passé homérique du Cyclope dans son dithyrambe en proposant une autre optique et de le voir comme une figure amoureuse de la Néréide.

On souligne un décalage essentiel entre la version de Philoxène et celle de Théocrite. Comme nous l'avons déjà mentionnée, dans son dithyrambe, Philoxène conserve l'intrigue homérique de l'aveuglement du Cyclope par Ulysse. De cette manière, le réinvestissement du passé du Cyclope par Philoxène comme figure amoureuse de Galatée se présente probablement comme l'un des épisodes des aventures d'Ulysse, si nous prenons en compte le débat autour du philtre d'amour entre eux³³⁵.

En revanche, bien que Théocrite s'inspire du réinvestissement de Philoxène, il construit une innovation essentielle avec la jeunesse du Cyclope. Ainsi, chez Théocrite, le passé du Cyclope à propos de sa jeunesse concerne une plage de temps indépendant des aventures d'Ulysse.

Dans cette perspective, Théocrite laisse entendre que le même Cyclope homérique que tout le monde connaît comme le monstre anthropophage pourrait avoir eu un passé alternatif que les lecteurs d'*Odyssée* - et des autres versions- ignorent. En inventant ainsi la jeunesse du Cyclope, le poète peut proposer le Cyclope comme une figure bien identifiée dans la tradition homérique, et, dans le même temps, comme une figure jeune et amoureuse, bien éloignée de l'épisode de l'épopée homérique. En effet, les *Idylles* VI et XI situent Polyphème dans une étape précoce avant l'arrivée d'Ulysse dans l'*Odyssée* d'Homère. Selon A. Billault :

« Les *Idylles* de Théocrite se situent après, dans le temps historique, et avant, dans le temps du mythe, le poème homérique si bien que, pour le public, le destin du Cyclope est à la fois à venir et advenu³³⁶».

335 Sur le réinvestissement du passé homérique d'après la version de Philoxène, voir notre chapitre sur Philoxène, p. 162-167.

336 Billault 2006, p. 21.

Ainsi, l'une des innovations de la présentation de la figure de Polyphème par Théocrite est due à l'exploitation du temps littéraire de l'épisode de l'aveuglement du Cyclope par Ulysse et non au temps historique de ce même épisode. Dans l'*Idylle XI* et *VI*, donc, Théocrite justifie l'âge de la jeunesse du Cyclope qui à ce moment-là tombe amoureux de la Néréide en exposant un autre aspect, plus humain, de la vie du Cyclope en créant un sobre effet d'humour³³⁷.

Dans ce contexte, sous la plume de Théocrite, le Cyclope passe entièrement d'une figure monstrueuse à une figure non seulement amoureuse mais aussi jeune. Dans une telle hypothèse, Théocrite ne réécrit pas tout simplement la figure du Cyclope, mais grâce à l'invention de la jeunesse du Cyclope, le poète la réinvestit en réussissant un espace de continuité entre les différentes versions du Cyclope, notamment celle du Cyclope homérique, et celle du jeune berger amoureux.

3.2 Le lieu entre la terre et la mer : un espace intermédiaire

La caverne du Cyclope, lieu de l'action, joue un rôle central dans les différentes versions de l'épisode de la rencontre entre Ulysse et Polyphème. Elle symbolise en premier lieu l'espace de la mort et de la sauvagerie, là où le Cyclope a mangé les compagnons d'Ulysse selon Homère, Euripide, et Philoxène ; mais en raison du double sujet du dithyrambe de Philoxène, cette même caverne se transforme en un lieu de préparatifs du Cyclope en vue de ses amours avec la Néréide, sur un mode ludique. Cette dernière présentation a probablement inspiré Théocrite qui propose la caverne comme un espace pastoral idéalisé capable d'abriter l'amour du Cyclope pour la Néréide³³⁸ (11.44-49).

Toutefois, malgré cette vision de la caverne, Théocrite, dans les *Idylles XI et VI* transfère l'espace d'action du Cyclope de sa caverne à un espace intermédiaire entre la terre et la mer. Cette image du Cyclope ouvre plusieurs significations au regard d'une série d'images similaires issues de la tradition homérique et créent un jeu intertextuel entre la tradition homérique et la version du Cyclope de Théocrite. Simultanément, le décalage du lieu de l'action confère une dimension et un sens

337 Gutzwiller 1991, p. 109.

338 Payne 2010, p. 230-231 & 238-239.

particuliers à l'espace dans lequel le Cyclope se trouve, aussi bien littéralement que métaphoriquement.

Ainsi, dans l'*Idylle XI*, le Cyclope amoureux est assis au bord de la mer et chante son amour pour la Néréide, l'évoquant afin de guérir de la maladie d'amour (11.13-18) :

ὁ δὲ τᾶ Γαλατεΐα ἀείδων
 αὐτόθ' ἐπ' αἰόνοσ κατατάκετο φυκιοέσσασ
 ἐξ ἀοῦσ, ἔχθιστον ἔχων ὑποκάρδιον ἔλκοσ,
 Κύπριδοσ ἐκ μεγάλασ τό οἱ ἦπατι πᾶξε βέλεμνον.
 Ἀλλὰ τὸ φάρμακον εὖρε, καθεζόμενοσ δ' ἐπὶ πέτρασ
 ὑψηλᾶσ ἐσ πόντον ὄρων ἄειδε τοιαῦτα· (...).

« Lui, à chanter pour Galatée, se consumait sur place sur le rivage couvert d'algues, dès l'aurore, portant au fond du cœur une cruelle blessure que la grande Cypris lui avait faite en prolongeant un trait dans les entrailles. Mais il trouva le remède ; et, assis sur un rocher élevé, les regards tournés, vers la mer, et il chantait ainsi (...). »

En employant l'image du Cyclope assis sur le rivage, Théocrite nous rappelle deux différents épisodes des deux épopées homériques et fait allusion à Achille et Ulysse dans l'*Illiade* et dans l'*Odyssée* respectivement.

Dans un premier temps, cette image de Polyphème constitue une allusion à Achille lui aussi assis sur le rivage en attendant sa mère après le départ de Briséis (*Illiade*, 1.348-351) :

αὐτὰρ Ἀχιλλεὺσ
 δακρύσασ ἐτάρων ἄφαρ ἔζετο νόσφι λιασθεΐσ,
 θῖν' ἔφ' ἀλόσ πολιῆσ, ὀρόων ἐπ' ἀπείρονα πόντον·
 πολλὰ δὲ μητρὶ φίλῃ ἠρήσατο χεῖρασ ὀρεγνύσ· (...).

« Et puis, Achille,
 en larmes, tout d'un coup s'écartant de ses compagnons,
 s'assied au bord de la grise- blanche mer, regardant la vaste mer,
 et tentant les mains, prie sa mère bien-aimée. (...) »

Les deux figures masculines face à la mer sont en position difficile et espèrent la solution qui vient de la mer. En effet, Polyphème souffre à cause de son amour et il évoque la Néréide pour écouter son chant d'amour. De même, Achille souffre du mépris d'Agamemnon qui a pris Briséis et il pleure face à la mer en évoquant sa mère pour le guérir.

D'ailleurs, si la mer est le monde des Néréides Galatée et Thétis, les deux figures masculines ne peuvent pas y accéder étant donné que le Cyclope est une créature terrestre et que Achille est un homme.

Dans un second temps, Théocrite fait allusion à Ulysse qui se trouve dans l'île de Calypso. Le héros épique assis sur le rivage désire rentrer dans son pays (*Odyssée*, 5. 151-158) :

Τὸν δ' ἄρ' ἐπ' ἀκτῆς εὔρε καθήμενον· οὐδέ ποτ' ὄσσε
δακρυόφιν τέρσοντο, κατείβετο δὲ γλυκὺς αἰὼν
νόστον ὀδυρομένῳ, ἐπεὶ οὐκέτι ἦνδανε νύμφη.
ἀλλ' ἦτοι νύκτας μὲν ἰαύεσκεν καὶ ἀνάγκη
ἐν σπέσσι γλαφυροῖσι παρ' οὐκ ἐθέλων ἐθελούση,
ἦματα δ' ἄμ πέτρησι καὶ ἠιόνεσσι καθίζων,
πόντον ἐπ' ἀτρύγετον δερκέσκετο δάκρυα λείβων.

« Et, elle le trouva assis sur le cap,
ses yeux n'avaient jamais pas séché, et la douce vie s'est consumée
en pleurant son retour. La nymphe ne lui plaisait plus.
Mais, les nuits, il devait les passer dans la caverne
profonde avec celle qui le voulait, mais il ne la voulait plus.
Et sur les rocs grevés de la mer, il s'asseyait tous les jours,
et il regardait la mer inféconde en répandant des larmes. »

L'image du Cyclope assis au bord de la mer qui chante son amour pour la Néréide et désire son apparence fait écho au désir de retour d'Ulysse à île d'Ithaque. Autrement dit, la douleur qui brûle le cœur du Cyclope et le regard qu'il jette vers la mer assis sur un rocher sont les mêmes que celles d'Ulysse³³⁹.

339 Cusset 2004, p. 54-55.

On souligne l'inversion des rôles féminin et masculin entre les deux images comparées. Dans le chant V de l'*Odyssée*, Calypso attend qu'Ulysse retourne dans sa caverne, soit l'espace d'amour. À l'inverse, dans l'*Idylle XI* de Théocrite, c'est le Cyclope qui attend que la Néréide vienne dans sa caverne, là aussi lieu de l'amour.

Polyphème comme Ulysse couche pendant la nuit dans la caverne, mais passe toute la journée au bord de la mer, pleurant son objet de désir, la Néréide. Il convient de signaler ici que le Cyclope a abandonné ses troupeaux et s'intéresse seulement à son amour non partagé (11.12 et 6.8-9). Par conséquent, on peut supposer que la mer devient le véhicule du bonheur des deux figures masculines. Toutefois, dans le cas d'Ulysse son désir de retour à son île se réalise alors que pour Polyphème son désir amoureux demeure un rêve insatisfait.

Dans cette optique, dans l'*Idylle XI* et *VI*, le rivage donne l'espoir au Cyclope que Galatée soit capable de quitter la mer pour venir sur terre avec lui (11.63-64 et 6.10-16 et 6.21). Cependant, bien que le Cyclope Polyphème soit l'enfant de deux dieux marins, Poséidon et la Néréide Thoôsa, il est une créature terrestre, ce qu'il s'agit un paradoxe par rapport à ses parents.

C'est pourquoi, dans l'*Idylle XI*, Polyphème reproche directement à sa mère - elle une Néréide comme sa bien-aimée - de ne pas lui avoir donné de branchies (11.54-55) :

Ἵμοι, ὄτ' οὐκ ἔτεκέ μ' ἅ μήτηρ βράγχι' ἔχοντα, (...).

« Quel malheur, que ma mère ne m'ait pas mis au monde avec des branchies !
(...) »

Polyphème indique que la mer est interdite pour lui et par extension il n'a pas accès au monde de la Néréide. Ainsi, sa nature terrestre et la nature marine de la Néréide visualisent et matérialisent l'écart entre eux. Leur union impossible se situe alors au milieu, entre les deux lieux contraires, à savoir au bord de la mer³⁴⁰.

340 Cusset 2017, p. 227.

Grâce à la réécriture allusive des deux épisodes précédents de la tradition homérique, Théocrite propose une image typiquement homérique pour son Cyclope amoureux posté sur le rivage qui attend l'apparition de la Néréide, à savoir que la mer se transforme en porte du monde marin de Galatée. Dans une telle hypothèse, Polyphème imagine que Galatée pourrait lui ouvrir la porte grâce à son chant d'amour³⁴¹. Ainsi, le seul lieu de réunion possible entre le Cyclope et Galatée est le bord de la mer.

Dans l'*Idylle XI*, Polyphème est assis sur un rocher de la côte, il n'est ni dans la mer ni sur la terre. Il est dans un espace-temps intermédiaire entre son monde terrestre et le monde marin de Galatée. En d'autres termes, le Cyclope attend là-bas la Néréide puisque le rivage est le seul seuil, le seul lieu de passage et le seul point de jonction avec elle.

Également, dans le cadre de l'effet de réécriture inversée entre les *Idylles XI* et *VI*, lorsque, dans l'*Idylle VI*, la Néréide semble vouloir approcher le Cyclope, non seulement Galatée jette des pommes à la chienne du Cyclope qui se tient sur le bord de la mer (6.10-14) mais aussi, dans la même idylle, le Cyclope regarde la mer vers sa chienne et vers son amour (6.21 et 6.30-32).

En attendant l'apparition de la Néréide sur le rivage, Polyphème se situe dans un espace entre son monde terrestre et le monde marin de Galatée, indiquant par-là que métaphoriquement il est isolé de son monde terrestre et pastoral. Le besoin qu'a le Cyclope de Théocrite d'une autre personne le conduit à la souffrance par solitude et ce besoin devient l'un de ses malheurs et l'une des causes pour lesquelles il chante sur la côte, cherchant un moyen pour se rapprocher de Galatée. Cela l'éloigne de son monde réel et il se piège dans un monde intermédiaire où la réalité et l'imagination se mélangent, comme la mer et le sable se mélangent au bord de la mer. Ainsi, le Cyclope est trompé entre la réalité et l'imagination, entre les choses visibles et les choses invisibles que lui-même a créées.

341 Billaut 2006, p. 14-15.

3.3 Le monde pastoral au service de l'amour

Les bergers de la tradition culturelle vivent dans la nature, éloignés de la cité et près de leurs troupeaux tel Eumée, le berger d'Ulysse dans le '*Odyssée*, et ils s'occupent de travaux agricoles et pastoraux tout comme les bergers de la vie quotidienne³⁴². De la même manière, le Cyclope berger d'Homère, d'Euripide ou même de Philoxène est présenté sous les traits d'un berger professionnel de la vie ordinaire occupé quotidiennement par ses travaux pastoraux et vivant à côté de ses troupeaux, loin du monde des hommes.

À la différence, le Cyclope de Théocrite, bien qu'il présente en apparence les caractéristiques principales d'un berger de la vie quotidienne, donne à voir en réalité dans le cadre d'un monde rural transformé en un *locus amoenus*, une perspective alternative de sa vie pastorale et de ses travaux pastoraux.

Plus précisément, dans l'*Idylle XI* où le Cyclope chante son amour pour la Néréide, il énumère en détail ses travaux pastoraux (11.34-37) :

Ἄλλ' οὐτὸς τοιοῦτος ἐὼν βοτὰ χίλια βόσκω,
κῆκ τούτων τὸ κράτιστον ἀμελγόμενος γάλα πίνω
τυρὸς δ' οὐ λείπει μ' οὔτ' ἐν θέρει οὔτ' ἐν ὀπώρα,
οὐ χειμῶνας ἄκρω· ταρσοὶ δ' ὑπεραχθέες αἰεὶ.

« N'empêche qu'en même temps, tel que je suis, j'ai au pâturage un millier de brebis, que je traie et dont je tire pour boire le lait le plus nourrissant ; quant au fromage, il ne me fait défaut ni en été ni en automne ni au plus fort de l'hiver ; mais mes claies sont toujours surchargées. »

Ce passage constitue une réécriture des capacités pastorales du Cyclope et marque l'abondance de ses produits pastoraux qui révèlent sa richesse. Homère et Euripide offrent une description détaillée des travaux pastoraux du Cyclope (*Odyssée*, 9.303-314 et 9.336-342 et *Cyclope*, 203-211) mentionnant plusieurs produits agricoles présents dans sa caverne, tels que le lait et le fromage produits par ses chèvres et ses petits moutons (*Odyssée*, 9.216-254 et *Cyclope*, 203-211).

342 Payne 2010, p. 230-231.

De la même façon, en réutilisant la figure du berger chanteur du Cyclope de Philoxène, Théocrite la réinvestit en présentant son Cyclope comme le meilleur joueur de syrinx dans l'*Idylle XI*³⁴³. Cela lui donne la possibilité de faire de la syrinx un marqueur de civilisation pour son Cyclope dans le cadre de son monde pastoral³⁴⁴ (II.38) :

Συρίσδεν δ' ὡς οὔτις ἐπίσταμαι ὧδε Κυκλώπων (...).

« Je m'entends à jouer de la syrinx comme ici pas un des Cyclopes (...). »

Dans un premier temps, la description des travaux pastoraux du Cyclope, c'est-à-dire la récolte des produits de l'agriculture et le travail de berger, la pratique de la syrinx et même la présence de la chienne concourent à donner du Cyclope l'image d'un berger ordinaire³⁴⁵.

Dans un second temps, l'analyse détaillée de sa vie pastorale par le Cyclope fait partie d'un jeu d'amour entre lui-même et Galatée qui a pour but de montrer ses facultés de berger et ainsi d'attirer l'attention de la Néréide, comme nous le verrons.

Dans cet esprit, si nous tenons compte de l'image insolite du Cyclope berger qui est assis sur une roche au rivage et chante son amour en attendant sa bien-aimée, l'énumération des travaux pastoraux possède un autre sens qui sert à attirer à lui la Néréide et lui donne même une place privilégiée dans la vie terrestre et pastorale du Cyclope.

3.3.1 *Le Cyclope, un berger réel ou imaginaire*

Dans les *Idylles XI* et *VI* où le Cyclope théocritéen, posté sur le rivage, chante son amour non partagé et attend sa bien-aimée, le poète laisse entendre une ironie indirecte quant à l'intention du Cyclope de promouvoir ses capacités pastorales et sa richesse pastorale. Le Cyclope berger présente en effet des aspects controversés dans la mesure où, bien qu'il décrive en détail ses travaux pastoraux, en aucun cas il ne s'occupe réellement de ses troupeaux.

343 Dans le cadre de la réécriture inversée des deux *Idylles* de Théocrite, le Cyclope est présenté aussi comme jouer de la syrinx dans *Idylle VI*, 8-9 : ἀλλὰ κάθησαι / ἀδέα συρίσδων, (...). « Mais tu restes assis la / de jouer de beau air sur ta syrinx. »

344 Hunter 1999, p. 234.

345 Kolde 2005, p. 98-100 ; Gutzwiller 1991, p. 113.

Dans l'*Idylle XI* où Polyphème assis sur rivage chante son amour non partagé pour la Néréide, le narrateur explique clairement que le Cyclope a abandonné ses troupeaux et ne s'y intéresse pas. Sa seule inquiétude est son amour non partagé pour Galatée et de chanter pour elle (*II.12-13*) :

Πολλάκι ται ὄϊες ποτὶ τωὸλίον αὐταὶ ἀπῆνθον
χλωρᾶς ἐκ βοτάνας· ὃ δὲ τᾶ Γαλατεία ἀεῖδων.

« Bien de fois, ses brebis revinrent seules à l'étable du pâturage verdoyant ;
lui, à chanter pour Galatée. »

Dans le cadre de la réécriture inversée des *Idylles XI* et *VI*, cette optique est confirmée par Daphnis dans l'*Idylle VI* dans laquelle le Cyclope semble indifférent à la Néréide. Daphnis explique, donc, que le Cyclope n'est pas capable de guider ses bêtes bien qu'il joue de la syrinx parce que son unique préoccupation est son amour pour Galatée (*6.6-10*) :

Βάλλει τοι, Πολύφαμε, τὸ ποιμνιον ἅ Γαλάτεια
μάλοισιν, δυσέρωτα καὶ αἰπόλον ἄνδρα καλεῦσα·
καὶ τὺ νιν οὐ ποθόρησθα, τάλαν τάλαν, ἀλλὰ κάθησαι
ἀδέα συρίσδων.

« O Polyphème, Galatée lance des pommes à tes moutons ; elle de traite d'homme qui ne sait pas aimer et de garder des chèvres ; et toi pauvre, pauvre garçon, tu n'as pas un regard pour elle mais tu restes assis la de jouer de beau air sur ta syrinx. »

Si l'on suit cette idée, dans les deux *Idylles*, la présentation des travaux pastoraux illustre l'effort déployé par le Cyclope pour séduire Galatée. C'est pourquoi, dans l'*Idylle XI*, Polyphème précise son intention, invitant la Néréide à quitter la mer afin qu'elle vienne vivre avec lui dans son monde terrestre et pastoral (*II.63-65*) :

Ἐξένθοις, Γαλάτεια, καὶ ἐξενθοῖσα λάθοιο,
ὥσπερ ἐγὼ νῦν ὧδε καθήμενος, οἴκαδ' ἀπενθεῖν·
ποιμαίνειν δ' ἐθέλοισι σὺν ἐμῖν ἅμα καὶ γάλ' ἀμέλγειν
καὶ τυρὸν πᾶξαι τάμισον δριμεῖαν ἐνεῖσα.

« Puisses-tu en sortir, Galatée, et une fois sortie, oublier comme je fais maintenant, assis ici, de retourner chez-toi. Puisses-tu consentir à garder le bétail en ma compagnie, et à traire le lait, et à faire cailler le fromage en mettant dedans l'aigre présure ! »

Ainsi, tout au long du chant d'amour la description des travaux pastoraux met l'accent sur deux possibilités. Dans un premier temps, les travaux pastoraux sont présentés comme des activités que Polyphème avait l'habitude de faire dans le passé. Dans un second temps, ce sont des activités que le Cyclope pourra faire avec Galatée à l'avenir. Dès lors, l'évocation des travaux pastoraux a pour objet d'inciter Galatée à quitter la mer pour venir sur la terre.

Dans ce contexte, pour le Cyclope, l'occupation aux travaux pastoraux ne peut devenir réalité que si Galatée le suit dans sa vie pastorale. Pourtant, pour le lecteur, ce refus du Cyclope de s'occuper vraiment de ses troupeaux et le fait qu'il attende que Galatée vienne à terre, montrent bien que cette occupation aux travaux pastoraux reste une activité imaginaire.

Symétriquement, le fait que le Cyclope présente d'abord les grâces de sa vie pastorale pour ensuite inviter la Néréide à le rejoindre dans son monde, nous donne l'impression que le jeune berger décrit ce monde de façon imaginaire et irréaliste de la même façon qu'il décrira la Néréide. Si l'on retient cette hypothèse, le Cyclope propose ainsi un désir alternatif qui peut remplacer son désir pour la Néréide³⁴⁶. Ainsi, la réalité et l'imagination se mélangent dans la pensée du Cyclope qui, dans son monde pastoral, crée sa propre réalité.

3.3.2 *Approche pastorale d'une figure marine : Galatée dans le monde cyclopéen*

Le monde du Cyclope théocritéen est caractérisé par ce stratagème de l'évocation des travaux pastoraux qu'il emploie comme une méthode pour se rapprocher de la Néréide en lui donnant une place dans son monde pastoral et terrestre³⁴⁷. Autrement dit, en employant son vocabulaire pastoral, la description de la Néréide est composée de métaphores pastorales qui constituent autant d'hyperboles signalant l'*adynaton*, soit

346 Payne 2010, p. 234.

347 Kantzios 2020, p. 222.

l'impossibilité de l'union du Cyclope, une créature terrestre, avec Galatée, une créature marine, une Néréide.

Dans l'*Idylle XI* où le Cyclope chante son amour pour Galatée au bord de la mer et déclare son intention de faire quitter à la Néréide son monde marin, il évoque Galatée et se concentre sur les similitudes de son apparence physique avec son monde pastoral (11.19-24) :

ἽΩ λευκὰ Γαλάτεια, τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλη,
λευκοτέρα πακτᾶς ποτιδεῖν, ἀπαλωτέρα ἀρνός,
μόσχῳ γαυροτέρα, φιαρωτέρα ὄμφακος ὠμᾶς,

« Blanche Galatée, pourquoi repousses-tu celui qui t'aime, - toi plus blanche à voir que le lait caillé, plus tendre que l'agneau, plus fringante que la génisse, plus luisante que le raisin vert ? »

Dans ce passage, le monde pastoral est identifié par les qualités des produits et travaux pastoraux, tels le fromage blanc, le lait blanc et les brebis blanches. Et c'est à travers ce vocabulaire et ces métaphores que le Cyclope va décrire Galatée, composant un jeu de miroir ironique entre son monde pastoral et terrestre et les qualités de la Néréide.

Dans l'antiquité, il y avait une possible correspondance étymologique du nom de Galatée, en grec Γαλάτεια, avec le terme γάλα, « le lait » ou le terme γαλήνη, « la sérénité »³⁴⁸. Ainsi, pour son Cyclope berger amoureux, Théocrite propose un jeu de mots entre le nom de Galatée et le mot lait (11.35), étant donné que cette étymologie est plus proche du monde pastoral du Cyclope, comme nous l'avons déjà indiqué.

En parallèle, le terme λευκός, à savoir « blanche », est employé pour comparer la peau blanche de Galatée avec des produits blancs du Cyclope comme le lait et le fromage (11.19-20). En conséquence, il est possible que Polyphème le berger, maître du lait et du fromage, use de ce type de métaphores comme compliments pour la Néréide.

348Gutzwiller 1991, p. 110.

Polyphème compare d'ailleurs la blancheur de la peau de la Néréide à la couleur blanche de ses bêtes pour exprimer son amour³⁴⁹. En effet, le Cyclope compare la peau douce de la Néréide à la peau douce de ses agneaux et le scintillement de sa peau à la brillance des raisins³⁵⁰, autres éléments de son monde pastoral.

Ce procédé de description multiple de la Néréide tend à montrer que Polyphème cherche plusieurs moyens de la convaincre de quitter la mer et qu'elle a véritablement une place dans son monde. Toutefois, il résulte de cet emploi du vocabulaire pastoral, un vocabulaire bien connu du Cyclope, des résultats contradictoires. En effet, la persistance du Cyclope et de son discours dans l'évocation matérielle des choses pastorales détruit la beauté de ce monde pastoral et éloigne la Néréide du monde de la terre³⁵¹.

Ainsi, la description de l'apparence physique de la Néréide prend la forme d'une ironie directe envers le monde pastoral du Cyclope, laissant entendre qu'il n'est pas capable d'apprécier d'autre chose que son monde pastoral bien connu. En conséquence, le Cyclope se trompe dans son monde pastoral et terrestre et il lui manque d'avoir une appréhension multiple du monde « réel » en dehors de ce seul monde pastoral.

4 Le désir érotique et la beauté : tromperie de l'image de soi du Cyclope

De son monde pastoral, le Cyclope berger de Théocrite est capable de faire surgir des images, en apparence détachées de la réalité de sa vie pastorale et de ses travaux pastoraux, mais dont la fonction est d'ornier et d'enrichir la description de l'apparence physique de sa bien-aimée, la Néréide Galatée.

349 Likosky 2018, p. 50.

350 La référence aux raisins constitue une allusion possible aux vignes qui produisent le vin de la terre des Cyclopes (*Odyssée*, 9.111 & 9.358), mais notamment le vin qu'Ulysse a donné au Cyclope pour le tromper et l'aveugler (*Odyssée*, 9.196-199). On pourrait éventuellement suggérer que de la même façon, la comparaison des raisins avec Galatée pourrait la décrire comme un moyen alternatif d'aveugler métaphoriquement le Cyclope par amour. Dans ce cas, l'aveuglement réel du Cyclope par Ulysse dans l'*Odyssée* devient un aveuglement métaphorique, sous l'effet de l'amour, chez Théocrite.

351 Segal 1981, p. 194-195.

Dans cette perspective et dans le cadre du mécanisme littéraire de la réécriture inversée des *Idylles XI* et *VI*, Théocrite procède par accumulation d'images qui, depuis son propre monde pastoral, ont force de réalité pour notre Cyclope amoureux. Des images qui sont liées à la relation entre le désir amoureux et la beauté, à savoir le désir amoureux qu'éprouve le Cyclope berger amoureux pour Galatée face à sa propre apparence. Une telle relation fait émerger dans chacune des idylles une approche alternative de l'image de soi du Cyclope, en lien avec son amour pour la Néréide.

Ainsi, en confondant les limites de la réalité et de l'imagination dans son monde pastoral, Polyphème propose différents points de vue autour de sa propre apparence physique, ce qui permet à Théocrite de proposer ses diverses expérimentations poétiques autour de sa version d'un Cyclope jeune berger amoureux.

4.1 Le dialogue intérieur du Cyclope dans l'Idylle XI

Dans l'*Idylle XI* où Polyphème est assis sur une roche du rivage et chante son amour non partagé pour Galatée, un point de vue différent sur son apparence physique se fait jour. Cette approche semble contradictoire au début et à la fin de l'*Idylle XI* et est liée au traitement différent de son amour pour la Néréide en fonction des différentes versions que Polyphème en donne à chaque fois.

Plus précisément, bien que le Cyclope souffre à cause de son amour pour Galatée, il donne l'impression qu'il connaît bien la raison pour laquelle il ne peut la séduire :

Γινώσκω, χαρίεσσα κόρα, τίνος οὔνεκα φεύγεις·
οὔνεκά μοι λασία μὲν ὄφρυς ἐπὶ παντὶ μετώπῳ
ἐξ ὧτὸς τέταται ποτὶ θῶτερον ὧς μία μακρά,
εἷς δ' ὀφθαλμὸς ἔπεστι, πλατεῖα δὲ ῥίς ἐπὶ χεῖλει. (11. 30-33)

« Je sais, charmante jeune fille, pourquoi tu me fuis. C'est parce qu'un sourcil velu s'étend sur tout mon front de l'une à l'autre oreille unique et long, parce que j'ai au front un œil unique, et qu'un nez épaté me surmonte la lèvre. »

Αἰ δέ τοι αὐτὸς ἐγὼν δοκέω λασιώτερος ἤμεν, (...). (11. 50)

« Si moi-même je te parais trop velu ; (...). »

Dans le temps du chant d'amour, le Cyclope semble avoir conscience de sa laideur car il ressemble à un monstre qu'en aucun cas Galatée pourrait aimer. Pourtant, la description détaillée de son apparence physique laisse entendre que le Cyclope présente uniquement son sourcil, son œil et son corps velu, comme seules imperfections dans l'entièreté de son apparence physique. En conséquence, sa description est ironique, si nous prenons en compte que ces signes particuliers de sa monstruosité sont présentés comme des petites imperfections³⁵² que Galatée pourrait accepter dans le cas où elle serait amoureuse du Cyclope.

Contrairement à ce qui précède, à la fin du chant d'amour dans l'*Idylle XI*, le Cyclope croit qu'il est quelqu'un qui mérite d'être aimé (11.76-79) :

Εύρησεῖς Γαλάτειαν ἴσως καὶ καλλίον' ἄλλαν.
 Πολλὰ συμπαίσδεν με κόραι τὰν νύκτα κέλονται,
 κιχλίζοντι δὲ πᾶσαι, ἐπεὶ κ' αὐταῖς ἐπακούσω.
 Δῆλον ὅτ' ἐν ταῖ γαῖ κήγών τις φαίνομαι ἦμεν.

« Tu trouveras une autre Galatée, peut-être même plus belle. Il ne manque pas des jeunes filles qui m'invitent à jouer avec elle pendant la nuit ; et toutes rien aux éclats lorsque je les écoute. Il est clair que, dans le pays, moi aussi j'ai l'air d'être quelqu'un. »

Le Cyclope pense avoir un type de beauté qui peut être aimé par d'autres filles (11.79), probablement des filles des autres Cyclopes. En conséquence, il pense à rejeter la beauté de la Néréide (11.76) pour un autre type de beauté qui pourrait être capable d'apprécier son type de beauté à lui. Cette nouvelle approche se traduit non seulement par un autre traitement possible de son amour pour Galatée, mais également par une autre approche de l'image de soi.

Dans cette perspective, si nous tenons compte de la double présentation de l'apparence physique de Polyphème par lui-même dans la même idylle, il est possible que l'invocation du Cyclope à soi-même implique la présence d'un dialogue intérieur entre son personnage amoureux de Galatée et son personnage rationnel qui pense qu'il y a d'autres filles à l'aimer (11.72) :

352 Gutzwiller 1991, p. 108.

ἽΩ Κύκλωψ Κύκλωψ, πᾶ τὰς φρένας ἐκπεπότασαι;

« Cyclope, Cyclope, où s'envolée ta raison ? »

D'après ce passage, le fait que le Cyclope s'invoque lui-même concourt à lui donner le statut de l'auditeur³⁵³. Cette présentation crée un jeu de rôles entre la figure du Cyclope comme locuteur ainsi que narrateur-chanteur du chant d'amour pour la Néréide et sa figure d'auditeur de ce chant d'amour.

Ainsi, dans le temps du chant d'amour, bien que Polyphème soit aveuglé de son amour, à la fin, soudainement il semble raisonnable et il propose un point de vue alternatif. Effectivement, grâce à ce jeu de rôles entre locuteur et auditeur de la figure de Polyphème, les deux points de vue liés à son apparence physique montrent le décalage du traitement de son amour pour la Néréide en donnant la possibilité à Théocrite de les reprendre dans l'*Idylle VI* grâce au mécanisme littéraire de la réécriture inversé des deux *Idylles*.

4.2 De la réflexion au reflet : le physique du Cyclope dans l'*Idylle VI*

Contrairement à ce que Polyphème pense dans l'*Idylle XI* et dans le cadre du mécanisme littéraire de la réécriture inversée de l'amour non partagé du Cyclope pour la Néréide entre l'*Idylle XI* et *VI*, le berger amoureux donne à voir dans l'*Idylle VI* une différente image de lui-même.

Effectivement, dans l'*Idylle VI*, où la Néréide semble vouloir attirer l'attention du Cyclope, Daphnis explique au berger amoureux que l'amour est capable de transformer la laideur en beauté (6.18-19) :

ἽΗ γὰρ ἔρωτι
πολλάκις, ὧ Πολύφαμε, τὰ μὴ καλὰ καλὰ πέφανται.

« C'est que souvent, Polyphème, l'amour fait trouver beau ce qui n'est pas beau. »

353 Kossaifi 2017, p. 52.

D'un côté, à travers l'expression Ἦ γὰρ ἔρωτι / πολλάκις, « C'est que souvent l'amour », Daphnis explique que la nature de l'amour permet de changer le pire en meilleur en prenant conscience de l'expérience humaine de l'amour³⁵⁴. C'est pourquoi, Daphnis propose que l'amour soit un sentiment multifacette qui πολλάκις, « souvent », peut transformer la laideur en beauté.

Ainsi, il est indispensable que le Cyclope choisisse le bon moment, celui où la Néréide peut l'aimer et où lui peut la séduire. Autrement dit, si Galatée est amoureuse du Cyclope, son aspect physique qui ne correspond pas aux normes de la beauté habituelle ne posera pas de problèmes. Dans ce cas, la Néréide saura apprécier cet autre genre de beauté qui émane du Cyclope³⁵⁵. Il faut rappeler que déjà dans l'*Idylle XI*, le Cyclope a soutenu indirectement qu'il possède une beauté particulière que la Néréide pourrait accepter si elle était amoureuse de lui.

D'un autre côté, il n'est pas certain que l'expression Ἦ γὰρ ἔρωτι, « C'est que l'amour », se réfère à l'amour véritable de la Néréide³⁵⁶, dans la mesure où celle-ci est présentée soit à travers l'imagination du Cyclope soit via les paroles de Daphnis, comme nous l'avons expliqué. Dans une telle hypothèse, l'expression pourrait alors se référer au Cyclope qui propose un point de vue alternatif sur son apparence physique dans le monde de son imagination dans l'*Idylle VI* (6.35-41) :

Καὶ γὰρ θην οὐδ' εἶδος ἔχω κακόν, ὧς με λέγοντι.
 γὰρ πρᾶν ἐς πόντον ἐσέβλεπον, ἧς δὲ γαλάνα,
 καὶ καλὰ μὲν τὰ γένεια, καλὰ δέ μευ ἅ μία κώρα,
 ὧς παρ' ἐμὴν κέκριται, κατεφαίνετο, τῶν δέ τ' ὀδόντων
 λευκοτέραν ἀγὰν Παρίας ὑπέφαινε λίθοιο.

« Après tout, je n'ai pas non plus une laide, figure, comme on le dit de moi. L'autre jour je regardais dans l'eau marine, -le temps était au calme- et ma barbe faisait de bel effet ; bel effet aussi à mon avis, mon unique pruneau ; quand mes dents, la mer en renvoyait l'image plus blanche, plus éclatante que la pierre de Paros. »

354 Hunter 1999, p. 253.

355 Cusset 2011, p. 116-117.

356 Hunter 1999, p. 253.

Les termes employés par le Cyclope constituent bien une réutilisation inversée des termes de Daphnis. Ainsi, Daphnis a employé le terme *καλός*, « bel », sous la forme d'une neutre négation dans l'expression *τὰ μὴ καλὰ καλὰ πέφανται*, « [l'amour] fait trouver beau ce qui n'est pas beau » (6.19), en proposant une approche générale sur l'amour, sans mention particulière des éléments de la monstruosité du Cyclope.

Au contraire, en employant le terme *κακόν* (6.35), « laid », le Cyclope particularise la citation générale de Daphnis en évitant dire qu'il est beau, parce qu'il appartient à la catégorie de *τὰ μὴ καλὰ*, « ce qui n'est pas beau », selon son point de vue. Par ailleurs, le terme *πρᾶν*, « l'autre jour, dernièrement » (6.37), adverbe temporel qui s'oppose à l'adverbe « souvent », *πολλάκις* (6.19)³⁵⁷ ainsi que le verbe *καταφαίνομαι*, « se monter visible » (6.38) qui s'oppose au verbe *πέφανται*, « fait trouver, semble » (6.19), prennent tout leur sens lorsque le Cyclope trouve lui-même qu'il est beau.

Si nous prenons en compte de la complémentarité des deux discours, il est donc possible de supposer que les termes réutilisés par le Cyclope créent un effet inversé de miroir, comme l'image que la mer crée lorsqu'il y voit son reflet, *ἐς πόντον ἐσέβλεπον* « je regardais dans l'eau marine » (6.36). La mer devient alors un miroir qui, lorsqu'elle est calme, reflète l'apparence physique de Polyphème.

Il nous faut signaler, ici, un décalage important par rapport à l'image du Cyclope pour lui-même. À savoir que la mer reflète une image irréaliste et imaginaire du Cyclope³⁵⁸. Cette image marine du Cyclope perd son état réel et elle prend une nouvelle dimension imaginaire employée pour séduire la personne aimée : dans notre cas Galatée³⁵⁹. Face à la mer, en réutilisant le terme *καλός*, « bel », le Cyclope pense donc qu'il est beau avec son unique œil, sa barbe de jeunesse et ses dents plus blanches que les marbres de Paros.

Il convient ici de souligner le type d'amour que Platon analyse dans son *Phèdre* (255 d 5-9). Selon Platon, l'amour naît du reflet d'un autre amour, lorsque la personne amoureuse voit l'autre comme la réflexion d'elle-même ainsi que de son propre amour

357 Cusset 2011, p. 117-119.

358 Briand 2017, p. 31.

359 Kossaifi 2017, p. 52.

pour l'autre. Ainsi, selon Platon, si l'amour est transmis par le regard, il est possible pour le Cyclope de tomber amoureux de l'image de lui-même³⁶⁰.

Toutefois, Polyphème se trompe dans un amour de soi-même et n'a pas la capacité de voir au-delà de soi-même l'autre personne dans ce type de miroir. Comme le Cyclope aime son apparence physique de la même façon Galatée pourrait l'aimer, si elle prend la peine de regarder la réflexion du Cyclope dans la mer. Par conséquent, cette approche de l'amour nous rappelle l'amour de soi-même de Narcisse. C'est pourquoi, selon Chr. Cusset, dans la mer devenue son miroir le Cyclope semble « confondre l'objet du miroitement et le support matériel de ce miroitement³⁶¹ ».

4.3 L'image de soi : une beauté ambivalente

Grâce à l'accumulation des points de vue altératifs liés à l'image de soi du Cyclope dans l'*Idylle XI* et *VI*, Théocrite compose un jeu d'images irréelles pour dépeindre l'apparence physique de notre berger amoureux, en proposant dans chacune des idylles une beauté ambivalente.

Dans le monologue du chant d'amour dans l'*Idylle XI*, le Cyclope semble dialoguer avec lui-même, ce qui nous donne l'impression que « deux Cyclopes » coexistent dans ce temps du chant d'amour où chacun d'eux propose sa version pour vanter son apparence physique. D'un côté, l'un des Cyclopes se présente comme une figure perdue dans son imagination qui, bien qu'il connaisse la « vérité », se refuse à la dire. D'un autre côté, l'autre Cyclope nous apparaît comme une figure raisonnable qui, en essayant de se guérir de la maladie d'amour, accepte partiellement la « vérité », à savoir qu'il possède un type spécial de beauté.

À l'inverse, dans l'*Idylle VI*, là où le Cyclope se présente à travers la personnification de Daphnis et de Damoitas, notre berger est perdu dans son monde pastoral, un monde imaginaire que lui-même a créé, de la même façon qu'il a composé une image irréelle de lui-même.

360 Cusset 2011, p. 159- 160.

361 Cusset 2011, p. 159-160.

Les points de vue alternatifs de l'image de soi du Cyclope sont influencés par l'attitude employée à chaque fois pour faire face à son amour pour Galatée. Cela confirme, encore une fois, que même si la Néréide n'apparaît pas ou ne parle pas comme dans l'*Idylle XI*, ou même si elle semble faire le contraire comme dans l'*Idylle VI*, elle se trouve en position dominante dans leur jeu d'amour et provoque le Cyclope à se proposer comme une beauté ambivalente.

Ce mécanisme donne la possibilité au poète de composer un jeu de mise en abyme des dialogues du Cyclope avec lui-même et du Cyclope avec Galatée, liés à sa beauté et à son apparence physique. Il convient ici de rappeler que la beauté est toujours ambivalente, comme Daphnis l'avait expliqué au Cyclope dans l'*Idylle VI*. Ainsi, le Cyclope amoureux propose à la Néréide un point de vue amélioré de lui-même, construisant des illusions sur son apparence physique. Selon le point de vue qu'il endosse dans chacune des *Idylles*, les limites du désir d'amour et de la beauté se mélangent.

5 Une réutilisation ironique du monde d'Ulysse : Galatée, la remplaçante d'Ulysse

Bien que Théocrite suggère la figure d'un Cyclope avant Ulysse, en réalité, le poète compose un Cyclope qui est déjà piégé dans son destin homérique, rappelant ou annonçant certaines attitudes ou facultés de l'Ulysse homérique. Ainsi, dans le cadre de la poésie pastorale où l'un des sujets centraux est l'amour, Théocrite remplace un homme, Ulysse, par une femme, Galatée. Mais pas par n'importe quelle femme : par une divinité marine qui comme Ulysse vient de la mer et provoque le malheur du Cyclope, à savoir son aveuglement métaphorique par amour.

Dans ces deux situations, Polyphème n'a pas la capacité d'avoir une vision panoptique du monde. Il n'en voit - (avec son œil unique) - qu'une certaine partie, celle qui est influencée exclusivement soit par sa haine pour Ulysse dans l'épisode homérique, soit par son amour pour la Néréide dans les deux *Idylles*.

Dans cette configuration, nous pouvons relever deux temps différents dans l'exposition de l'amour non partagé du Cyclope, l'un a trait à la présentation des événements dans les deux *Idylles* et l'autre transparaît dans l'hypotexte homérique.

D'un côté, dans l'*Idylle XI*, se déroule le temps pastoral du Cyclope berger amoureux, à savoir la rencontre du Cyclope avec la Néréide (11.25-29), le cycle du pâturage (11.34-37), ainsi que l'image de soi-même du Cyclope pour laquelle Galatée quitte la mer et vient à la terre (11.44-45)³⁶². En parallèle, dans l'*Idylle VI*, dans le cadre de la réécriture inversée, on voit le résultat des actions évoquées par le Cyclope à l'*Idylle XI*. Le Cyclope a quitté le pâturage et chante son amour (6.7-9) ; la Néréide vient de la mer et se rapproche peut-être des troupeaux et de la chienne du Cyclope (6.6 et 6.9-15) ; le Cyclope amoureux propose une image améliorée et alternative de lui-même (6.34-38).

D'un autre côté, on trouve le temps des lecteurs des *Idylles XI* et *VI* et de l'*Odyssée*. Autrement dit, les lecteurs comparent l'épisode de l'amour du Cyclope dans les *Idylles XI* et *VI* de Théocrite avec l'épisode de la rencontre du Cyclope et d'Ulysse dans le chant IX de l'*Odyssée*.

Dans ce contexte, les déclarations du Cyclope peuvent être interprétées dans un premier temps comme des efforts comiques pour exprimer son amour de la Néréide. Mais, dans un second temps, ce qui apparaît ce sont des allusions, des références et des réutilisations ironiques liées à la relation du Cyclope avec l'Ulysse homérique.

Ainsi, le Cyclope de Théocrite, ce Cyclope jeune berger amoureux se trouve en dialogue avec le monstre anthropophage homérique et ce, grâce au décalage humoristique entre la figure banale de l'homme amoureux et la figure monstrueuse homérique³⁶³. Grâce à ce mécanisme, Théocrite multiplie le jeu de décalage et les allusions³⁶⁴, créant un cadre intertextuel complexe entre la version homérique d'une part et sa propre version du Cyclope berger amoureux, d'autre part.

362 Payne 2007, p. 78.

363 Kossaifi 2008, p. 42.

364 Frazier 2010, p. 188.

5.1 Réutilisation du feu homérique : incarnation de l'amour cyclopéen

Il y a un moment de bascule dans le chant d'amour de l'*Idylle XI* lorsque, ayant conscience de sa laideur et du fait que la Néréide n'est pas émue par les plaisirs de la vie pastorale, le Cyclope amoureux cherche des moyens de convaincre Galatée de son amour. Là, le Cyclope ouvre soudain la possibilité d'accès à un double statut qui permet à Théocrite de créer un jeu intertextuel entre sa version et l'épisode homérique et ainsi de mettre en évidence ses réinterprétations autour de l'aveuglement du Cyclope par Ulysse. Cela donne également la capacité à Théocrite de s'inscrire dans une continuité de la figure du Cyclope d'Homère et des autres versions, soulignant par-là que même dans cette version de berger amoureux, le Cyclope est rattaché à son destin homérique.

Dans l'*Idylle XI*, le Cyclope, désespéré par son amour non partagé, tente de convaincre Galatée de son amour en lui indiquant qu'il est prêt à sacrifier son unique œil pour réussir leur union (11.50-54) :

Αἰ δέ τοι αὐτὸς ἐγὼν 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.

« Si moi-même je te parais trop velu, j'ai des bûches de chêne, et, sous la cendre un feu infatigable ; et j'endurerais que, de ta main, tu me brûle même l'âme, même mon œil unique, qui m'est plus cher que tout. »

La convocation de cette image offre plusieurs fonctions et agit pour notre poète sur deux niveaux simultanés. Dans un premier temps l'image du feu apparaît comme métaphorique, elle est une possibilité dans l'imagination de Polyphème de gagner la Néréide. En même temps, son amour de Galatée semble réel pour lui-même et il le met en danger. Le Cyclope donc non seulement se brûle métaphoriquement à cause de son amour mais plus encore, il est prêt à sacrifier son unique œil, l'élément principal de sa beauté.

Dans un second temps, le fait que le Cyclope souhaite utiliser un bois enflammé pour sacrifier son unique œil est une réutilisation ironique de la méthode par laquelle Ulysse a aveuglé le Cyclope dans le chant IX de l'*Odyssée* (9.375-384) :

καὶ τότε ἔγὼ τὸν μοχλὸν ὑπὸ σποδοῦ ἤλασα πολλῆς,
 εἶως θερμαίνοιτο, ἔπεσσι δὲ πάντα εταίρους
 θάρσυνον, μή τις μοι ὑποδείσας ἀναδύη.
 ἀλλ' ὅτε δὴ τάχ' ὁ μοχλὸς ἐλάινος ἐν πυρὶ μέλλεν
 ἄψεσθαι, χλωρός περ ἐών, διαφαίνετο δ' αἰνῶς,
 καὶ τότε ἔγὼν ἄσπον φέρον ἐκ πυρός, ἀμφὶ δ' ἑταῖροι
 ἴσταντ'· αὐτὰρ θάρσος ἐνέπνευσεν μέγα δαίμων.
 οἱ μὲν μοχλὸν ἐλόντες ἐλάινον, ὄξυν ἐπ' ἄκρω,
 ὀφθαλμῷ ἐνέρεισαν· ἐγὼ δ' ἐφύπερθεν ἐρεισθεὶς
 δίνεον, (...).

Ulysse : « - J'ai alors poussé le pieu sous le morceau de cendres,
 jusqu'à ce qu'il s'enflamme, et par mes paroles tous mes compagnons
 j'encourageais, afin que personne ne m'abandonne par peur.
 Alors que le pieu d'olivier commençait à s'enflammer,
 je me suis approché, et même s'il était vert, il semblait terriblement chaud,
 je le tire du feu, et mes compagnons
 m'ont entouré. Comme un dieu nous avais donné d'un grand courage,
 ils soulèvent le pieu d'olivier, à la pointe acérée,
 ils l'enfoncèrent dans son œil, et moi, j'appuyais de dessus et le faisait
 tourner, (...). »

Pour les lecteurs de Théocrite, le bois enflammé se transforme en marqueur d'intertextualité entre la figure du Cyclope monstre homérique du chant IX de l'*Odyssée* et le Cyclope berger amoureux des *Idylles VI et XI*. Ainsi, le pieu enflammé d'Ulysse se transforme en flèche d'amour qui brûle le Cyclope, comme le narrateur de l'*Idylle XI* l'explique clairement (11.15-16) :

(...) ἔχθιστον ἔχων ὑποκάρδιον ἔλκος,
 Κύπριδος ἐκ μεγάλας τό οἱ ἥπατι πᾶξε βέλεμνον.

« (...) portant au fond du cœur une cruelle blessure que la grande Cypris lui avait faite en prolongeant un trait dans les entrailles. »

Dans le chant XI de l'*Odyssée*, le bois enflammé a piqué l'œil du Cyclope et l'a littéralement aveuglé en matérialisant sa punition. De la même manière, la flèche d'amour pique les entrailles du Cyclope en matérialisant son amour non partagé. Dans ce contexte, le vocabulaire autour du corps humain conduit à une dualité. Selon J. Pilipović, il existe :

« (...) un parallélisme entre la dévoration physiologique du corps humain, effectuée par le Cyclope [lorsqu'il a mangé les compagnons d'Ulysse] dans l'*Odyssée*, et la dévoration symbolique, qui est implicitement effectuée par l'éros dans la poésie d'inspiration érotopathique³⁶⁵. »

Ces deux types de dévoration se rencontrent dans la figure de Polyphème qui se brûle pour la Néréide. Comme nous l'avons déjà analysé, Galatée est représentée par des métaphores alimentaires, à savoir comme une chose mangeable (*II*. 20, 21, 39)³⁶⁶. Le Cyclope la décrit comme quelque chose qu'il pourrait dévorer, comme il dévora les compagnons d'Ulysse dans l'*Odyssée*. Autrement dit, le changement de type de dévoration cache momentanément la bestialité du Cyclope. Pourtant, Théocrite rappelle aux lecteurs indirectement le destin sanglant du Cyclope étant donné que dans le prologue de l'*Idylle XI* il a mentionné que ce Cyclope amoureux est le même que le Cyclope homérique.

Ainsi, ce feu de l'amour du Cyclope se matérialise à travers la possibilité du sacrifice de son œil unique. Grâce à la réécriture allusive qui est associée à des références directes à l'hypotexte homérique, Théocrite reformule le contexte homérique de l'aveuglement du Cyclope afin que le jeune Cyclope amoureux tende à gagner le cœur de sa bien-aimée. Par conséquent, dans le cas du Cyclope amoureux, Galatée remplace Ulysse car le feu d'amour se mue en méthode par laquelle elle va détruire le Cyclope comme Ulysse³⁶⁷, nous rappelant ainsi indirectement le destin prédéfini cyclopéen de l'épopée homérique.

365 Pilipović 2017, p. 310.

366 Pilipović 2017, p. 310.

367 Reed 2010, p. 247.

5.2 Un « étranger » marin bien connu : Galatée « homérique » en action

Le Cyclope amoureux, en voyant que Galatée n'apprécie pas le sacrifice de son cher unique œil, décide de passer à l'action pour la gagner à la cause de son amour qui le brûle. Ainsi, le Cyclope qui, tout au long du chant d'amour de l'*Idylle XI* ne comprenait pas quelle personne pouvait préférer la mer à la terre (II. 49³⁶⁸), il est sur le point d'entrer dans le monde marin de la Néréide. Autrement dit, si le Cyclope est amoureux de Galatée, il doit faire des sacrifices car elle ne quittera pas la mer simplement pour lui ; c'est lui qui doit quitter son monde terrestre et se confronter à des expériences à l'encontre de sa nature terrestre.

Effectivement, dans l'*Idylle XI*, en attendant l'apparition de la Néréide du fond de la mer, le Cyclope qui n'a pas des branchies (II.54) souhaite apprendre nager pour se rapprocher d'elle (II.60-62) :

Νῦν μάν, ὦ κόριον, νῦν αὐτίκα νεῖν γε μαθεῦμαι,
αἶ κά τις σὺν ναῖ πλέων ξένος ὧδ' ἀφίκηται,
ὧς εἰδῶ τί ποθ' ἦδὸ κατοικεῖν τὸν βυθὸν ὕμμιν,

« Mais, comme sont les choses, ma fillette, comme sont les choses, j'apprendrai de suite tout au moins à nager, s'il vient ici quelque étranger qui navigue sur un vaisseau, pour savoir quel plaisir vous pouvez bien trouver à habiter au fond de l'eau. »

L'hypothèse telle qu'exprimée par le Cyclope amoureux, à savoir qu'il acceptera de prendre des cours de natation si quelqu'un vient dans son île, revêt une double fonction pour notre poète. En premier lieu, cette hypothèse constitue une prolepse du chant IX de l'*Odyssée*, Théocrite faisant allusion à la rencontre du Cyclope avec Ulysse³⁶⁹. Puis Théocrite réinvestit le texte homérique, prenant place dans un débat philologique sur l'interprétation du texte homérique en proposant une alternative pour son Cyclope amoureux.

368 *Idylle XI*, 49 : Τίς κα τῶνδε θάλασσαν ἔχειν καὶ κόμαθ' ἔλοιτο; « Qui préférerait à cela d'habiter la mer et les flots ? ».

369 Hunter 1999, p. 239.

Dans ce contexte, avec la figure du Cyclope qui attend l'arrivée d'une autre personne, Théocrite joue sur les variations sémantiques de l'identité d'Ulysse entre les termes homériques οὔτις, « Personne » (*Odyssée*, 9.366) et ξένος, « hôte » ou « étranger » (*Odyssée*, 9.252-255 et 9.266-272)³⁷⁰, avec son terme τις, « quelqu'un » (11.61).

En effet, d'après Homère, Ulysse n'est pas « quelqu'un », τις, qui vient de la mer, mais il est « Personne », οὔτις, l'ennemi principal du Cyclope (*Odyssée*, 9.364-367) :

“Κύκλωψ, εἰρωτᾷς μ' ὄνομα κλυτόν, αὐτὰρ ἐγὼ τοι
ἐξερῶ· σὺ δέ μοι δὸς ξείνιον, ὥς περ ὑπέστης.
Οὔτις ἐμοί γ' ὄνομα· Οὔτιν δέ με κικλήσκουσι
μήτηρ ἠδὲ πατήρ ἠδ' ἄλλοι πάντες ἐταῖροι.”

Ulysse : « – Cyclope, si tu demandes mon nom illustre, tout de suite mois je te dis.

Mais, fais- moi le don, comme tu m'avais promis.

Mon nom est Personne. Personne m'appellent

ma mère et mon père et tous mes autres compagnons. »

Symétriquement, Ulysse est l'étranger par excellence qui dans l'épopée homérique va aveugler le Cyclope dans sa caverne. À l'inverse, bien que la personne étrangère soit inconnue pour le Cyclope théocritéen, cette personne n'est pas un simple inconnu pour Théocrite et ses lecteurs, parce qu'ils sont au courant que la seule personne qui va arriver sur l'île du Cyclope est Ulysse dans le chant IX de l'*Odyssée*.

En conséquence, Théocrite en choisissant les termes « quelqu'un » et « étranger » pour caractériser cette personne « inconnue » propose une interprétation possible du texte homérique. Cette interprétation est rendue possible car, en faisant du Cyclope la figure centrale de la narration dans les deux *Idylles*, Théocrite parvient à introduire des conditions alternatives pour composer un autre avenir possible que celui d'Homère et de l'arrivée d'Ulysse sur l'île cyclopéenne. Cet avenir est lié à un certain épisode de la vie de Polyphème, en l'occurrence sa rencontre avec Galatée.

370 Pour plus de détails sur le terme ξένος, « hôte » ou « étranger », voir notre chapitre sur Philoxène p. 154-156.

Il convient de signaler ici que la rencontre du Cyclope avec Ulysse dans le chant IX de l'*Odyssée* aboutit au même résultat que celle avec Galatée dans les *Idylles XI* et *VI* de Théocrite. Ainsi, Théocrite modifie l'identité de l'Ulysse homérique le transformant en expert de la natation qui donnera au Cyclope la possibilité de « comprendre » le monde marin de la Néréide.

Cependant, les lecteurs de Théocrite savent bien que l'Ulysse homérique est un expert en ruses et qu'après sa rencontre avec le Cyclope, ce dernier, aveuglé, ne peut plus ni voir ni comprendre le monde. En désirant alors l'arrivée d'une autre personne par la mer, le Cyclope amoureux ignore qu'il attend son malheur.

De la même façon qu'en souhaitant l'arrivée de la Néréide par la mer, le Cyclope attend son malheur. Autrement dit, le Cyclope est pris au piège de l'amour non partagé pour la Néréide dans les deux *Idylles* et est aveuglé métaphoriquement par amour. Dans l'*Idylle XI*, le Cyclope se focalise entièrement sur son chant d'amour et ne s'intéresse qu'à Galatée, tout comme dans l'*Idylle IV*. Dès lors, même si le Cyclope se déclare indifférent à l'apparence de la Néréide, en fait, Galatée se trouve en position supérieure dans le jeu d'amour.

Ainsi, grâce à la réécriture ironique et par extension du réinvestissement de l'arrivée d'une autre personne sur l'île du Cyclope, Théocrite parvient à transférer les facultés de l'Ulysse homérique à Galatée, qui aveugle métaphoriquement le Cyclope comme le héros homérique aveugle Polyphème.

Par conséquent, Théocrite est autorisé à proposer une adaptation ironique des facultés de l'Ulysse homérique qui se trouve remplacé par la Néréide dans le contexte du Cyclope berger amoureux. D'un côté, cette transposition crée ainsi un jeu de figures complémentaires entre Ulysse et Galatée. D'un autre côté, ce mécanisme donne au poète la possibilité de proposer ses réinterprétations du texte homérique initial, au sein d'un cadre intertextuel complexe entre sa version et l'hypotexte homérique.

5.3 L'aveuglement du Cyclope : prophétie ou malédiction

Dans l'*Idylle VI*, Théocrite procède à une réutilisation et un réinvestissement de l'un des paramètres les plus essentiels de l'épisode homérique d'aveuglement du Cyclope. Dans son idylle, le poète de l'époque hellénistique réaffirme la prophétie homérique d'aveuglement du Cyclope par Ulysse, composant un jeu de réinterprétation du texte homérique entre les significations de « voir » et de « prévoir ».

Plus précisément, dans l'*Idylle VI*, Théocrite propose un Cyclope indifférent à l'apparence de la Néréide qui se met à jeter des pommes à ses troupeaux. Daphnis prend la responsabilité de le préciser au Cyclope (6.6-7) qui lui répond qu'il a bien vu la Néréide grâce à son unique œil qui est capable de voir tout (6.20-23). Pour confirmer cette capacité, le Cyclope exprime une malédiction courante sous la forme d'un possible serment sacré pour lui³⁷¹ (6.22-24) :

(ὄπερ ὀρῶμι
 ἐς τέλος, αὐτὰρ ὁ μάντις ὁ Τήλεμος ἔχθρ' ἀγορεύων
 ἐχθρὰ φέροίτο ποτ' οἶκον, ὅπως τεκέεσσι φυλάσσοι) (...).

« (Puissè-je voir avec lui jusqu'au bout ; et que le devin Télémus, prophète de malheur, emporte le malheur chez-lui et le garde pour ses enfants) (...) »

Dans ce sens, le fait que le Cyclope indique qu'il a conscience de son destin montre que cette malédiction constitue une référence directe à la prophétie de son aveuglement par Ulysse dans le chant IX de l'*Odyssée* (9.507-512) :

ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ με παλαίφατα θέσφαθ' ἰκάνει.
 ἔσκε τις ἐνθάδε μάντις ἀνὴρ ἠὺς τε μέγας τε,
 Τήλεμος Εὐρυμίδης, ὃς μαντοσύνη ἐκέκαστο
 καὶ μαντευόμενος κατεγήρα Κυκλώπεσσιν·
 ὃς μοι ἔφη τάδε πάντα τελευτήσεσθαι ὀπίσσω,
 χειρῶν ἐξ Ὀδυσῆος ἀμαρτήσεσθαι ὀπωπῆς.

371 Cusset 2011, p. 132.

Cyclope : « – Ah ! malheur ! je vois s'accomplir les oracles anciens.
 Il y avait ici un homme prophète, noble et grand,
 Télémos, le fils d'Eurymide, qui était le meilleur à la prophétie,
 et qui a vieilli en prédisant l'avenir à la terre des Cyclopes.
 C'était lui qui m'avait dit tout ce qui vient de m'arriver,
 que je perdrai alors la vue des mains d'Ulysse. »

Grâce à cette malédiction, la distance entre la version homérique et les *Idylles XI* et *VI* se diminue en visualisant le futur aveuglement du Cyclope³⁷².

Dans l'autre sens, en employant la particule ἀὐτάρ, qui prend le sens « toutefois » (6.23), dans le passage précédent de l'*Idylle VI*, Théocrite montre que Polyphème propose un point de vue différent pour lui-même et ce qu'on lui a annoncé concernant son avenir. D'ailleurs, bien que le terme μάντις, « prophète », caractérise Télémos dans l'*Idylle VI* et constitue une réécriture homérique, en réalité, Télémos se trouve dans un niveau inférieur parce que ses facultés sont transférées à Cotyttaris (6.40)³⁷³. Par conséquent, le Cyclope de Théocrite ne tient pas compte de ses paroles et, malgré qu'il explique qu'il a bien prévu son avenir, il ne peut en réalité rien voir ni prévoir du fait de l'aveuglement métaphorique causé par son amour non partagé pour la Néréide, aveuglement qui se réalisera concrètement avec Ulysse dans l'*Odyssée*.

Le Cyclope possède donc une connaissance partielle de l'épisode homérique³⁷⁴ et de son avenir. Bien au contraire, les lecteurs ont une multiplicité de point de vue autour des différentes versions de la vie du Cyclope grâce à l'épisode homérique³⁷⁵ et aux deux *Idylles*. Ainsi, le Cyclope ignore que son destin est à venir, alors que les lecteurs de l'*Odyssée*, eux, le savent.

Le fait, donc, que le Cyclope de Théocrite choisisse ces références spécifiques pour montrer son amour pour Galatée indique qu'il se piège à la langue homérique d'Ulysse. Même si le Cyclope n'a pas encore rencontré Ulysse, il a rencontré Galatée qui le remplace en l'aveuglant métaphoriquement. Ce mécanisme donne l'impression au

372 Cusset 2011, p. 43.

373 Cusset 2011, p. 131.

374 Frazier 2010, p. 187.

375 Cusset 2011, p. 130.

lecteur que le Cyclope non seulement est piégé dans un amour non partagé mais aussi qu'il préjuge de son avenir³⁷⁶.

Il faut souligner ici que, l'évocation d'événements malheureux et futurs souvent se transforment en sorts magiques pour le locuteur. Effectivement, dans les *Idylles XI* et *VI*, les allusions et les références à l'épopée homérique constituent soit des prophéties soit des malédictions qui deviennent des sorts magiques que le Cyclope exprime sans les comprendre.

Dans cette perspective, les allusions et les références du Cyclope à l'épisode IX de l'*Odyssée* prennent la forme d'une réécriture ironique de l'épisode homérique ainsi que d'une prolepse. Cette double fonction donne la possibilité à Théocrite de réinvestir le même épisode pour proposer une autre variation de la figure du Cyclope monstre homérique, à savoir celle du Cyclope berger amoureux, remplaçant Ulysse par Galatée et créant une continuité entre les différents épisodes de la vie du Cyclope Polyphème.

6 La musique et le chant : remède d'amour et de la poésie

L'une des conventions de la poésie bucolique consiste en l'occupation du pâtre, non pas avec ses travaux pastoraux, mais avec la musique et le chant, comme nous l'avons déjà pointé dans cette étude. Il s'agit d'un élément fondamental de la structure et du contexte des *Idylles* bucoliques de Théocrite, corpus poétique auquel appartient les *Idylles XI* et *VI*. Ces dernières proposent la transformation du Cyclope en une figure typique de berger qui chante et joue de la musique - on rappelle que Philoxène a déjà présenté la figure d'un Cyclope berger chanteur. Par conséquent, en exploitant cette faculté particulière, le Cyclope berger amoureux chante son amour pour Galatée afin de se guérir de son amour non partagé.

Dans l'*Idylle XI*, où le Cyclope, assis sur le rivage, chante son amour non partagé pour la Néréide, Théocrite, s'adressant à son ami Nikias, aborde le sujet de l'amour et du remède de l'amour dans la première phrase du prologue. Ces deux idées constituent en effet le sujet principal de l'idylle (*II.1-6*) :

376 Hunter 1999, p. 219 ; Fantuzzi & Hunter 2004, p. 166-167.

Οὐδὲν πὸτ τὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο,
 Νικία, οὔτ' ἔγχριστον, ἐμὶν δοκεῖ, οὔτ' ἐπίπαστον,
 ἦ ταὶ Πιερίδες· κοῦφον δέ τι τοῦτο καὶ ἀδύ
 γίνετ' ἐπ' ἀνθρώποις, εὐρεῖν δ' οὐ ῥάδιόν ἐστι.
 Γινώσκειν δ' οἶμαί τυ καλῶς, ἰατρὸν ἐόντα
 καὶ ταῖς ἐννέα δὴ πεφιλημένον ἔξοχα Μοίσαις.

« Il n'est contre l'amour aucun remède, Nikias, ni onguent, à mon avis, ni poudre hors le commerce des Piérides. C'en est là un doux et agréable ; il est à la disposition des hommes ; mais le trouver ne pas chose facile. Tu le sais bien, je pense, toi qui es un médecin et chéri entre tous par les neuf Muses. »

Le fait que Théocrite emploie de façon affirmative une phrase générale autour de ἔρωσ « amour » et son φάρμακον « remède » approprié en expliquant en détail que la musique et le chant des Muses sont les seuls remèdes d'amour, nous donne l'impression qu'il compare sa déclaration avec une autre. Théocrite compose donc le prologue de l'*Idylle XI* comme un possible programme de lecture dans l'intention de guider ses lecteurs vers son point de vue sur l'amour et son remède.

En parallèle, le prologue porte peut-être aussi un programme de relecture et de réutilisation de la proposition de Philoxène sur l'amour non partagé du Cyclope et sur son remède³⁷⁷. Ainsi, le prologue devient une possible réponse poétique de Théocrite à Philoxène et s'inscrit dans un débat philologique et philosophique autour de l'amour et de son remède, illustrant par-là les multiples strates intertextuelles de sa poésie.

6.1 La nature du remède d'amour : Nikias remplace la Circé homérique

Au prologue de l'*Idylle XI*, Théocrite offre une « étude » détaillée autour de la nature du remède d'amour en s'adressant à son ami Nikias qui, en possédant un double statut, donne l'opportunité à notre poète de composer un jeu intertextuel complexe entre sa version du Cyclope amoureux, l'hypotexte homérique et les autres versions possibles.

377 Faraone 2006, p. 75.

Plus précisément, Théocrite, en employant le terme φάρμακον (II.1), « remède », pour nommer sa guérison d'amour, fait surgir une ambiguïté sur ce terme par rapport à la notion d'amour. De fait, le poète pose indirectement la question de savoir s'il est possible que le *pharmakon* d'amour soit une herbe ou une incantation (II.1-6) :

Οὐδὲν πὸτ τὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο,
 Νικία, οὔτ' ἔγχριστον, ἐμὴν δοκεῖ, οὔτ' ἐπίπαστον,
 ἢ ται Πιερίδες· κοῦφον δέ τι τοῦτο καὶ ἀδύ
 γίνετ' ἐπ' ἀνθρώποις, εὐρεῖν δ' οὐ ῥάδιόν ἐστι.
 Γινώσκειν δ' οἶμαί τυ καλῶς, ἰατρὸν ἐόντα
 καὶ ταῖς ἐννέα δὴ πεφιλημένον ἔξοχα Μοῖσαις.

« Il n'est contre l'amour aucun remède, Nikias, ni onguent, à mon avis, ni poudre hors le commerce des Piérides. C'en est là un doux et agréable ; il est à la disposition des hommes ; mais le trouver ne pas chose facile. Tu le sais bien, je pense toi, qui es un médecin et chéri entre tous par les neuf Muses. »

La réponse à cette question de la nature du remède d'amour est donnée par Théocrite lui-même lorsqu'il précise qu'il n'y a pas de remède qui soit ἔγχριστον, « onguent », et ἐπίπαστον, « poudre » (II.2). Il convient ici de signaler que cette référence est une comparaison avec les remèdes physiques et corporels de la médecine conventionnelle.

Selon Théocrite, le remède d'amour est donc une incantation, c'est-à-dire un remède spirituel que seules les Πιερίδες, « Muses Piérides », peuvent offrir à travers la musique et la poésie. Théocrite nous prévient en disant que ce n'est pas facile à trouver (II.4) parce qu'il est nécessaire de trouver le chant approprié pour guérir de la maladie d'amour, de même qu'il est nécessaire de trouver la consultation appropriée pour guérir d'une maladie physique³⁷⁸.

La difficulté à trouver le bon remède d'amour nous rappelle le *moly*, à savoir le remède sous les traits d'un antidote qu'Hermès a offert à Ulysse pour tromper Circé (*Odyssée*, 10.305-306) :

378 Hunter 1999, p. 225.

Ὀδυσσεὺς : ὧς ἄρα φωνήσας πόρε φάρμακον ἀργεῖφόντης
 ἐκ γαίης ἐρύσας, καί μοι φύσιν αὐτοῦ ἔδειξε.
 ῥίζη μὲν μέλαν ἔσκε, γάλακτι δὲ εἴκελον ἄνθος·
 μῶλυ δέ μιν καλέουσι θεοί· χαλεπὸν δέ τ' ὀρύσσειν
 ἀνδράσι γε θνητοῖσι, θεοὶ δέ τε πάντα δύνανται.

Ulysse : « – Ayant ainsi parlé, le Tuer d'Argus m'a offert un remède tirée du sol, et m'a montré sa nature.

Sa racine était noire, mais sa fleur ressemblait à du lait, les dieux l'appellent *moly*, et il est difficile de l'arracher pour les hommes mortels ; mais les dieux peuvent tout. »

Le chant qui est le remède d'amour, comme le *moly* est extrêmement rare, parce que, dans les deux cas, ce sont les dieux qui l'offrent aux hommes pour les protéger. Autrement dit, le chant est offert par les Muses et le *moly* par Hermès ; ces deux types de remèdes protègent les hommes par l'entremise de femmes dangereuses. Le Cyclope est ainsi protégé par l'amour de Galatée tout comme Ulysse est protégé par les philtres magiques de Circé dans le chant X de l'*Odyssée*.

Malgré les similarités du *moly* avec le chant, Théocrite laisse entendre que le remède poétique est supérieur aux autres remèdes³⁷⁹. Il est à rappeler qu'il existe déjà un débat entre Ulysse et le Cyclope lié au sur le remède d'amour approprié dans le dithyrambe de Philoxène de Cythère³⁸⁰. En reprenant les facultés de la Circé homérique, Ulysse l'enchanteur offre au Cyclope son philtre d'amour afin de l'aider à rendre la Néréide amoureuse de lui. À l'opposé, le Cyclope berger chanteur de Philoxène n'est pas convaincu par ce remède et suggère que la chanson constitue un possible remède d'amour.

Dans une telle hypothèse, en réutilisant la proposition du Cyclope de Philoxène, Théocrite prend place dans ce débat en affirmant que le chant d'amour est le remède à la maladie d'amour. Dans le même temps, Théocrite le réinvente, suggérant qu'il existe un chant singulier qui a ce pouvoir de guérir, à savoir le chant des Muses. La

379 Faraone 2006, p. 87.

380 Pour plus des détails sur le sujet du philtre d'amour entre Ulysse et Polyphème, voir notre chapitre sur Philoxène p. 180-182 & p. 194-195.

figure du berger chanteur de Philoxène se voit transformée en un berger-poète amoureux capable de se guérir grâce au chant des Muses dans le cadre de la poésie bucolique. Ainsi, les Muses ont donné au Cyclope berger-poète, ainsi qu'au poète réel, le remède poétique qui le protège de la maladie d'amour.

Théocrite compare alors les remèdes physiques pour une maladie physique que la médecine peut guérir avec les remèdes spirituels pour une maladie de l'âme que seules les Muses sont capables de guérir. À cet effet, il emploie le vocabulaire médical ainsi que le vocabulaire poétique, faisant une comparaison entre la « médecine », τέχνη ἰατρική, et la « poésie », τέχνη ποιητική, pour trouver la meilleure solution.

Cette comparaison est plus facile à faire grâce à Nikias qui représente les deux types des *technai*, c'est-à-dire la médecine et la poésie. Son double statut en fait la figure la plus appropriée pour analyser de façon globale le remède d'amour. Nikias connaît les deux sortes de remèdes des *technai* en donnant ainsi la possibilité à Théocrite de proposer ses interprétations poétiques. Si l'on retient cette hypothèse, Nikias remplace la Circé homérique qui est caractérisée comme πολυφαρμάκος, à savoir « celle qui possède la science des remèdes et des philtres » (*Odyssée*, 10.276).

Il en résulte que, d'un côté, Théocrite est en mesure de proposer son remède d'amour en donnant sa réponse poétique à Philoxène et en prenant place dans le débat poétique et philosophique. D'un autre côté, le même Théocrite fait surgir ses réinterprétations par rapport à la notion du *pharmakon* homérique grâce à son Cyclope berger-poète.

6.2 Réécriture de la tradition d'Hésiode : les Muses Piérides et le pâtre

Dans l'*Idylle XI* où le Cyclope chante son amour non partagé, Théocrite mentionne que seules les Muses offrent la possibilité de guérir de la maladie d'amour. En appui à cette assertion, le poète compose une invocation particulière pour les Muses (*II.1-3*) :

Οὐδὲν πὸτ τὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο,
Νικία, οὐτ' ἔγχριστον, ἐμὴν δοκεῖ, οὐτ' ἐπίπαστον,
ἢ ταὶ Πιερίδες·

« Il n'est contre l'amour aucun remède, Nikias, ni onguent, à mon avis, ni poudre hors le commerce des Piérides. »

Théocrite ne choisit pas les Muses homériques qui pourraient aider le Cyclope à chanter son amour et à se guérir de son amour non partagé³⁸¹. Au contraire, en proposant que les neuf Muses Piérides fournissent le remède d'amour, Théocrite s'inscrit dans une autre tradition littéraire qui n'existe pas chez Homère.

Le terme Πιερίδες est un marqueur intertextuel pour renvoyer à la tradition littéraire d'Hésiode qui évoque « les Muses Piérides » afin de raconter la gloire de Zeus (v. 1-2) dans *les Travaux et les Jours*. D'ailleurs Théocrite, en indiquant que les Muses Piérides offrent la guérison de la maladie d'amour grâce au chant, réutilise certains éléments du prologue de la *Théogonie* d'Hésiode.

En effet, dans la *Théogonie*, Hésiode reçoit en rêve la visite des Muses qui lui ont appris à chanter lorsqu'il faisait paître ses troupeaux (*Théogonie*, 22-23). D'après Hésiode, les Muses ont une connaissance pluridimensionnelle du monde (*Théogonie*, 26-28³⁸²). Le fait que les Muses disent des mensonges semblables à la réalité et qu'en même temps elles disent la vérité, nous rappelle l'une des fonctions fondamentales de la poésie. La poésie est ce monde fictif où le poète crée sa réalité.

Ainsi, Hésiode se présente comme un berger qui, grâce aux Muses, devient un représentant de leur divinité dans le monde humain (*Théogonie*, 30-33) :

(...) καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθιλέος ὄζον
 δρέψασαι θηητόν· ἐνέπνευσαν δέ μ' αἰοιδήν
 θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τά τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα,
 καί μ' ἐκέλονθ' ὕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
 σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν αἰεῖειν.

« (...) et, pour bâton, elles m'offrirent un superbe rameau par elles détaché d'un olivier florissant ; puis elles m'inspirèrent des accents divins, pour que je glorifie ce qui célébrer la race des Bienheureux toujours vivants, et d'abord elles-mêmes au commencement ainsi qu'à la fin de chacun de mes chants.

381 Dans l'*Odyssée*, Homère propose que les Muses soient neuf (*Odyssée*, 14.60).

382 *Théogonie*, 26-28 : « Ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον, / ἴδμεν ψεῦδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα / ἴδμεν δ', εἴτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρῦσασθαι. ». « Pâtres gités aux champs, tristes opprobres de la terre, qui n'êtes rien que ventres ! nous savons aussi, lorsque nous le voulons, proclamer des vérités ». Ici comme ailleurs, nous utilisons la traduction de P. Mazon pour la *Théogonie* d'Hésiode.

Tout d'abord, les Muses offrent à Hésiode un « bâton » (σκῆπτρον), et ensuite elles lui « inspirent » la capacité de « chanter » (ἐνέπνευσαν δέ μ' ᾠοιδίην). Le bâton que les Muses donnent à Hésiode est le symbole de l'autorité de la voix poétique, en même temps que la houlette grâce à laquelle le berger guide ses troupeaux. Dans une tradition ultérieure, c'est la syrinx, instrument de musique, qui accompagne la voix du berger et représente sa fonction de poète. Ici, bâton et chant sont des dons des Muses qui font d'Hésiode un berger-chanteur.

Ces deux dons des Muses autorisent Hésiode à créer une relation singulière entre les pâtres et les poètes. Ce double statut de berger et de poète-chanteur est fondateur pour le genre même de l'idylle bucolique, et le Cyclope Polyphème, berger et poète d'amour, pourrait en être un avatar.

Dans ce cas, si Polyphème est un berger et poète d'amour, il est possible de supposer que l'amour non partagé du Cyclope Polyphème pour la Néréide Galatée se matérialise lorsque la flèche d'amour pique ses entrailles (11.15-16), comme nous l'avons expliqué. Ainsi, sa blessure reçue d'Aphrodite met l'accent sur l'incarnation de l'amour cyclopéen pour la Néréide en provoquant la manie amoureuse (11.10-11).

Dans cet esprit, la manie amoureuse de Polyphème provoque son impuissance, car il ne s'intéresse qu'à son amour pour Galatée et non à ses troupeaux (11.12-13). Simultanément, sa manie amoureuse crée le chant d'amour, et ce dernier prend les facultés d'un *pharmakon* capable de le guérir de sa maladie d'amour pour la Néréide (11.12-13).

Bien que ce type de *pharmakon* soit difficile à trouver (11.1-6), le Cyclope amoureux a trouvé le remède d'amour (11.17-18) :

Ἄλλα τὸ φάρμακον εὔρε, καθεζόμενος δ' ἐπὶ πέτρας
ὕψηλᾱς ἐς πόντον ὀρῶν ᾄειδε τοιαῦτα· (...).

« Mais il trouva le remède ; et, assis, sur un rocher élevé, les regards tournés vers la mer, il chantait ainsi ; (...). »

Il convient de souligner ici qu'il peut y avoir une ambiguïté sur le terme εἶρε : signifie-t-il que Polyphème « a trouvé », comme par hasard, ou bien qu'on lui ait donné ce remède ? Étant donné de la présence des Muses Piérides dans le prologue de l'*Idylle IX*, nous proposons que ce soit elle qui ont donné le chant, et donc le *pharmakon* qu'il représente, à Polyphème, en lui attribuant un rôle de berger-poète, comme à Hésiode.

Il ne faut pas non plus négliger le fait que la manie possède un antécédent dans la littérature grecque, chez Platon. Dans son *Phèdre* (245b³⁸³), Platon propose que la manie de la poésie soit offerte par les Muses au poète. De ce fait, ce dernier est capable de chanter et de créer sa poésie dans les meilleures conditions parce que ce sont les Muses qui l'y autorisent. On pourrait donc considérer que Théocrite ne reproduit pas seulement le schéma d'Hésiode qui chante la gloire des dieux grâce aux Muses et à son double statut de berger-poète. Théocrite pourrait proposer une reconfiguration du modèle d'Hésiode, informée par la définition platonicienne de la manie.

Dans les deux propositions poétiques, le pouvoir du chant est offert par l'intervention des divinités, mais il se matérialise de manière différente : chez Hésiode, les Muses donnent le bâton et le chant au Hésiode berger ; chez Théocrite, Aphrodite provoque la blessure de Polyphème amoureux, puis les Muses donnent le chant au berger Polyphème. D'ailleurs, chez Hésiode, le chant des Muses sert à chanter la gloire des dieux, alors que chez Théocrite, le chant des Muses sert à chanter l'amour et devient en même temps un *pharmakon* pour et contre l'amour.

En conséquence, Théocrite réécrit le schéma d'Hésiode comme un chant d'amour et il le réinvestit en induisant que le Cyclope chante l'amour grâce aux Muses et à son double statut de berger-poète. Le fait qu'en regardant la mer, le Cyclope chante son

383 Platon, *Phèdre*, 245b : Τρίτη δὲ ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχὴ τε καὶ μανία, λαβοῦσα ἀπαλὴν καὶ ἄβατον ψυχὴν, ἐγείρουσα καὶ ἐκβακχεύουσα κατὰ τε ᾠδὰς καὶ κατὰ τὴν ἄλλην ποιήσιν, μυρία τῶν παλαιῶν ἔργα κοσμοῦσα τοὺς ἐπιγιγνομένους παιδεύει. Ὅς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἰκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελής αὐτὸς τε καὶ ἡ ποιήσις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη. « La troisième forme de possession et de délire vient des Muses. Si elle trouve une âme sensible et préservée, elle l'éveille, elle l'exalte, et la fait s'exprimer en odes et en poésies de toutes sortes, elle glorifie par milliers les exploits des Anciens, et instruit la postérité, Mais l'homme qui, sans le délire des Muses, arrive aux portes de la poésie en étant convaincu que le métier suffira pour qu'il soit bon poète, est un poète manqué, et la poésie composée de sang-froid est éclipsée par la poésie de ceux qui délirent. » (Trad. P. Vicaire).

amour non partagé pour Galatée pour s'en guérir suggère que Théocrite matérialise le remède d'amour. Ainsi, il prend la forme d'un chant d'amour que les Muses offrent au Cyclope berger et poète - une image ironique si nous la comparons avec sa figure montreuse chez Homère, d'ivrogne chez Euripide, ou d'amoureux chez Philoxène - en éclairant dans le même temps les nouveaux enjeux formels et littéraires de la poésie de Théocrite.

6.3 La poésie : remède métalittéraire du poète

Théocrite met en œuvre dans l'*Idylle XI* un procédé de mise en abyme des chants ainsi qu'un jeu des auditeurs intérieurs et extérieurs, comme nous l'avons analysé. Dans ce contexte, à la fin de l'*Idylle XI*, le poète se révèle en ramenant le lecteur dans le monde réel.

Ainsi, Théocrite arrête soudainement le monologue du Cyclope amoureux lorsque celui-ci avoue qu'il n'est finalement pas guéri de sa maladie d'amour (11.80-81) :

Οὕτω τοι Πολύφαμος ἐποίμαινεν τὸν ἔρωτα
μουσίσδων, ῥᾶρον δὲ διαῖγ' ἢ εἰ χρυσὸν ἔδωκεν.

« Voilà quelle pâture Polyphème donnait à son amour :
des chansons. Et il s'en trouvait mieux qu'il avait,
dépensé son argent. »

Le remplacement du Cyclope par le poète montre que si Théocrite est autorisé à parler au nom du Cyclope à travers sa poésie, le Cyclope, lui, ne peut pas parler au nom du poète. En d'autres termes, le poète peut prévenir le lecteur de tout ce qui peut se passer dans la vie d'un personnage fictif, ainsi dans notre cas Théocrite donne des informations ayant trait à la vie du Cyclope. À l'inverse, le Cyclope qui est le personnage fictif ne peut pas nous prévenir de sa disparition soudaine car il n'a d'existence que dans le monde fictif de la poésie pastorale. Dans une telle situation, le Cyclope ne peut pas nous réinsérer dans le monde réel, puisque la voix du personnage fictif est remplacée soudainement par la voix du poète. En effet, la transition est

caractérisée par le changement de la voix de la figure fictive par celle du poète dans le proverbe final de l'*Idylle XI*³⁸⁴.

Ce mécanisme littéraire nous transporte du monde fictif au monde réel. Dans le monde fictif, c'est-à-dire dans le temps du chant d'amour de Polyphème, ce dernier pense qu'il est guéri de la maladie d'amour parce qu'il a trouvé le *pharmakon* d'amour, c'est-à-dire le chant. Cependant, dans le monde réel, c'est-à-dire en dehors du chant d'amour de Polyphème, là où le narrateur parle, nous ne pouvons pas savoir avec certitude si Polyphème est guéri de la maladie d'amour ni même s'il en est guéri, la guérison advenue pouvant n'être que temporaire.

Il convient de souligner ici qu'il existe une ambiguïté entre le présent du temps du chant d'amour de Polyphème, et le présent du temps de la narration de Théocrite, qui ne définit pas vraiment si le chant de Polyphème se réfère à une situation passée. Comme nous l'avons expliqué, le motif narratif de la création poétique de Théocrite nous donne l'impression que, dans les deux cas de figure, le destinataire du chant de Polyphème, à savoir Nikias et le lecteur de l'idylle, sont tous les deux présents.

Dans cette optique, Théocrite compose un jeu sémantique entre les termes *ἐποίμαιεν* et *μουσίσδων*, transférant le sens d'un terme à l'autre terme³⁸⁵. Le terme *ἐποίμαιεν* (11.80) « pâturer », est un terme pastoral qui peut s'interpréter comme « protéger ou contrôler les troupeaux ». Le terme *μουσίσδων* (11.81), « chanter », montre que l'amour est sous la protection des Muses et de leurs chants. Ainsi, le terme *ἐποίμαιεν* s'applique ici à un phénomène psychique, à savoir sur l'ἔρως l'« amour », et notamment l'amour du Cyclope berger pour la Néréide, amour pour lequel le Cyclope berger recourt aux chants des Muses.

Il convient de constater que, bien que les deux termes, *ἐποίμαιεν* (11.80), « pâturer », et *μουσίσδων* (11.81), « chanter », semblent différents, ils s'unissent dans la figure du Cyclope Polyphème qui de par son statut de berger-poète amoureux ouvre de nouvelles pistes à la poésie bucolique comme à la forme poétique de l'idylle.

384 Payne 2007, p. 80-82.

385 Frazier 2010, p. 189

En gardant sa faculté préexistante de berger dans le cadre de la poésie bucolique, Théocrite transforme la figure homérique du Cyclope berger monstrueux en un éventuel βουκόλος, « pâtre », c'est-à-dire en un berger qui appartient à la classe des pâtres comme Daphnis ou Damoitas, proches des Muses et qui ont la capacité de chanter leurs chants³⁸⁶. Cette image n'est pas étrangère aux lecteurs des idylles, si on prend en compte la représentation de Polyphème comme chanteur ivrogne chez Euripide, et surtout celle du chanteur amoureux chez Philoxène. L'insistance de Théocrite sur cette figure, et le décalage qu'elle opère, de façon massive par rapport à Euripide, de façon plus discrète par rapport à Philoxène, peut contribuer à créer un sentiment d'ironie chez son public.

En conséquence, comme le Cyclope berger joue de la syrinx pour gouverner et guider ses bêtes, de la même façon le Cyclope amoureux chante son amour comme une méthode d'auto-soumission pour se persuader d'oublier son amour dans l'*Idylle XI* (80-81) et ce bien que dans la réalité le chant érotique du Cyclope rappelle son amour. Autrement dit, le Cyclope berger amoureux traite son amour pour Galatée de la même manière qu'il s'occupe de son troupeau.

Ainsi, il est possible que la langue pastorale du Cyclope berger et sa langue poétique en tant que berger-poète soient unies³⁸⁷ ou bien que les deux langues répliquent la langue de l'autre. Le chant d'amour donne alors au Cyclope le remède pour remplacer son objet de désir imaginaire, c'est-à-dire la Néréide Galatée par un autre succédané³⁸⁸.

Dans cette perspective, le Cyclope tente de se guérir de sa maladie d'amour à travers le chant, comme le poète tente de se guérir de ses passions à travers la poésie grâce à la connaissance que les Muses lui ont donné³⁸⁹. Ainsi, le transfert des voix éclaire la place du poète dans le monde fictif, dans la mesure où le poète est capable de récupérer sa voix et de nous rappeler une vérité générale sur le pouvoir du chant à travers la composition annulaire de l'*Idylle XI*³⁹⁰.

386 Kossaifi 2017, p. 54 ; Pilipović 2017, p. 318.

387 Gutzwiller 1991, p. 114-115.

388 Payne 2010, p. 231.

389 Gutzwiller 2006, p. 22.

390 Payne 2007, p. 80-82.

7 Conclusion

La figure du Cyclope Polyphème joue un rôle central dans la définition de la poétique de Théocrite dans les *Idylles*. À travers cette figure du Cyclope qui se présente comme berger amoureux puis se transforme en un poète amoureux, il est possible d'éclairer les strates intertextuelles sur lesquelles se fonde sa poésie ainsi que les nouveaux enjeux qu'elles révèlent. D'une certaine façon, la nouvelle forme poétique de l'« idylle » comme forme polyphonique et poly-générique s'incarne dans la figure du Cyclope en réunissant des matériaux divers de la tradition culturelle et littéraire³⁹¹.

En composant les *Idylles XI* et *VI* dans le cadre d'une réécriture inversée, comme si une idylle répondait à l'autre, Théocrite nous montre que la diversité de la présentation du sujet d'amour dans chacune des idylles s'inscrit dans le cadre de sa *poikilia* poétique. Dans cette optique, le point de vue du Cyclope amoureux change selon le traitement qu'il fait de son amour pour Galatée, influençant la présentation de son monde terrestre et pastoral, la présentation de l'apparence physique de sa bien-aimée mais également de l'image de lui-même dans les *Idylles XI* et *VI*.

Afin de créer une continuité entre sa version et les autres versions, qu'il s'agisse du Cyclope monstre anthropophage d'Homère et Euripide ou qu'il s'agisse du Cyclope amoureux de Philoxène, Théocrite réutilise le monde homérique d'Ulysse, opérant des reformulations et des modifications radicales. Théocrite compose ainsi un réseau d'identités alternatives, non seulement pour le Cyclope comme jeune berger amoureux, mais aussi pour Galatée, qui remplace la figure d'Ulysse tout en conservant une partie des facultés du héros homérique. Cela autorise Théocrite à proposer, à travers sa version du Cyclope amoureux, ses réinterprétations possibles du texte homérique et des autres versions, en s'inscrivant éventuellement dans des débats philologiques et philosophiques.

Il convient ici de signaler que Théocrite ne fait pas de l'amour, mais du chant même le sujet central de ses *Idylles*. Il nous semble que c'est ce qu'autorise à comprendre le motif du *pharmakon*, que nous situons dans la lignée du vin enivrant de l'*Odyssée* comme une formule alternative. Dans la lignée du Cyclope berger-chanteur amoureux de Philoxène, à la recherche d'un φάρμακον, « remède », d'amour, Théocrite poursuit

391 Kossaifi 2017, p. 54 ; Pilipović, 2017, p. 318.

sa réinvention en le présentant comme le chant des Muses qui a le pouvoir de guérir l'amoureux.

Ainsi, le chant d'amour, sous les traits d'un possible remède d'amour, soit dans la forme du monologue dans *l'Idylle XI* soit dans celle du pseudo-dialogue dans *l'Idylle VI*, constitue bien le sujet fondamental qui crée le mélange littéraire où la figure du pâtre chanteur est déterminée en lien avec le monde irréel de la poésie bucolique. Dans une telle hypothèse, le monde bucolique se présente à travers le chant bucolique et se déroule grâce à l'expérience imaginaire du plaisir procuré par son écoute³⁹².

D'un côté, le poète Cyclope découvre le remède à son désir personnel de l'amour à travers le chant : rappelons que le Cyclope est éventuellement guéri dans le temps imaginaire des chants dans son monologue (*Idylle XI*) et dans le pseudo-dialogue (*Idylle VI*), mais qu'en aucun cas il n'est guéri dans le temps réel. À un autre niveau, le poète Théocrite découvre lui aussi le remède à ses passions à travers la poésie.

Ainsi se croisent la relation du pâtre et du chant bucolique avec le rôle du poète et la fonction de la poésie elle-même³⁹³. Dans ce contexte, le pâtre devient une figure intellectuelle équivalente à celle du poète : il est capable de se comprendre lui-même et de comprendre son monde à travers le chant. De même, à travers la poésie, le poète met en avant ses connaissances littéraires et philologiques comme sa propre manière d'écrire de la poésie³⁹⁴.

Dans les deux idylles de Théocrite, et surtout dans *l'Idylle XI*, c'est la première fois que le terme φάρμακον « remède » apparaît : même s'il ne signifie pas en soi « le vin », il constitue une catégorie générique, celle de la drogue efficace, qui trouve son origine dans *l'Odyssée*, et qui peut englober dans ses applications le vin, entendu comme facteur d'ivresse et d'altérité. C'est en ce sens que nous dessinons une ligne qui nous mène de *l'Odyssée* à Euripide, sur le thème de l'ivresse, puis à Philoxène, où est introduite la question de l'amour et de ses consolations. C'est chez Théocrite que s'affirme la question du remède à l'amour, esquissé chez Philoxène, avec ce même terme de *pharmakon*, dans le cadre de la pratique poétique. Le *pharmakon* de Théocrite, qui provoque le chant d'amour de Polyphème, montre exactement la

392 Payne 2007, p. 92-93.

393 Gutzwiller 2007, p. 88.

394 Gutzwiller 2006, p. 22.

transformation et le réinvestissement de la figure du Cyclope Polyphème. Ce dernier n'est plus le monstre anthropophage, mais au contraire il est devenu une figure intellectuelle capable de s'exprimer de façon poétique et méta-poétique, dans le cadre de la poésie bucolique.

Ainsi, en matérialisant le remède poétique à travers le chant d'amour, cette convention permet de nouvelles variations sur le Cyclope berger amoureux, que ce soit comme amant qui est dévoré ou qui souffre à cause de son amour, ou que ce soit comme amant qui tente de guérir de son amour à travers le chant de l'amour.

Cette approche du chant d'amour sous les traits d'un *pharmakon* est susceptible de provoquer, non le rire, mais peut-être un sentiment d'ironie délicate : les lecteurs de Théocrite sont en mesure d'apprécier le jeu des écarts, non seulement entre sa version et la version homérique, mais aussi avec les versions antérieures telles celle d'Euripide et surtout celle de Philoxène.

Ainsi, l'effet ironique de la transformation du Cyclope homérique en un berger amoureux, met l'accent, grâce au *pharmakon* d'amour, sur le but de la forme poétique de l'idylle de Théocrite. Cette optique éclaire alors les strates intertextuelles de la poésie de Théocrite ainsi que les nouvelles problématiques que le poète fait surgir.

CHAPITRE 5

DORIS ET GALATEE : UN DIALOGUE

FEMININ CHEZ LUCIEN

Dans le cinquième chapitre, nous analyserons les enjeux proposés par le rhéteur Lucien de Samosate (vers 125-180 ap. J.-C.). Nous verrons en particulier comment Lucien propose une nouvelle lecture de la figure monstrueuse du Cyclope Polyphème dans son premier *Dialogue Marin*, intitulé *Doris et Galatée*. Ce dialogue propose, comme chez Philoxène et Théocrite, une version dans laquelle le Cyclope Polyphème éprouve un amour non partagé pour la Néréide Galatée, avec un détail innovant : le récit est fait par Galatée elle-même.

Cette innovation, Lucien a fait le choix la présenter sous la forme poétique du dialogue comique en prose, qui est au cœur de son expérimentation poétique. Ainsi, pour mettre en avant son innovation tout en réutilisant la figure du Cyclope homérique, notre auteur réintroduit des figures préexistantes de la tradition littéraire et culturelle, en précisant l'identification de Galatée par la présence de Doris. Ce mécanisme intertextuel renforce, comme nous le verrons, l'effet d'ironie, qui est, bien plus que chez Philoxène et Théocrite, l'un des enjeux principaux de ses dialogues comiques.

Lucien ajoute en plus une autre dimension, d'ordre intratextuel. Le dialogue *Doris et Galatée* sera en effet suivi, comme nous le verrons au chapitre suivant, d'un deuxième dialogue, *Le Cyclope et Poséidon*, qui instaurera à sa façon un « dialogue » avec le premier. Ce n'est que dans le deuxième dialogue que le motif de l'ivresse de Polyphème intervient spécifiquement.

Pour analyser ces deux dialogues, nous soulignons que notre auteur distingue fermement entre deux scènes. L'une réunit le Cyclope et Poséidon, et se situe dans l'héritage de l'*Odyssée* : le motif de l'ivresse s'y retrouve sans fard, et y permet un traitement tout en ironie du Cyclope. De l'autre côté, il est question uniquement de l'amour non partagé de Polyphème pour la Néréide Galatée, sans qu'il soit question de *pharmakon* et de chant d'amour. En conséquence, Lucien se situe dans la lignée de Philoxène et de Théocrite, puisqu'il reprend à son compte le personnage de Galatée, mais l'absence de toute mention de *pharmakon* constitue en soi une rupture et une innovation marquante par rapport à l'héritage dans lequel Lucien s'inscrit dans ce dialogue.

Lucien joue ainsi à des niveaux multiples sur la forme du dialogue, tout en s'inscrivant dans une tradition littéraire, représentée par Euripide, Philoxène et Théocrite, qu'il exploite pleinement et de façon différenciée.

1 Une définition problématique des « dialogues comiques »

Lucien de Samosate, rhéteur et auteur de l'époque impériale, a composé des *prolalties*, des déclamations, des éloges paradoxaux, des *ekphraseis*, des biographies, des pamphlets, des dialogues et des satires. Pour parvenir à une telle diversité, il enrichit son œuvre en exploitant les méthodes littéraires d'autres genres littéraires, comme l'épopée, la tragédie, la biographie, l'histoire, ainsi que les différents types d'écriture comme l'éloge, l'*ekphrasis*, ou encore l'argumentation juridique³⁹⁵.

Dans ce contexte, Lucien réunit leurs paramètres principaux dans son œuvre, c'est-à-dire comme M. Briand le mentionne :

« [la] pensée critique et [le] spectacle, [la] fiction et [la] véridicité, [la] métaphore ou [la] mythologie et [la] rigueur éthique, et [le] rire et [en fin le] savoir³⁹⁶. »

Dans cette perspective, Lucien a composé une forme poétique en dialogue qu'il est possible de classer aujourd'hui en deux catégories, avec précautions eu égard à leur diversité. D'un côté, on trouve des dialogues qui ont une forme plus longue et s'occupent de sujets philosophiques comme le dialogue *Nigrinus*, *Le Pêcheur*, *Le Banquet ou les Lapithes*³⁹⁷. D'un autre côté, des dialogues qui rapprochent la vie humaine de la vie divine sur un mode à la fois ludique et critique.

Notre attention est particulièrement attirée par cette seconde catégorie des dialogues de Lucien. Pour ce type de dialogues, il a adopté une forme plus courte et a réutilisé et réemployé des figures au comportement emblématique de la comédie, comme dans *les Dialogues des dieux*, *les Dialogues Marins* ou *Tu es un Prométhée*. Dans cette catégorie, il existe aussi une série de dialogues particuliers sur la vie des hétéaires, les *Dialogues des courtisanes*.

Ainsi, la polyphonie et la *poikilia* rapprochent l'œuvre de Lucien à la fois de la sophistique, de la philosophie mais aussi de la satire. La diversité et l'hétérogénéité de son œuvre, bien qu'elle semble homogène comme nous le verrons, établit également

395 Billault & Marquis 2017, p. 24- 25.

396Briand 2015 (a), p. 169.

397 Bartley 2005, p. 360.

Lucien comme l'un des innovateurs et modernisateurs de la tradition littéraire et de la critique philologique.

1.1 Le « dialogue comique » : un mélange né de la tradition culturelle

Lucien est connu comme étant l'inventeur d'une forme poétique complexe que l'on peut caractériser aujourd'hui de « dialogue comique ». Il s'agit d'une forme poétique particulière qui oscille entre le dialogue philosophique et la comédie ancienne. Effectivement, Lucien réunit les mécanismes littéraires et les sujets sérieux des grands genres littéraires avec les méthodes littéraires et les thèmes comiques et ludiques de genres mineurs³⁹⁸.

Cette double caractéristique des dialogues comiques, offre une approche particulière de ses dialogues. Ils sont déterminés par un ton singulier, appelé *spoudogeloion* qui dérive par les termes σπουδαῖος, « être sérieux », et γέλοιος, « être ludique, ridicule ». Ce « mélange », μίξις, possède une place essentielle pour la compréhension des choix littéraires de Lucien et constitue la clé de sa création littéraire.

Dans ce cadre, notre intérêt porte sur le fait que Lucien avait conscience de son mélange littéraire et qu'il a expliqué son choix littéraire de nombreuses fois. Pour parler de son mélange et éclairer sa création littéraire, notre auteur réemploie deux exemples particuliers de la tradition littéraire en faisant allusion aux créatures de la tradition culturelle ainsi qu'au mélange du vin pendant le banquet.

1.1.1 *Le mélange autour des monstres de la tradition culturelle*

Lucien apporte dans son œuvre des éléments fondamentaux pour la compréhension et l'interprétation de sa nouvelle forme poétique du dialogue comique. Pour cela, en employant un vocabulaire particulier, il compare sa création littéraire avec les monstres de la tradition culturelle.

Plus précisément, dans *À celui qui a dit* : « *Tu es un Prométhée dans tes discours* » (§5), Lucien explique que deux objets parfaits sont capables de créer une créature monstrueuse, comme l'Hippocentaure. Il utilise, ainsi, l'expression ἀλλόκοτον τὴν ξυνθήκην, « une association étrange », en mettant l'accent sur l'adjectif ἀλλόκοτος, à

398 Dubel, Favreau- Linder & Oudot 2015, p. 166-167.

savoir « celui qui est étrange » ou « extraordinaire », qui s'impose comme l'un des mots-clés de son choix littéraire. Notre auteur réutilise également ce même adjectif dans *Zeuxis* (§3) pour comparer ses créations littéraires à un Hippocentaure. Selon Al. Billault et Ém. Marquis, Lucien indique ainsi que son œuvre est (§12) :

« (...) comme un carnaval de monstres étranges [ξένα μορμολύκεια] et de tours de magie [θαυματοποιία] qui stupéfie la foule vibrant à la nouveauté et à l'originalité [καινὸν καὶ τεράστιον] de ses intrigues bizarres³⁹⁹ ».

Dans ce contexte, dans *Philopseudes*, Lucien réutilise le même adjectif (§2) pour présenter les Cyclopes comme des créatures aussi bizarres et étranges que peut l'être son œuvre. Dans une telle hypothèse, nous proposons de mettre en résonance avec l'œuvre de Lucien le Cyclope Polyphème, qui appartient bien à la catégorie des Cyclopes et présente pourtant certaines particularités.

Ainsi, bien que le Cyclope Polyphème soit l'enfant de deux dieux marins - en l'occurrence de Poséidon et de la Néréide Thoûsa - c'est une créature terrestre et son apparence physique n'est pas similaire à celle de l'enfant d'un dieu, étant donné qu'il n'est pas beau, mais plutôt laid et n'a qu'un seul œil, comme nous l'avons déjà indiqué.

D'ailleurs, son comportement, comme son apparence physique, oscille entre l'animalité et l'humanité. En d'autres termes, le Cyclope a parfois un comportement civilisé donc humain -il emploie la pratique pastorale pour satisfaire ses besoins- et d'autres fois un comportement plus primitif donc plus animal⁴⁰⁰- il dévore les compagnons d'Ulysse.

Les facteurs précédents montrent le paradoxe général de la nature et de l'identité du Cyclope Polyphème qui est mis en parallèle avec l'œuvre tout aussi paradoxale et hybride de Lucien⁴⁰¹. Autrement dit, les créatures de la tradition culturelle n'ont pas de nature définie et, selon les termes de Lucien, sont ἀλλόκοτα, « étranges » comme le Cyclope Polyphème qui est une créature hybride sans identité définie. De la même manière, Lucien emploie le terme ἀλλόκοτος, « étrange », pour décrire la nouvelle

399 Billault & Marquis 2017, p. 55.

400 Buxton 1996, p. 223.

401 Billault 2006, p. 14-15 ; Saïd 2015, p. 188.

forme poétique qu'il compose comme « étrange »⁴⁰², à savoir qu'il s'agit un mélange de réalités hétérogènes et incompatibles tout comme le Cyclope Polyphème.

Dans cette optique, il est possible que le Cyclope Polyphème représente l'emblème de l'hybridité littéraire, telle que définie par Lucien. Ainsi, notre auteur offre une nouvelle définition non seulement des créatures « étranges » – les monstres de la tradition culturelle - mais aussi de la figure du Cyclope Polyphème, comme objet littéraire qui lui donne la possibilité de définir la nouvelle forme poétique des dialogues comiques.

1.1.2 *Le mélange autour du vin*

En s'inspirant de la tradition du banquet dans l'antiquité, Lucien continue à exposer des éléments pour comprendre la signification de cette nouvelle forme poétique des dialogues comiques. Comme nous l'avons déjà analysé, dans *Le Cyclope* d'Euripide, la pratique du banquet et de la consommation du vin occupent une place essentielle dans la vie sociale et politique non seulement dans la cité antique mais également dans la poésie postérieure à cette période. Or ce n'est pas par hasard que Lucien réutilise le mélange du vin pour parler de son mélange littéraire.

Plus précisément, dans *À celui qui a dit : « Tu es un Prométhée dans tes discours »* (5), Lucien mentionne, cette fois, que deux produits excellents peuvent produire une belle chose comme le mélange du miel avec le vin. De cette manière, tel le chef du banquet qui se doit de faire un mélange réussi, de créer une variation savoureuse en mélangeant deux ingrédients différents, l'auteur se doit de faire un mélange réussi dans son œuvre.

Il convient de rappeler, ici, que le vin possède le rôle central dans l'épisode de l'aveuglement du Cyclope Polyphème par Ulysse dans le chant IX de *L'Odyssée* d'Homère et aux versions postérieures de l'épisode homérique à savoir dans les versions entre le Cyclope et Ulysse et entre le Cyclope et Galatée. Dans cette optique, et dans le cas précis de Lucien, le vin est réemployé comme le moyen par lequel ses lecteurs sont capables d'apprécier non seulement sa création littéraire, mais aussi son regard critique vis-à-vis de la tradition littéraire et philologique.

402 Billault & Marquis 2017, p. 54.

1.2 Le « dialogue comique » : un mélange des formes poétiques

Lucien fait surgir une approche littéraire à propos de la composition de la forme poétique des dialogues comiques au niveau textuel et contextuel. Ainsi, l'auteur dans son œuvre offre plusieurs paramètres importants pour les parties du mélange littéraire des dialogues comiques.

Plus précisément, dans son *À celui qui a dit* : « *Tu es un Prométhée dans tes discours* » (§5), Lucien signale le procédé du mélange des genres. Il mentionne d'une part qu'il est nécessaire non seulement de mélanger deux genres excellents pour avoir un produit excellent. D'une autre part, Lucien explique qu'il est aussi indispensable que la combinaison entre les deux genres soit harmonieuse et respecte les bonnes proportions.

Dans cette optique, dans un autre passage du même dialogue, Lucien analyse les parties du mélange de sa création littéraire en indiquant qu'il réunit des éléments du dialogue et de la comédie pour ses dialogues comiques (§6). Notre auteur propose, alors, que le Dialogue soit réservé à la philosophie et à l'élite de la société. Là où les hommes se rencontrent chez eux, c'est-à-dire dans un environnement protégé et où ils expriment souvent les mêmes opinions. Au contraire, la Comédie est liée au théâtre et est confiée à Dionysos. Grâce à cette convention, la Comédie s'exprime de façon plus libre et s'adresse à la totalité de la société.

Lucien infère, donc, de la comédie « des idées de scénario, des motifs et des éléments structurels, mais aussi des procédés dramaturgiques⁴⁰³ » comme l'expliquent Al. Billault et Ém. Marquis. Dans ce contexte, en mélangeant le dialogue philosophique et la comédie, Lucien a la possibilité de proposer son dialogue au plus grand nombre⁴⁰⁴. Cette idée est analysée dans la *Double Accusation* (§33-34), où le Dialogue et la Rhétorique sont tous deux personnifiés.

Ainsi, le Dialogue philosophique explique la démarche du dialogue selon Platon qui traite de sujets sérieux, des thèmes philosophiques et divins (*La Double Accusation*, 33). Dans cet esprit, le Dialogue accuse la Rhétorique de ne pas avoir sa place dans son nouveau répertoire, c'est-à-dire d'être incongrue (*La Double Accusation*, 33) :

403 Billault & Marquis 2017, p. 184.

404 Saïd 2015, p. 189.

Πῶς οὖν οὐ δεινὰ ὕβρισμαι μηκέτ' ἐπὶ τοῦ οἰκείου διακείμενος,
ἀλλὰ κωμῶδων καὶ γελωτοποιῶν καὶ ὑποθέσεις ἀλλοκότους
ὑποκρινόμενος αὐτῷ ;

« Comment se fait-il que ce ne soit pas une insulte et un déshonneur pour moi que je n'occupe plus mon rôle familial, mais qu'il me fasse prétendre à des choses comiques et bouffonnes et à des affaires étranges⁴⁰⁵ ? »

Lucien réemploie l'expression ὑποθέσεις ἀλλοκότους, « affaires étranges », pour expliquer les nouveaux enjeux incompatibles du Dialogue. En même temps, grâce à cette expression, il montre que son œuvre est une combinaison bizarre de deux réalités, également belles, mais parfaitement incompatibles⁴⁰⁶, comme le dialogue philosophique et la comédie. Cette référence n'est pas fortuite parce qu'elle nous rappelle la comparaison des dialogues comiques avec les monstres de la tradition littéraire, dans notre le Cyclope Polyphème.

De son côté, la Rhétorique met l'accent sur les points excessifs du Dialogue, qui est éloigné du public et qui ne s'intéresse pas aux affaires humaines de la vie quotidienne (*La Double Accusation*, 34). La Rhétorique incarne le renouvellement du Dialogue par la théâtralisation⁴⁰⁷, comme lors de la transformation d'un homme pauvre et strict en un homme riche et heureux.

Pour notre auteur, la *mixis* se trouve, dans la réalité elle-même, à savoir dans la vie humaine, et elle représente l'instrument idoine de la reproduction littéraire des problèmes de la vie humaine. Ainsi, en proposant un mélange entre la création littéraire et la réflexion métalittéraire, qui n'est pas sans ambiguïté. Lucien invite ses lecteurs à réfléchir sur la vérité et la validité de ses propositions et de ses modèles⁴⁰⁸.

Dans cette perspective, le mélange des genres littéraires est, pour Lucien, une manière de remettre en question la tradition littéraire et de la renouveler⁴⁰⁹. Par conséquent, l'auteur n'explique pas directement pourquoi il réunit ces genres littéraires en

405 Ici, comme ailleurs, nous utilisons notre traduction pour *La Double Accusation* de Lucien.

406 Saïd 2015, p. 189 ; Billault & Marquis 2017, p. 55.

407 Briand 2017, p.77

408 Billault & Marquis 2017, p. 137 ; Dubel, Favreau- Linder & Oudot 2015, p. 14.

409 Billault & Marquis 2017, p. 28.

particulier. À l'inverse, il crée un jeu littéraire entre lui et ses lecteurs en les invitant à s'interroger sur ses choix comme une invitation à un débat littéraire constant et ouvert à tous.

Ce qui est en jeu également, ce sont les qualités du mélange des genres littéraires de Lucien. Il s'agit en effet d'un mélange ouvert aux autres formes poétiques et en constante transformation. Ces mécanismes lui permettent de proposer un jeu intertextuel complexe « par le biais métalittéraire [...] [ayant de la] conscience métalittéraire⁴¹⁰ », comme le proposent Al. Billault et Ém. Marquis.

Dans cette optique, nous pouvons supposer que Lucien exploite la figure du Cyclope, créature qui réunit des éléments divers et souvent contradictoires dans sa nature, comme une figure littéraire emblématique de la forme poétique qu'il crée. Celle-ci, par la fusion des éléments sérieux et comiques, est en effet elle-même un hybride. Ce regard lui donne la possibilité de renouveler et de réinterpréter non seulement une histoire déjà connue - en réutilisant les éléments les plus signifiants de l'épisode homérique - mais aussi des genres littéraires et des formes poétiques déjà connus.

1.3 La relation avec la tradition littéraire

La philologie et la théorie de la littérature se situent à la base de la composition littéraire de Lucien, qui s'inspire probablement de la période hellénistique où ces notions font leur apparition. En effet, Lucien n'est pas seulement un auteur aux ambitions littéraires, mais il se propose comme lecteur et commentateur critique de la tradition culturelle et littéraire, ainsi que comme rhéteur. Il n'hésite donc pas à montrer son opposition aux modèles et aux motifs établis de la tradition littéraire pour mettre en avance ses propositions littéraires.

Ces multiples rôles de Lucien révèlent non seulement sa relation singulière avec la tradition littéraire, surtout la tradition homérique et épique qui est la source principale de la majorité de ses dialogues, mais ils mettent aussi en évidence la complexité de sa création littéraire. D'un côté, il porte un regard critique sur la tradition littéraire et ses modèles, en utilisant les mécanismes littéraires de l'ironie et de la parodie qui provoquent directement ou indirectement le rire des lecteurs. D'un autre côté, Lucien

410 Billault & Marquis 2017, p. 137.

réutilise et réinterprète dans un cadre intertextuel complexe les jeux et les enjeux de la tradition littéraire, afin de promouvoir sa création poétique et philologique⁴¹¹.

La relation de Lucien avec la tradition littéraire est présentée dans son *Nigrinus* où le protagoniste homonyme compare la pseudo-*paideia* des citoyens de Rome avec la vraie grecque « éducation », παιδεία, des Athéniens (*Nigrinus*, 18). Selon lui, Rome est un théâtre où bien que les citoyens aient le rôle principal (*Nigrinus*, 20 et 24), ils n'ont pas le regard critique de Nigrinus, dont la distance et l'approche générale lui permet de s'amuser et rire avec les citoyens.

Le rire et l'amusement procèdent d'une compréhension véritable et polyvalente du monde, et cela ne peut se produire que si l'on a une compréhension réelle de la philosophie. Lucien s'attache à la faire advenir en réutilisant le passé pour interpréter des idées modernes de son époque, mais aussi pour réinterpréter des idées déjà classées comme universelles et connues de tous⁴¹².

Dans cette perspective, le rire et l'amusement ne constituent pas pour Lucien le but de sa création littéraire. Au contraire, dans le cadre de ses dialogues comiques, il s'agit d'un leitmotiv employé pour élargir l'horizon de ses lecteurs afin qu'ils puissent conquérir l'apprentissage et la compréhension cognitive et morale du monde ancien et contemporain⁴¹³.

Cette approche du rire et d'amusement donne l'opportunité à l'auteur et rhéteur de l'époque impériale de créer un pont culturel commun entre lui-même, à savoir l'auteur, et son public, à savoir les lecteurs. En conséquence, le monde de Lucien n'ouvre ses portes à la compréhension des jeux intellectuels et culturels de l'auteur que si le lecteur utilise sa propre éducation.

411 Briand 2009, p. 37.

412 Maciver 2017, p. 70-71.

413 Briand 2015 (a), p. 167.

1.4 Introduction aux *Dialogues Marins*

Les *Dialogues Marins*, les *Dialogues des morts*, les *Dialogues des dieux* ainsi que les *Dialogues des courtisanes* se trouvent dans le corpus du Vatic gr. Γ⁴¹⁴ qui est le plus ancien manuscrit d'œuvres complètes de Lucien (X^e s.). La classification chronologique de l'écriture des dialogues est impossible, puisqu'ils diffèrent selon les thèmes traités et de techniques utilisées⁴¹⁵.

En général, ces quatre dialogues énoncés ci-dessus partagent entre eux un format réduit par rapport aux autres œuvres de Lucien, de même qu'ils comptent peu de figures et que la narration des événements y est rapide et peu détaillée. Par ailleurs, ils s'inspirent notamment, des épisodes légers de la tradition littéraire et culturelle et suggèrent indirectement une approche critique. Ainsi, notre intérêt se porte sur les *Dialogues Marins* dans lesquelles Lucien raconte deux épisodes différents de la vie du Cyclope Polyphème.

Plus précisément, le titre *Dialogues Marins*, en grec *Ἐνάλιοι Διάλογοι*, qui détermine le contexte de ces dialogues de Lucien et nous plonge directement dans son programme poétique. Notre auteur ne pouvait que composer des dialogues entre les dieux marins, comme le dieu de la mer Poséidon ou les dieux mineurs ou les demi-dieux, surtout marins⁴¹⁶, comme la Néréide Galatée et l'Océanide Doris ainsi que le Cyclope Polyphème, fils de Poséidon.

D'ailleurs, la majorité des *Dialogues Marins* s'inspire des épopées homériques, des *Hymnes Homériques*, du drame satyrique et des arts. Pour autant, certains dialogues s'inspirent directement d'épisodes spécifiques de la tradition littéraire⁴¹⁷. C'est le cas du premier dialogue *Doris et Galatée* qui s'inspire de l'amour du Cyclope Polyphème pour la Néréide Galatée dans le dithyrambe *Le Cyclope de Philoxène* de Cythère ou dans les *Idylles VI et XI* de Théocrite, et, comme nous le verrons, du deuxième dialogue *Le Cyclope et Poséidon* qui présente l'aveuglement du Cyclope Polyphème par Ulysse dans le chant IX de l'*Odyssée* d'Homère ou encore *Le Cyclope* d'Euripide.

414 Billault & Marquis 2015, p. 271.

415 Bartley 2005, p. 358.

416 Bartley 2005, p. 362.

417 Bartley 2005, p. 359.

En outre, les dialogues de Lucien sont mimétiques dans la mesure où ils présentent l'action à travers les paroles des personnages, ce n'est que lorsque les figures commencent à dialoguer que l'action se révèle. Progressivement, la figure qui parle et son interlocuteur se dévoilent et, à travers de leur dialogue, les lecteurs rentrent dans l'histoire⁴¹⁸.

Dans cette perspective, les interlocuteurs de Lucien expriment leur « vérité » ou plutôt leur version qui, dans le cadre des dialogues comiques, prend des formes variées. Ainsi, la « vérité » devient le propre du dialogue comique, parce que ce qui apparaît comme la « vérité » dans le dialogue comique prend des aspects différents, sérieux ou risibles, comme dans le cas de l'épisode de l'amour du Cyclope pour Galatée qui en fait elle-même le récit ou dans celui de l'aveuglement du Cyclope, dont il est lui-même le narrateur.

Lucien s'inspire notamment du mécanisme littéraire de la miniaturisation, tel que le définit le poète hellénistique Callimaque dans le passage des *Aitia* connu sous le nom de *Réponse aux « Telchines »*⁴¹⁹. C'est un mécanisme essentiel pour le renouvellement de la tradition littéraire⁴²⁰. Lucien fait partie de cette tradition littéraire qui prône l'effet de miniaturisation contre les genres littéraires trop longs, que ce soit au niveau textuel ou contextuel.

418 Wiater 2009, p.16.

419 Callimaque est accusé par les Telchines de ne pas être capable de composer des œuvres qui ont une forme très longue et continue. De son côté, le poète soutient que la longueur ou la continuité d'un texte ne doivent pas être les seuls critères pour la qualité ainsi que pour la critique d'un texte. Callimaque propose que le contenu soit en harmonie avec le style. C'est pourquoi, à propos de l'interprétation ou de la réinterprétation des vers, le point de référence doit être le style, à la fois le style verbal et l'organisation de la présentation du contenu. Effectivement, si un poète souhaite s'opposer aux genres et aux styles littéraires qui sont différents de sa création poétique, le choix de chaque mot est précieux non seulement pour la compréhension de sa création poétique mais aussi pour que les lecteurs apprécient son opposition aux autres genres et styles littéraires. Voir Fantuzzi & Hunter 2005, p.69 ; Hutchinson 1988, p. 600.

420 Hutchinson 1988, p. 600.

La forme privilégiée par Lucien, à savoir des dialogues très courts avec des thèmes légers, est donc l'un des instruments de sa satire fondée sur l'idée de la miniaturisation du sujet et des figures de ses dialogues⁴²¹. Ce mécanisme littéraire s'applique particulièrement à la relation familiale de ses deux premiers *Dialogues Marins*, soit dans le dialogue *Doris et Galatée* et *Le Cyclope et Poséidon*, comme nous le verrons.

De surcroît, la forme du dialogue permet à Lucien de représenter en imitant les comportements et les actions de gens une histoire déjà connue mais à laquelle il donne une nouvelle perspective. C'est pourquoi, Lucien s'occupe de toutes les figures : des vivants ou des morts, des dieux ou des mortels, des figures réelles ou imaginaires⁴²², comme le Cyclope Polyphème, Galatée et Doris, Ulysse et Poséidon.

Par ailleurs, en profitant du type de la parodie qui se trouve dans le drame satyrique et la comédie, Lucien traite également, sur un mode plus léger ou ludique, des figures de la tradition culturelle ayant un statut important dans la tradition littéraire, comme c'est le cas d'Ulysse ou de Poséidon⁴²³ dans nos dialogues. Cela donne la possibilité à notre auteur de proposer des figures divines et héroïques qui participent simultanément au rire et/ou le provoquent.

Dans ce contexte, Lucien, en tant que lecteur et commentateur critique de la tradition littéraire ainsi que modernisateur, ne désire pas la moquerie de la religion olympienne ou de ses héros. Au contraire, son traitement des dieux illustre des problèmes ordinaires de la mentalité grecque anthropomorphiste⁴²⁴ dans la mesure où les dieux et les héros sont déjà présentés sur un mode ludique et léger ou sont déjà parodiés dans la tradition littéraire.

Ainsi, les attitudes et les comportements des dieux et des héros sont déjà établis dans l'opinion du public⁴²⁵ et les lecteurs reconnaissent ces traits de caractère de leurs figures. En se rattachant à cette tradition littéraire, Lucien réutilise et surtout réinterprète ces traits de comportement des dieux et des héros dans leur qualité comique pour donner à voir ses versions. Cette présentation donne l'opportunité à

421 Jouano 2008, p. 190.

422 Billault & Marquis 2017, p. 249 ; Pérez-Jean 2018 [En ligne].

423 Branham 1989, p. 133.

424 Alexiou & Cairns 2017, p. 52-53.

425 Hall 1981, p. 205.

notre auteur d'exposer les désaccords des caractéristiques des dieux et des héros de la tradition littéraire et culturelle en lien avec les dieux et les héros de la vie réelle, en mettant en avant les modifications et reformulations qu'il apporte à ces figures familières de la tradition littéraire.

2 Introduction au dialogue *Doris et Galatée*

Nous avons vu que Philoxène de Cythère fait preuve d'innovation, dans la composition de son dithyrambe intitulé soit *Le Cyclope* soit *Galatée*, en y introduisant le motif du Cyclope amoureux ainsi que la figure de la Néréide Galatée. Théocrite, inspiré par Philoxène, les a réutilisés dans les *Idylles VI* et *XI* en présentant le Cyclope sous les traits d'un jeune berger amoureux de Galatée.

Lucien, à son tour, s'inscrit dans cette tradition littéraire et réécrit - sous la forme poétique du dialogue comique - l'amour du Cyclope Polyphème pour la Néréide Galatée dans son dialogue *Doris et Galatée* présent dans les *Dialogues Marins*. Grâce à cette forme poétique du dialogue comique, Lucien introduit une innovation notable en proposant, sous la forme d'un petit dialogue de cinq paragraphes, un dialogue féminin entre deux déesses marines, l'Océanide Doris et la Néréide Galatée, donnant la possibilité à cette dernière d'exposer sa version personnelle de l'amour du Cyclope.

Plus précisément, le premier paragraphe du dialogue introduit l'histoire amoureuse entre Polyphème et Galatée, au moment où Doris relie la tradition culturelle, le passé, au présent du dialogue. Ce faisant, elle donne des informations générales sur l'identité du Cyclope Polyphème, à savoir que c'est un berger sicilien amoureux de la Néréide et elle souligne son manque de beauté physique. Galatée, pour sa part, insiste sur sa relation familiale avec Poséidon pour prévenir Doris de ne pas se moquer de lui. Malgré cela, Doris accuse Galatée et lui reproche son comportement qui trahit les possibles sentiments que cette dernière éprouve pour Polyphème.

Dans le paragraphe suivant, mettant l'accent sur la jalousie de Doris, Galatée rejette ses accusations et raconte sa première rencontre avec le Cyclope. La Néréide met en avant sa beauté et notamment la blancheur de sa peau ; cet élément a attiré l'attention de Polyphème, donnant l'occasion à Doris de comparer les caractéristiques de Galatée

avec la vie pastorale du Cyclope (*Doris et Galatée*, 2-3) pour justifier l'intérêt du Cyclope envers la Néréide.

Au troisième paragraphe, Galatée défend le Cyclope en donnant à voir ses compétences de musicien et de chanteur, bien qu'au paragraphe suivant Doris continue de se moquer de Polyphème (*Doris et Galatée*, 4). Dans le dernier paragraphe (*Doris et Galatée*, 5) Galatée, insultée, provoque Doris en lui demandant de lui présenter son amant. Celle-ci fait alors allusion à l'épisode homérique du Cyclope, accusant ses habitudes alimentaires.

Dans cette perspective, Polyphème est présenté sous les traits d'un amant possible pour la Néréide qui le défend dès que Doris l'accuse ou est ironique à son endroit. Ainsi, le dialogue entre Doris et Galatée constitue une stichomythie où chaque phrase est suivie d'une contre-phrase à propos des performances du Cyclope, comme berger et comme amant, ainsi que de la figure de la Néréide Galatée comme objet du désir de Polyphème, comme nous le verrons.

Ainsi, au sein du dialogue comique, l'accumulation de différents points de vue est l'un des moyens dont use Lucien pour produire un effet parodique et de satire. La mise en place d'une pluralité autour d'un sujet particulier permet ici à notre auteur de faire intervenir des interprétations alternatives. En effet, à travers le dialogue des deux divinités marines, Lucien propose une autre vision de l'amour entre Polyphème et Galatée, donnant non seulement le point de vue de la Néréide elle-même, mais aussi celui de Doris son interlocutrice.

Grâce à cette vision originale qui est développée au sein de la forme poétique du dialogue comique et, par extension, grâce au regard critique de Lucien, sur la tradition littéraire, Lucien compose un jeu intertextuel complexe entre sa version de l'épisode de l'amour de Polyphème pour Galatée et les versions antérieures. Ce processus se réalise progressivement en éclairent les différentes strates intertextuelles sur lesquelles repose la création poétique de Lucien.

En parallèle, cette approche de *Doris et Galatée* nous permet d'accéder à un second niveau de lecture du dialogue autour du sujet de l'amour que nous retrouvons dans d'autres dialogues comiques de Lucien et que nous pouvons comparer avec la tradition littéraire.

2.1 Doris et Galatée, un guide de lecture pour les Dialogues Marins

Le dialogue comique *Doris et Galatée*, premier dialogue des *Dialogues Marins* composés par Lucien, possède une place essentielle et une double fonction. Dans un premier temps, Lucien l'emploie pour renseigner ses lecteurs sur les figures centrales de ses dialogues comiques. Lucien s'occupe, comme nous l'avons déjà indiqué, des dieux marins et des déesses marines, en particulier des dieux et des déesses mineurs, comme dans notre dialogue la Néréide Galatée et l'Océanide Doris.

Dans un second temps, ce même dialogue donne la possibilité à Lucien de proposer à ses lecteurs une série de dialogues légers qui traitent de la vie quotidienne des dieux. Autrement dit, les dieux de Lucien ne s'occupent pas des affaires importantes de la vie divine ou humaine comme la guerre ou l'injustice, sujets qui sont développés dans l'épopée ou la tragédie. Mais, au sein de la création poétique du dialogue comique, ils s'intéressent aux sujets proches de la vie humaine, telles les affaires érotiques ou les relations familiales.

Cette thématique particulière autorise Lucien en tant que lecteur critique de la tradition à s'opposer aux grands genres littéraires⁴²⁶ en se rattachant à une tradition littéraire qui raille les dieux et les « miniaturise » en insistant sur leurs aspects humains. Ainsi, dans le cadre de la forme poétique du dialogue comique, l'essentiel se trouve, en particulier pour *Doris et Galatée*, dans le fait que notre auteur présente les deux déesses marines Doris et Galatée à la façon de deux femmes ordinaires qui discutent de leur vie amoureuse, à savoir ici de l'amour qu'éprouve le Cyclope Polyphème pour Galatée.

2.2 Réécrire l'identité de Doris, la mère des Néréides

En introduisant la figure de Doris dans l'épisode de l'amour du Cyclope pour Galatée, Lucien n'invente pas simplement une figure aléatoire. En fait, notre auteur réutilise la figure de Doris, dont l'identité précise pourrait cependant être considérée comme problématique. Nous faisons donc le choix de considérer que Lucien s'inscrit dans un débat actif à propos de la généalogie de ce personnage, ou en tout cas exploite des ambiguïtés présentes dans le corpus antique.

426 Bartley 2005, p. 358.

Dans le chant XVIII de l'*Illiade*, Achille apprend la mort de son ami Patrocle. Sa mère, la Néréide Thétis, pleure non seulement la perte de Patrocle mais aussi le sort malheureux de son fils. Les Néréides se réunissent donc pour compatir avec leur sœur.

Dans ce contexte, Homère propose un catalogue de 33 Néréides (*Illiade*, 18.39-49), parmi lesquelles se trouvent les noms de Doris et de Galatée, à l'entrée et à la fin du même vers (*Illiade*, 18.45) :

Δωρίς καὶ Πανόπη καὶ ἀγακλειτὴ Γαλάτεια

« Doris, Panopé et l'illustre Galatée⁴²⁷ »

Hésiode propose de son côté lui aussi un catalogue des Néréides dans la *Théogonie* (240-264). Il indique que leur père est Nérée et leur mère l'Océanide Doris, fille d'Océan et de Téthys (*Théogonie*, 240-242) :

Νηρῆος δ' ἐγένοντο μεγήριτα τέκνα θεάων
πόντῳ ἐν ἀτρυγέτῳ καὶ Δωρίδος ἠγκόμοιο,
κούρης Ὠκεανοῖο τελήεντος ποταμοῖο,

« De Nérée naquirent des enfants inégalables par les déesses,
dans la mer stérile, et de Doris à la belle chevelure,
la fille d'Océan, fleuve parfait. »

Ce même nom de Doris revient dans le catalogue des filles d'Océan chez Hésiode (*Théogonie*, 350) :

Δωρίς τε Πρυμνῶ τε καὶ Οὐρανίῃ θεοειδῆς

« Doris, Prymno et Ouraniè à la figure divine »

Si l'on se fie à ces deux passages, la Doris du dialogue de Lucien est donc la mère de Galatée. Mais Hésiode, dans son catalogue de 50 Néréides, fait figurer également les noms de Doris et de Galatée, dans un vers quasiment identique à celui que l'on trouve chez Homère (*Théogonie*, 250) :

427 Pour ce sous-chapitre, nous utilisons notre propre traduction pour la *Théogonie* d'Hésiode.

Δωρίς και Πανόπη και εὐειδῆς Γαλάτεια

« Doris, Panopè et Galatée à la belle figure »

Bien que nous ne puissions pas savoir avec certitude le type de relation existant entre le catalogue d'Homère et celui d'Hésiode, notamment si le catalogue d'Homère a été composé plus tard et inspiré par celui d'Hésiode ou vice versa, il est très possible qu'ils soient liés depuis l'antiquité. L'interaction entre les deux catalogues est d'autant plus probable qu'ils comportent un grand nombre de noms similaires, voire identiques (18 noms) ; même l'ordre de présentation de certaines Néréides présente des similitudes dans les deux catalogues⁴²⁸.

Les différences entre les deux catalogues tiennent en particulier à l'objectif poursuivi par le poète qui fournit chacune des énumérations. Hésiode propose une liste, dans un cadre généalogique qui prétend, dans ce cas au moins, à une forme d'exhaustivité (ce n'est pas le cas pour les Océanides, dont il serait difficile d'énumérer les 3.000 noms), même si les noms qui sont proposés constituent des variations sur le thème de la mer et sont susceptibles de varier. Le nombre de « cinquante jeunes filles » (*Théogonie*, 264 : κοῦραι πεντήκοντα) donne l'idée d'une totalité finie, qui s'oppose, là encore, au catalogue des 3.000 Océanides, dont le nombre dit plutôt l'impossible délimitation.

De son côté, Homère ne propose pas un véritable catalogue généalogique des Néréides, comme le fait Hésiode, mais une liste non exhaustive, qui s'insère dans un épisode bien particulier, celui de la mort de Patrocle et du deuil que mène Achille. Il n'est pas question dans ce cadre d'expliquer en détail les relations familiales qui unissent les Néréides entre elles.

Ce manque de précision généalogique a justement suscité des commentaires, dans le cadre d'un antagonisme construit entre Hésiode et Homère.

D'après au moins un scholiaste, (Schol. in Hom. *Il.*, 18.38), le terme « Néréides » ne doit pas être compris comme signifiant « filles de Nérée » :

428 Voir Edwards 1991, p. 147-148 ; Coray 2018, p. 32-35.

18.38 ἐντεῦθεν πλανηθέντες οἱ περὶ Ἡσίοδον Νηρέως ἀνέγραψαν θυγατέρα καὶ Θέτιν, τοῦ ποιητοῦ παρὰ τὸ νεῖν τὴν λέξιν ποιησαμένου, ὅθεν καὶ νῆσος καὶ ναρὸν τὸ ῥευστικόν. ἦσαν δὲ Πρωτέως, φησὶν (sc. δ 365), ἢ Φόρκυος (sc. α 72)· οὔτοι γὰρ γέροντες εἰνάλοι παρὰ τῷ ποιητῇ· (...). T

18.38 « Hésiode et ses disciples se trompèrent sur ce nom en attribuant aussi Thétis comme fille à Nérée, alors que le poète a créé le mot à partir de nein (« nager »), à l'origine également de nêsos (« île ») et de naron, le flux. On Elles étaient filles de Protée, dit-il (voir *Od.*, IV,365), ou de Phorcys (voir *Od.*, I,2) ; ce sont eux en effet qui sont les vieillards de la mer, chez le poète ». T

L'argument étymologique est combiné ici avec une interprétation qui se fonde sur le texte d'Homère lui-même, en particulier la mention de Protée et de Phorcys dans d'autres chants comme divinités marines, voire la définition de Protée comme « vieillard » (γέρων), un terme qui apparaît justement pour définir le père des Néréides au début du catalogue homérique (*Il.*, XVIII, 36).

On voit que, malgré tout le poids qui s'attache tant à l'autorité d'Homère qu'à celle d'Hésiode, les données généalogiques qu'ils fournissent peuvent devenir matière à discussion dans les commentaires antiques. Concernant Doris, il n'y a pas d'opposition à proprement parler entre Homère et Hésiode, puisque ce nom apparaît comme sœur de Galatée dans les deux œuvres, qui plus est dans le même vers. Cependant, le fait qu'Hésiode ait attribué le même nom à la mère de Galatée (et de Doris, donc) a pu constituer l'objet d'une question ou d'un débat, dont malheureusement les scholies homériques ne gardent pas la trace, alors qu'elles discutent la filiation paternelle. De leur côté, les scholies hésiodiques visent en ce point seulement à expliciter les noms propres par des jeux étymologiques. Les deux Doris reçoivent d'ailleurs des explications divergentes : on trouve pour Doris, mère des Néréides (Schol. R2WLZT Hésiode, *Théog.*, 248) :

Δωρίδος : διότι δεδώρηται καὶ ἐν γαλήνῃ πλεῖν καὶ κερδαίνειν.

« “de Doris” : parce qu’il lui a été *donné* de naviguer dans la mer calme et d’y trouver profit⁴²⁹. »

et pour sa fille Doris (Schol. Hésiode, *Théog.*, 250) :

« Δωρίς : διὰ τὴν γινομένην δωρεὰν τοῖς ἀνθρώποις.

« Doris : à cause du don qu’elle est pour les hommes. »

On pourra trouver significatif que le nom de Doris soit conservé par ps. Apollodore (*Bibliothèque*, 1.2.7.) seulement pour la mère des Néréides, comme si le maintenir pour l’une de ses filles introduisait une ambiguïté insurmontable. Il est vrai que le nom de Galatée a également disparu de ce catalogue, alors que celui de Panopée a été conservé.

Dans cet esprit, il est possible que Lucien, lui-même lecteur critique de la tradition littéraire et surtout homérique, joue avec les catalogues d’Homère et d’Hésiode : la concomitance des noms de Doris et de Galatée pourrait servir de point d’origine au dialogue *Doris et Galatée*. D’ailleurs le nom de Panopée, qui fait le lien entre ces deux premiers noms, se retrouve associé à celui de Galène dans le dialogue *Panopée et Galène* (*Dialogues Marins*, VII), ce nom de Galène étant lui-même le nom d’une Néréide associé à celui de Thétis dans la *Théogonie* (*Théogonie*, 244). Pour boucler la boucle, on remarquera que Lucien compose encore un dialogue *Doris et Thétis* (*Dialogues Marins*, XII), où Doris appelle Thétis « sa sœur » (ἀδελφή).

Toutefois, il est possible que pour son dialogue *Doris et Galatée*, Lucien convoque également la tradition hésiodique et fasse de Doris la mère, et non la sœur, de Galatée, ou en tout cas en laisse ouverte la possibilité. Il s’agit là peut-être d’un effet de lecture, et nous avons conscience qu’on ne peut en avoir la certitude. Cependant cette hypothèse a pour nous le mérite d’attirer l’attention sur trois points. Tout d’abord, cela rejoint les discussions dont certains scholies homériques gardent la trace. En deuxième lieu, cette dualité montre qu’il existe peut-être plusieurs interprétations de ce dialogue, ce qui est un élément fondamental des jeux intertextuels complexes que pratique Lucien. En troisième lieu, cette relation familiale particulière entre Doris et Galatée

429 Ici comme ailleurs, nous proposons notre propre traduction pour les scholies sur la *Théogonie* d’Hésiode.

nous donne aussi la possibilité d'envisager un autre niveau de lecture, où ce dialogue marin, qui traite principalement de l'amour, résonne avec d'autres dialogues de Lucien portant sur le même thème, en particulier les *Dialogues de courtisanes*, où les interactions entre une mère et sa fille sont nombreuses.

2.3 Réécrire l'identité du berger fou d'amour

Dans le dialogue comique *Doris et Galatée*, les premières paroles de Doris donnent un indice de l'intertextualité qui promeut une approche de miniaturisation et de critique de l'épisode racontant l'amour du Cyclope Polyphème pour la Néréide. Elles permettent aussi d'établir une continuité de la présentation de Polyphème entre la version de Lucien et celle de la tradition littéraire⁴³⁰.

Plus précisément, Doris ne mentionne pas le nom du possible amant de Galatée en proposant la description générale de ses caractéristiques dans la mesure où les lecteurs érudits de Lucien sont capables de comprendre ce jeu intertextuel entre sa version et les autres (*Doris et Galatée*, 1) :

Δῶρις : Καλὸν ἐραστήν, ὃ Γαλάτεια, τὸν Σικελὸν τοῦτον ποιμένα
φασὶν ἐπιμεμνηέναι σοί.

« Doris : - A ce qu'on dit, Galatée, tu as trouvé un bel amant, ce
berger sicilien, qui est fou de toi⁴³¹. »

Ainsi, l'identité de l'amant berger constitue une référence au chant IX de l'*Odyssée* d'Homère, au drame satyrique *Le Cyclope* d'Euripide de même qu'aux *Idylles VI et XI* de Théocrite, où le Cyclope Polyphème est présenté comme un berger professionnel. L'origine sicilienne de l'amant est aussi une référence au Cyclope d'Euripide (*Cyclope*, 20-22 etc.) et de Théocrite (11.7-9 et 11.47).

D'ailleurs, en employant l'expression ἐπιμεμνηέναι σοί « [il] est fou de toi », pour indiquer que l'amour du berger prend la forme de la folie, Lucien, à travers Doris, établit une référence directe à l'*Idylle XI* de Théocrite où Polyphème sous l'effet de la

430 Charrière 2011, p. 45.

431 Ici, comme ailleurs, nous utilisons notre propre traduction pour les *Dialogues Marins I et II* de Lucien.

μανία, « la folie », amoureuse s'intéresse seulement à Galatée et abandonne ses troupeaux (II.10-11) :

Ἦρατο δ' οὐ μάλοις οὐδὲ ρόδῳ οὐδὲ κικίννοις,
ἀλλ' ὀρθαῖς μανίαις, ἀγεῖτο δὲ πάντα πάρεργα.

« Son amour ne s'exprimait pas par des cadeaux de pommes, de roses, de boucles de chevaux, mais par de vrais transports ; et tout le reste lui semblait accessoire. »

En proposant une présentation simple et ciblée des éléments principaux de la figure de Polyphème, Doris expose brièvement et efficacement les raisons de sa moquerie, renseignant les lecteurs par le dialogue et gagnant leur intérêt en omettant des informations inutiles puisque déjà connues grâce à la tradition littéraire.

C'est pourquoi, dans le même paragraphe, Lucien, en employant le terme καλός « bel », crée une ironie directe par rapport à la description physique de Polyphème dans sa version et les versions antérieures. Par conséquent, Doris nous rappelle en une seule phrase, le manque de beauté et l'unique œil de l'amant possible de Galatée sans mentionner son nom (*Odyssée*, 9.190-192, 9.333 etc., *Cyclope*, 21-22 etc., *Idylle XI*, 30-33, 50-53 et *Idylle VI*, 34-38). Il convient de souligner ici que le nom du Cyclope Polyphème est indiqué par Galatée seulement à la fin du premier paragraphe où Lucien donne déjà de lui une première description physique.

Dans ce contexte et en employant des mots-clés ainsi que des références directes ou indirectes, Lucien fait allusion à la tradition littéraire de Polyphème en se rattachant, notamment, à celle de Théocrite, proposant un dialogue similaire aux *Idylles XI* et *VI*. En effet, notre auteur propose la figure d'un Cyclope amoureux avant son aveuglement par Ulysse dans le chant IX de l'*Odyssée* d'Homère.

Ainsi, l'écart des détails dans sa présentation occasionne un effet ironique et souvent critique de la figure déjà présentée et réutilisée plusieurs fois dans la tradition littéraire. En conséquence, la présentation et l'observation sélective des détails du physique du Cyclope illustrent le programme de lecture de son dialogue comme un hypertexte à propos des versions alternatives du Cyclope et surtout des *Idylles VI* et *XI* de Théocrite.

2.4 Une réponse au Cyclope féminine et directe

Au sein d'un dialogue comique, *Doris et Galatée*, Lucien donne le point de vue personnel et féminin de Galatée. Pour cette raison, il exploite la présentation paradoxale et ambiguë de la Néréide dans les *Idylles XI* et *VI* de Théocrite⁴³². Simultanément, Lucien reprend les thèmes qui pourraient être ceux d'une réponse faite par Galatée aux demandes de Polyphème jeune berger amoureux dans la version de Théocrite⁴³³.

Cette constatation se fonde sur l'*Idylle VI* où Daphnis explique la double nature de l'amour. Comme nous l'avons déjà analysé, Daphnis indique au Cyclope amoureux que sa bien-aimée se trouve en position supérieure dans le jeu érotique parce qu'elle désire attirer son attention au moment où il ne la désire plus (6.17)⁴³⁴.

Ainsi, au lieu d'un monologue sous la forme d'une chanson érotique (*Idylle XI*) ou d'un échange musical (*Idylle VI*) comme chez Théocrite, Lucien a composé un dialogue dans lequel le Cyclope et la Néréide échangent leurs rôles. Autrement dit, dans le dialogue comique de Lucien, la bien-aimée que le Polyphème de Théocrite peut seulement imaginer ou voir comme un rêve, apparaît pour répondre à ses questions possibles. La modification essentielle de Lucien réside alors dans le fait que le personnage qui parle chez Théocrite, à savoir le Cyclope, devient celui dont on parle chez Lucien.

Dans ce contexte, Lucien fait bien preuve d'innovation dans la composition de son dialogue en proposant l'épisode de l'amour du Cyclope pour Galatée vu par la Néréide elle-même. Ainsi, dans le cas du dialogue, il est question d'un des épisodes de la vie de la Néréide, en offrant une tournure personnelle⁴³⁵. C'est pourquoi, le dialogue constitue une invention de Lucien qui propose une version inversée de cet épisode particulier de la vie de Polyphème.

Cette approche du dialogue comique de Lucien permet une relation intertextuelle directe entre les deux versions de l'épisode relatant l'amour de Polyphème, à savoir

432 Pour plus de détails sur ce sujet, voir notre chapitre sur Théocrite, p. 218-219.

433 Branham 1989, p. 143.

434 Pour plus de détails sur ce sujet, voir notre chapitre sur Théocrite, p. 215-217.

435 Bartley 2005, p. 364.

celle de Lucien et celle de Théocrite. En conséquence, la relation intertextuelle des deux versions permet à notre auteur de répondre à Théocrite sur l'idée de l'amour comme expérimentation poétique dans les *Idylles XI* et *VI* et de faire part de son regard critique sur la tradition littéraire.

3 L'ironie de Doris : la vie pastorale inversée

Doris constitue une innovation essentielle de Lucien et a plusieurs fonctions dans son dialogue comique. *Doris et Galatée* prend la forme d'un dialogue entre deux personnages unis par des liens de parenté : Doris est, comme nous l'avons souligné, peut-être la sœur de Galatée, mais aussi potentiellement sa mère. Grâce à leur relation familiale, Lucien offre à Doris le rôle d'un interlocuteur spécial qui est constitutivement ironique, afin de composer l'inversion du sujet érotique du Polyphème des *Idylles XI* et *VI* de Théocrite.

Ainsi, la réécriture allusive, et en plus l'ironie et le regard critique de la figure de Doris, permettent à Lucien de déconstruire non seulement les origines divines, l'apparence physique et les capacités du Cyclope Polyphème comme berger, soit tous les avantages de sa vie pastorale et bucolique, mais aussi l'apparence physique de Galatée elle-même. Par conséquent, Lucien non seulement réutilise le motif du Cyclope berger amoureux, mais il réécrit aussi une inversion du contexte de Théocrite, ainsi qu'un réinvestissement inversé de la structure des vers des *Idylles VI* et *XI*⁴³⁶

3.1 Déconstruire Théocrite : réécriture ionique du monde pastoral du Cyclope

Dans le dialogue Doris et Galatée, Lucien fait intervenir l'Océanide pour sa critique, à l'inverse de Théocrite, clément quant à l'aspect physique du Cyclope berger amoureux. Malgré cela, à travers le point de vue critique de Doris, notre auteur réutilise diversement le motif du Cyclope amoureux ainsi que son monde pastoral et bucolique, en faisant des références ironiques intertextuelles qui déconstruisent le monde des *Idylles VI* et *XI* de Théocrite.

436 Murgatroyd 2007, p. 182.

3.1.1 *Le Cyclope berger : réécriture d'une bête connue de la tradition littéraire*

Nous avons vu que l'une des caractéristiques principales de Polyphème est, chez Homère, Euripide et Philoxène, d'être berger. De la même manière, Théocrite réutilise cette caractéristique particulière du Cyclope. Lucien, à son tour, la reprend et la réinvestit dans son dialogue comique afin de déconstruire l'image de Polyphème comme berger amoureux.

Dans le dialogue comique de Lucien, Doris décrit la brutalité de Polyphème en insistant sur sa pilosité (*Doris et Galatée*, 1) :

Δῶρις : Τί οὖν ; εἰ καὶ τοῦ Διὸς αὐτοῦ παῖς ὢν ἄγριος οὕτως καὶ
λάσιος ἐφαίνετο (...).

« Doris : - Et après ? Même s'il était fils de Zeus en personne, mais il avait une apparence sauvage et velue (...). »

Lucien joue sur les mots en faisant des références directes à l'*Idylle XI* de Théocrite avec la réutilisation de l'adjectif λάσιος « velu ». Bien que le Cyclope de Théocrite sache qu'il ne suit pas les normes de beauté, il propose une image de lui-même améliorée en insistant sur certains aspects de son physique, ceci afin de gagner l'intérêt de la Néréide⁴³⁷ (11.30-31) :

Γινώσκω, χαρίεσσα κόρα, τίνοσ οὔνεκα φεύγεις·
οὔνεκά μοι λασία μὲν ὀφρὺς ἐπὶ παντὶ μετώπῳ (...).

« Je sais, charmante jeune fille, pourquoi tu me fuis. C'est parce qu'un sourcil velu s'étend sur tout mon front (...). »

D'ailleurs, le même Cyclope quelques vers après illustre une différence essentielle entre son apparence physique et son monde intérieur (11.50-51) :

Αἰ δέ τοι αὐτὸς ἐγὼν δοκέω λασιώτερος ἤμεν,
ἐντὶ δρυὸς ξύλα μοι καὶ ὑπὸ σποδῶ ἀκάματον πῦρ· (...).

« Si moi-même je te parais trop velu, j'ai des bûches de chêne, et, sous la cendre un feu infatigable ; (...). »

437 Pour plus des détails sur ce sujet, voir notre chapitre sur Théocrite, p. 235-237.

D'un côté, Polyphème de Théocrite se décrit physiquement d'une façon qui ne plaît probablement pas à la Néréide et, d'un autre côté, sa description psychologique est très différente car il montre qu'il peut se sacrifier par amour.

Dans son dialogue, Lucien exploite cette dualité du Cyclope de Théocrite en le réinvestissant étant donné que Doris insiste sur le physique de Polyphème, surtout sur sa pilosité (*Doris et Galatée*, 5) :

Δωρις : Ἐφερε δὲ ὁ ἐπέραστος ἐν ταῖς ἀγκάλαις ἀθυρμάτιον ἄρκτου
σκύλακα τὸ λάσιον αὐτῷ προσεικότα.

« Doris : Ton bien-aimé portait, aussi, dans ses bras comme s'il s'agissait d'un jouet le petit d'une ourse qui était si velu que lui. »

Grâce au regard critique de Doris, Lucien établit un rapprochement inédit entre Polyphème et une bête sauvage velue. En d'autres termes, l'auteur transpose les attributs des bêtes du Cyclope de Théocrite à son propre Cyclope. Lucien fait allusion, ici, à l'*Idylle XI*, où le Cyclope afin d'attirer l'attention de Galatée, lui montre ses bêtes pour lui prouver sa richesse (*II.40-41*) :

Τρέφω δέ τοι ἑνδεκα νεβρώς,
πάσας μνηνοφόρος, καὶ σκύμνωσ τέσσαρας ἄρκτων.

« J'enlève pour toi onze biches, toutes
marquées de lune, et quatre petits oursons. »

Si l'on retient cette hypothèse, l'auteur laisse entendre que le Cyclope berger de Lucien ressemble à des animaux sauvages, c'est-à-dire aux oursons qu'il avait apprivoisé chez Théocrite.

En employant le terme *lasios* Lucien fait allusion aux autres textes connus en créant un indice d'intertextualité entre son dialogue et les interprétations possibles de ce terme. Or, dans le cas d'Aristophane ainsi que d'Homère, le terme *lasios* est employé pour présenter des bêtes ou des créatures qui ont un côté animal.

Dans l'*Odyssee* d'Homère, Ulysse présente les bêtes de Polyphème en employant les termes *lasios* et son synonyme δασύμαλλος « laineux, au poil touffu » pour leurs corps grands et poilus (*Odyssee*, 9.425-427) :

ἄρσενες ὄιες ἦσαν ἐντρεφέες, δασύμαλλοι· (...).

Ulysse : « - Ses béliers mâles étaient bien nourris, bien laineux ; (...). »

D'ailleurs, dans sa comédie *Les Nuées*, Aristophane réutilise le terme *lasios* ainsi que ἄγριός, « sauvage », pour se moquer des hommes poilus qui ressemblent aux centaures sauvages et poilus, mi-hommes, mi- animaux, comme dans notre cas le Cyclope Polyphème (*Les Nuées*, 348-350) :

Σωκράτης : γίγνονται πάνθ' ὅ τι βούλονται· κᾶτ' ἦν μὲν ἴδωσι κομήτην
ἄγριόν τινα τῶν λασίων τούτων, οἷόνπερ τὸν Ξενοφάντου,
σκώπτουσαι τὴν μανίαν αὐτοῦ κενταύροις ἤκασαν αὐτάς.

« Socrate : - Elles deviennent tout ce qu'elles veulent. Voient-elles un individu à longue chevelure, une de ses brutes velues, comme est le fils de Xénophantos, pour se moquer de sa folle passion, elles prennent aussitôt figures de centaures. »

Ainsi, il est possible que l'incongruité du Cyclope soit plus intense si les lecteurs érudits de Lucien se souviennent de l'usage particulier de ce terme pour décrire le Cyclope dans l'*Odyssee* d'Homère et d'autres figures comme les Centaures et les bêtes de Polyphème dans l'épopée homérique.

Il en résulte que, dans le cadre du dialogue comique, ce point de vue montre, pour une part, un aspect ludique de la description de l'apparence physique du Cyclope faite par Doris avec les éléments de la « beauté » cyclopéenne⁴³⁸. D'un autre côté, Lucien ne réutilise pas tout simplement les vers de Théocrite ni ne fait de simples références pour montrer le manque de beauté du Cyclope. Au contraire, notre auteur, en faisant des modifications nécessaires de mots-clés, réinvestit la figure du Cyclope berger afin de mettre en valeur l'incongruité des éléments particuliers de son apparence physique liée à sa vie pastorale⁴³⁹.

438 Murgatroyd 2007, p. 181.

439 Bouquiaux-Simon 1965, p. 361.

3.1.2 *Caricature du Cyclope poète- musicien*

Lucien apporte son regard critique ainsi que philologique sur une série de termes essentiels qui décrivent certaines capacités de Polyphème, comme nous l'avons montré, pour son métier de berger, grâce à la réécriture allusive et aux références ironiques directes à des termes différents ou similaires utilisés par d'autres poètes dans d'autres genres littéraires. Cela lui permet de réinterpréter non seulement l'hypotexte homérique mais aussi les réécritures et réinterprétations après Homère.

Ainsi, Philoxène propose que Polyphème devienne un berger chanteur afin d'attirer l'attention de la Néréide Galatée. Cette figure musicale a inspiré Théocrite pour le présenter comme un berger musicien qui est le meilleur chanteur et joueur de syrinx parmi les Cyclopes (*Idylle XI*, 38-39 et *Idylle VI*, 8-9).

Dans cette perspective de continuité des caractéristiques principales de la figure de Polyphème, Galatée réutilise les facultés du Cyclope afin de le défendre et de mettre en valeur ses capacités musicales dans le dialogue comique de Lucien (*Doris et Galatée*, 3) :

Γαλάτεια : ὁ δέ γε Πολύφημος τά τε ἄλλα καὶ μουσικός ἐστι.

« Galatée : - De plus, Polyphème est également musicien entre autres qualités. »

En indiquant que Polyphème n'est pas un simple « musicien », mais qu'il est un μουσικός, la Néréide lui donne une valeur essentielle, puisque ce terme particulier concerne tous les arts des Muses et notamment la poésie. Si nous prenons en compte que le Cyclope de Théocrite est devenu l'emblème du poète berger dans la poésie bucolique, comme nous l'avons déjà montré, cette référence souligne qu'il est présenté également comme la figure d'un poète possible grâce à ses capacités musicales bucoliques.

A l'opposé de cette vision se trouve Doris, la porte-parole de l'ironie de Lucien, qui remet en question les capacités musicales et poétiques de Polyphème afin de déconstruire le monde bucolique de la musique et de la poésie du Cyclope de Théocrite. Toutefois, il convient de noter, ici, que nous ne pouvons pas savoir avec certitude dans quelle mesure Lucien interagit uniquement avec Théocrite sur le sujet

de la musique ou dans quelle mesure il le fait également avec Philoxène, en raison du manque de sources précises sur le poète des dithyrambes.

3.1.2.1 Réutilisation ironique d'un instrument pastoral : la lyre

Dans notre dialogue, en présentant l'effort de Polyphème pour créer une lyre, Doris met en doute les compétences musicales du Cyclope qui n'est capable ni de chanter ni de jouer de la musique (*Doris et Galatée*, 4) :

Δῶρις : καὶ αὐτὴ δὲ ἡ πηκτὶς οἴα ; κρανίον ἐλάφου γυμνὸν τῶν
σαρκῶν, καὶ τὰ μὲν κέρατα πήχεις ὥσπερ ἦσαν, ζυγώσας δὲ αὐτὰ καὶ ἐνάψας
τὰ νεῦρα, οὐδὲ κόλλοπι περιστρέψας, (...).

« Doris : - Et cette lyre, quelle chose c'était ? Un crâne de cerf, dépouillé de sa chair, dont les cornes servaient de bras à la lyre, qu'il avait assemblées à une barre et auxquelles il avait attaché ses cordes, sans les faire tourner autour des chevilles (...). »

Doris fait allusion à la description de la lyre qui est construite par Hermès dans l'*Hymne homérique à Hermès* (24-61), où le dieu construit son premier instrument de musique en utilisant une tortue :

ἔνθ' ἀναπηλήσας γλυφάνῳ πολιοῖο σιδήρου
αἰῶν' ἐξετόρησεν ὀρεσκώοιο χελώνης. (*Hymne homérique à Hermès*, 41-42)

« Ensuite il la retourna et, avec un ciseau de fer gris,
il ôta la chair vive de la tortue des montagnes. »

πῆξε δ' ἄρ' ἐν μέτροισι ταμῶν δόνακας καλάμοιο
πειρήνας διὰ νῶτα διὰ ῥινοῖο χελώνης.
ἀμφὶ δὲ δέρμα τάνυσσε βοὸς πραπίδεσσιν ἐῆσι,
καὶ πήχεις ἐνέθηκ', ἐπὶ δὲ ζυγὸν ἦραρεν ἀμφοῖν,
ἐπτα δὲ θηλυτέρων οἴων ἐτανύσσατο χορδάς. (*Hymne homérique à Hermès*,
46-51)

« Il ajusta, après les avoir coupées à la bonne mesure,
des tiges de roseau qui traversaient la carapace dorsale.
Avec intelligence, il fixa tout autour une peau de bœuf bien tendue

et inséra dans une barre transversale deux montants.

Il tendit sept cordes de boyau de brebis, résonnant en accord⁴⁴⁰. »

Le poète de l'*Hymne homérique à Hermès* met l'accent sur la technique précise et délicate du dieu en le présentant comme un homme qui combine son intelligence avec sa force physique pour avoir le meilleur résultat.

Dans notre cas, la description de la construction de la lyre par le Cyclope de Lucien suggère une réécriture parodique de la construction de la lyre d'Hermès. En effet, bien que le Cyclope essaye d'être *mousikos*, en réalité, il n'arrive pas à fabriquer un instrument de musique parfait. En d'autres termes, le Cyclope est un musicien raté qui manque de technique, de qualité et d'intelligence. C'est pourquoi, sans avoir un plan particulier, il forme la lyre en tuant un cerf et en employant ses cornes sans établir d'ordre logique pour construire des cordes. Ainsi, le manque de détails dans la description de Doris montre le manque de raffinement de Polyphème.

D'ailleurs, dans l'*Hymne homérique à Hermès*, le dieu joue de la lyre là où règnent les dieux, sur l'Olympe et Apollon accepte son chant mélodieux bien qu'il ait volé son troupeau. Ainsi, Hermès crée sa première lyre afin de célébrer sa naissance et sa gloire ainsi que l'union de Zeus avec sa mère (*Hymne homérique à Hermès*, 57-61) :

ἀμφὶ Δία Κρονίδην καὶ Μαῖαδα καλλιπέδιλον
ὄς πάρος ὠρίζεσκον ἔταιρείῃ φιλότῃτι,
ἦν τ' αὐτοῦ γενεὴν ὀνομακλυτὸν ἐξονομάζων·
ἀμφιπόλους τε γέραιε καὶ ἀγλαὰ δώματα νύμφης,
καὶ τρίποδας κατὰ οἶκον ἐπηετανούς τε λέβητας.

« Il chantait Zeus le Cronide et Maïa aux belles sandales,
et comment jadis ils d'unirent d'amour.

C'était une façon de dire son illustre naissance.

Il glorifiait aussi les jeunes servantes de la splendide
demeure de Maïa, les trépieds et les chaudrons alignés qui la décorent. »

440 Ici, comme ailleurs, nous utilisons la traduction de R. Jacquin pour l'*Hymne homérique à Hermès*.

Au contraire, les motivations du Cyclope de Lucien se trouvent à l'opposé des motivations divines d'Hermès. Dit autrement, Polyphème fabrique la lyre pour chanter son histoire personnelle ainsi que son union impossible et paradoxale avec la Néréide Galatée. C'est pourquoi, Doris n'accepte pas le chant du Cyclope, bien que Galatée désire montrer l'efficacité du Cyclope en lui donnant un aspect policé.

3.1.2.2 Redéfinition ironique du Cyclope mousikos

Doris présente Polyphème comme un berger incapable d'accéder aux arts nobles, comme la musique, le chant et par extension la poésie. C'est pourquoi, elle suggère qu'il est ἄμουσός à savoir « celui qui n'est pas proche des Muses » et aussi ἀψῶδός, à savoir « celui qui est désaccordé lorsqu'il chante » (*Doris et Galatée*, 4) :

Δῶρις : ἐμελώδει ἄμουσόν τι καὶ ἀψῶδόν, ἄλλο μὲν αὐτὸς βοῶν, ἄλλο δὲ ἡ λύρα ὑπήχει, (...).

« Doris : - Il chantait une mélodie qui n'était ni proche des Muses ni en accorde avec la mélodie, et il chantait en criant autre chose, et sa lyre faisait écho à une autre, (...). »

Dans un premier temps, à travers Doris, Lucien établit une adaptation ludique des capacités musicales d'Hermès (*Hymne homérique à Hermès*, 52-55) :

αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τεῦξε, φέρων, ἐρατεινὸν ἄθυρμα
πλήκτρῳ ἐπειρήτιζε κατὰ μέρος, ἢ δ' ὑπὸ χειρὸς
σμερδαλέον κονάβησε· θεὸς δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδεν
ἐξ αὐτοσχεδίας πειρώμενος (...).

« Ayant créé de des mains ce joli jouet,
il essayait chaque corde l'une après l'autre à l'aide
d'un plectre et en tirait un son fort et pénétrant ; le Dieu, de sa belle voix ;
improvisait (...). »

Grâce à « l'efficacité de sa lyre », ἐρατεινὸν ἄθυρμα, et à sa « voix gracieuse » καλὸν ἄειδεν, Hermès est considéré comme un excellent joueur de lyre. Si l'on compare la lyre du dieu à celle de Polyphème, nous pouvons assumer que malgré son manque de technicité, sa lyre fonctionne. D'un autre côté, cependant, le problème de l'utilisation incorrecte de la lyre vient de Polyphème lui-même qui n'est pas capable de l'utiliser

correctement parce qu'il est *amousos* et *apodos*, et, par extension, qu'il n'a pas l'éducation adéquate pour jouer correctement de cet instrument de musique.

Autour des facultés musicales et poétiques du Cyclope, Lucien, en employant ces termes particuliers, fait allusion à la tradition littéraire. D'un côté, l'auteur fait allusion au drame satyrique le *Cyclope* d'Euripide qui, on s'en souvient, caractérise son Cyclope d'*amousos* (*Cyclope*, 426), *acharis* et *mousizomenos* (*Cyclope*, 489)⁴⁴¹, *apodos* (*Cyclope*, 490) parce qu'il n'est capable de chanter que lorsqu'il est ivre. Euripide promet alors une figure bouffonne et ivrogne du Cyclope.

D'un autre côté, le Cyclope - selon une paraphrase de Plutarque d'un fragment possible du dithyrambe de Philoxène (PMG 822 chez Plutarque *Quaest. Conviv.* 1.5.1, Plutarque *Amator.*, 18.762f) - passe pour être une figure proche des Muses à cause de son amour pour la Néréide⁴⁴².

Dans les *Idylles XI* et *VI*, Théocrite suit cette tradition et, en employant le terme *μουσίσδων* (11.81), « chanter », le chant des Muses devient la méthode à travers laquelle Polyphème exprime son amour pour la Néréide. Et le moyen par lequel il essaie de se guérir de la maladie d'amour comme notre poète hellénistique le met en lumière à la fin de l'*Idylle XI* (11.80-81)⁴⁴³.

Ainsi, Lucien réutilise les figures alternatives du Cyclope en exploitant la variété linguistique qui existe autour du terme *Μούσα*, « Muse », qui se trouve sous la forme d'*amousos* et de *mousizomenos* chez Euripide, et de *mousisdon* chez Théocrite. Lucien réinvestit ces différentes figures en réutilisant le terme *amousos* d'Euripide.

Dans cette optique, sans l'inspiration des Muses, le chant de Polyphème pour Doris - comme le chant du Cyclope d'Euripide - est vide et il s'oppose au chant d'amour

441 Dans le *Cyclope* d'Euripide ἄχαρις est « celui qui n'a ni élégance ni charme » ; μουσιζόμενος, est « celui qu'il contrefait les méthodes des Muses » ; pour plus des détails sur cette otique du Cyclope, voir notre chapitre pour Euripide, p. 91-95.

442 Pour plus des détails sur la figure du Cyclope qui est proche des Muses chez Philoxène, voir p. 190-199.

443 Pour plus des détails sur la figure du Cyclope qui est proche des Muses chez Théocrite, voir p. 259-261.

utilisé comme remède par le Cyclope de Théocrite. Il est également possible qu'il y ait une interaction avec le chant d'amour de Polyphème dans le dithyrambe de Philoxène.

En conséquence, les références intertextuelles de Lucien avec d'autres formes poétiques créent une chaîne de parodies, illustrant une suite de réponses aux poètes précédents. Ainsi, Lucien invite ses lecteurs à réfléchir à la fois à son propre texte et aux versions précédentes.

Ce mécanisme lui permet d'illustrer les différentes strates intertextuelles sur lesquelles se fonde sa création poétique. En effet, dans notre dialogue comique, le Polyphème du discours finit par ressembler au Polyphème d'Euripide, mais dont Doris ridiculiserait les facultés musicales et poétiques. Ce traitement de la figure du Cyclope par Lucien souligne l'effet circulaire de la présentation du Cyclope qui est d'abord réécrite puis réutilisée par Euripide dans la forme du drame satyrique.

3.1.2.3 *Le Cyclope- âne et son public : un jeu métalittéraire*

Dans le quatrième paragraphe du dialogue *Doris et Galatée*, après avoir offert une description ironique de la lyre de Polyphème ainsi que de ses capacités de musicien, Doris, la porte-parole de l'ironie de Lucien, compare les capacités musicales de l'amant possible de Galatée à celles d'un animal qui occupe une place particulière dans la tradition littéraire. Cette comparaison permet à Lucien de décomposer à nouveau la figure du Cyclope musicien et, dans le même temps, de faire ressortir un jeu intertextuel entre sa version et les autres.

Effectivement, l'Océanide explique que Polyphème ne chante pas comme un homme et compare le chant du Cyclope avec le braiement d'un âne (*Doris et Galatée*, 4) :

Δωρις : ἠκούσαμεν αὐτοῦ ἄδοντος ὅποτε ἐκώμασε πρόην ἐπὶ σέ·
Ἀφροδίτη φίλη, ὄνον ἄν τις ὀγκᾶσθαι ἔδοξε.

« Doris : - Nous l'avons entendu chanter lorsqu'il est venu te chanter.
Ô ma chère Aphrodite, on aurait pu croire qu'il s'agissait du braiement d'un
âne. »

La comparaison générale du chant du Cyclope avec le chant d'un âne est peut-être une reprise d'un passage des *Aitia* de Callimaque sur la réflexion poétique (*Aitia*, 1.29-31) :

(...) ἐνὶ τοῖς γὰρ ἀείδομεν οἱ λιγὺν ἦχον
τέττιγος, θ]όρυβον δ' οὐκ ἐφίλησαν ὄνων.
θηρὶ μὲν ο]ῦατόεντι πανεῖκελον ὀγκήσαιτο (...)

« (...) car je chante parmi ceux à qui [plaît] le chant aigu [de la cigale], mais pas le vacarme des ânes. Tout semblablement à l'animal aux longues oreilles, qu'un autre pousse des braiments (...)»⁴⁴⁴. »

Callimaque reprend probablement lui-même l'idée de Platon dans le *Phèdre*, où la cigale est proche des Muses grâce à ses capacités musicales (259-b-d). Ainsi, le chant aigu de la cigale se trouve en opposition avec le chant d'un âne qui, d'après Y. Durbec :

« symbolise la stupidité, est un animal aux cris jugés dissonants, et est particulier approprié pour véhiculer la charge satirique dirigée contre les Telchines. »⁴⁴⁵

La présentation du chant du Cyclope par Doris donne l'occasion à Lucien de réinvestir la relation du Cyclope avec les Muses et, par extension, avec la poésie. Or, Doris laisse entendre que même Écho n'accepte pas de répéter le chant du Cyclope (*Doris et Galatée*, 4) :

Δῶρις : (...) ὥστε οὐδὲ κατέχειν τὸν γέλωτα ἐδυνάμεθα ἐπὶ τῷ ἐρωτικῷ ἐκείνῳ ᾄσματι· ἢ μὲν γὰρ Ἥχῳ οὐδὲ ἀποκρίνεσθαι αὐτῷ ἤθελεν οὕτω λάλος οὔσα βρυχομένῳ, ἀλλ' ἠσχύνετο, εἰ φανείη μιμουμένη τραχεῖαν ᾠδὴν καὶ καταγέλαστον

« Doris : - (...) nous ne pouvions donc pas nous empêcher de rire de cette chanson d'amour. Car même Echo, qui est une telle bavarde, ne voulait pas répondre à ses hurlements, mais elle avait honte de paraître imiter cette chanson discordante et ridicule. »

444 Trad. Y. Durbec.

445 Durbec 1997, p. 5.

Dans un premier temps, en indiquant que les autres Néréides rient du chant du Cyclope, Lucien réécrit inversement l'image du Cyclope qui pense que les autres filles l'aiment dans l'*Idylle XI* (11.77-79) :

Πολλὰ συμπαίσδεν με κόραι τὰν νύκτα κέλονται,
κιγλίζοντι δὲ πᾶσαι, ἐπεὶ κ' αὐταῖς ἐπακούσω.

« Il ne manque pas des jeunes filles qui m'invitent à jouer avec elle pendant la nuit ; et toutes rient aux éclats lorsque je les écoute. »

Dans cette perspective, dans le monde pastoral de Théocrite, même le brutal Cyclope peut devenir le meilleur chanteur et avoir un comportement digne des Muses.

Au contraire, en transférant le Cyclope dans la réalité, bien qu'elle constitue une réalité artificielle, Lucien laisse entendre que la poésie et l'amour du Cyclope constituent des constructions de son imagination de Polyphème lui-même. En excluant le Cyclope de son monde bucolique et imaginaire qui le protège, Lucien est, alors, capable de déconstruire progressivement chacun des éléments du personnage du Cyclope berger-poète issu de la tradition antérieure.

Dans un second temps, Lucien fait allusion à l'histoire de Narcisse et d'Echo qui se trouve dans le III^e livre (3.351-401) des *Métamorphoses* d'Ovide, où Echo est devenue la figure métalittéraire. Elle est le véhicule de la réécriture de l'art poétique dans la poésie, surtout, latine⁴⁴⁶.

Si l'on suit le fil de cette correspondance, dans notre dialogue comique Echo refuse de jouer ce rôle, car la chanson de Polyphème non seulement est ridicule, mais elle est vide, sans l'inspiration des Muses. Ainsi, Lucien avec ce changement du point de vue d'Echo montre que lui-même comme auteur ne veut pas « répéter » la chanson-poésie du Cyclope, ni par extension la création poétique des autres poètes. Au contraire, il est en mesure de donner sa version personnelle de sa chanson-poésie grâce à son regard critique envers la tradition littéraire.

446 Hinds 1998, p. 6-8.

Il convient de signaler ici qu'à travers Echo comme figure métalittéraire, il est possible de suggérer que l'enjeu du jeu métalittéraire de Lucien se trouve dans le fait que notre auteur, en tant que lecteur critique de la tradition littéraire, adopte consciemment une telle approche de la figure de Polyphème, à savoir comme musicien.

D'un côté, cela lui permet de faire intervenir une relation intertextuelle directe entre son texte et les autres textes en proposant ses réinterprétations de la figure de Polyphème comme musicien et, d'un autre côté, cette optique illustre sa méthode d'écriture. Il s'agit d'une réévaluation et d'une réestimation des mécanismes littéraires déjà établis dans la tradition littéraire d'autres genres littéraires.

Cette perspective d'écriture de Lucien fait justement ressortir les éléments fondamentaux du dialogue comique comme forme poétique réunissant des matériaux différents de la tradition littéraire, où le risible coexiste avec le sérieux sous le prisme d'un regard critique.

3.2 Déconstruire la figure pastorale de Galatée

Dans le monde bucolique des *Idylles VI* et *XI* de Théocrite, la Néréide Galatée possède un statut essentiel lié à la vie pastorale et bucolique du Cyclope Polyphème, comme nous le savons. La Néréide est l'objet du désir érotique du Cyclope qui le conduit à la folie amoureuse dont il cherche le remède à travers la poésie.

En vis-à-vis on trouve la présentation de la figure de la Néréide dans le dialogue comique de Lucien. Grâce à son regard critique et ironique, Doris déconstruit la présentation théocritéenne de l'apparence physique ainsi que le rôle de la Néréide Galatée dans les *Idylles VI* et *XI* donnant ainsi l'occasion à Lucien de composer un jeu intertextuel complexe grâce aux mécanismes de la parodie et de la réécriture ironique.

3.2.1 *Réécrire le désir d'amour du Cyclope pour Galatée*

Doris compare la vie pastorale du Cyclope avec le physique de Galatée en se moquant de sa fille à cause de sa peau blanche (*Doris et Galatée*, 2) :

Δῶρις : καίτοι τί ἄλλο ἐν σοὶ ἐπαινέσαι εἶχεν ἢ τὸ λευκὸν μόνον ; καὶ τοῦτο, οἶμαι, ὅτι συνήθης ἐστὶ τυρῶ καὶ γάλακτι· πάντα οὖν τὰ ὅμοια τούτοις ἡγεῖται καλά.

« Doris : - D'ailleurs, qu'est-ce qu'il pourrait bien apprécier en toi, si ce n'est ta peau blanche ? Et cela, j'imagine, parce qu'il est habitué au fromage et au lait ; et qu'il trouve donc joli tout ce qui leur ressemble. »

En employant l'adjectif « blanche », λευκός, Lucien fait allusion au jeu de mots qui se trouve dans l'*Idylle XI* de Théocrite, où la couleur blanche de la peau de la Néréide est comparée aux caractéristiques des bêtes de Polyphème afin d'exprimer son amour (11. 19-20) ; et où il fait également référence à ses produits pastoraux de couleur blanche (11. 35-37).

Dans le cas du dialogue comique de Lucien, la beauté de Galatée ne suggère pas une vraie beauté, puisque la négation de la spécificité de Galatée par Doris montre sa moquerie envers le monde pastoral. Ainsi, Doris indique que Polyphème est capable d'aimer une autre personne seulement en s'exprimant en termes pastoraux⁴⁴⁷.

Dans un second temps, à la fin du dialogue, Doris fait allusion au caractère anthropophage du Cyclope (*Doris et Galatée*, 5) :

Δῶρις : τοιοῦτος δὲ οἶος ὁ Κύκλωψ ἐστί, κινάβρας ἀπόζων ὥσπερ ὁ τράγος, ὠμοβόρος, ὡς φασι, καὶ σιτούμενος τοὺς ἐπιδημοῦντας τῶν ξένων, (...).

« Doris : - Mais pour un tel type d'[amoureux] comme le Cyclope, qui a la même odeur avec un bouc, et qui mange de la chair crue, à ce qu'on dit, et il se nourrit des étrangers qui lui rendent visite (...). »

Doris propose alors deux régimes alimentaires différents pour le Cyclope. D'un côté, il existe le régime végétarien selon lequel le Cyclope mange du lait et du fromage comme dans le chant IX de l'*Odyssée* d'Homère, dans *Le Cyclope* d'Euripide et dans les deux *Idylles* de Théocrite- on rappellera aussi la figure végétarienne de Polyphème qui mange des herbes dans le dithyrambe de Philoxène. D'un autre côté, il y a le Cyclope anthropophage qui dévore les compagnons d'Ulysse d'après Homère, Euripide et Philoxène.

447 Anderson 1976, p. 85-86.

Bien que Doris ne suggère pas de lien entre ces deux régimes, le lecteur est capable de supposer que la référence de Doris à la double tradition littéraire sur les désirs alimentaires du Cyclope est une métaphore possible du désir sexuel du Cyclope pour la Néréide comme un désir pour le lait et le fromage ou même pour la chair des hommes.

En d'autres termes, comme nous l'avons vu déjà chez Théocrite, la beauté de la Néréide est représentée par des métaphores alimentaires. Polyphème la décrit comme une chose qu'il peut dévorer, comme il dévore les compagnons d'Ulysse dans les différentes versions. Bien que la manière de dévorer ses aliments cache momentanément le comportement hors de la norme de Polyphème chez Théocrite, Lucien, au contraire, l'expose dans son dialogue comique. En conséquence, cette référence donne l'occasion à Doris d'illustrer la menace anthropographique qui plane sur l'amour du Cyclope pour Galatée en juxtaposant les deux régimes contraires.

3.2.2 *Inversion des rôles entre Galatée et le Cyclope*

Dans le deuxième paragraphe, Galatée, en indiquant que le Cyclope est enchanté par sa beauté, provoque la jalousie de Doris qui à son tour insiste sur le manque de vision multilatérale de Polyphème à cause de son unique œil (*Doris et Galatée*, 2) :

Δῶρις : Εἰ ποιμένι καὶ ἐνδεεῖ τὴν ὄψιν καλὴ ἔδοξας, ἐπίφθονος οἶει γεγονέναι ;

« Doris : Penses-tu que tu es devenue enviable, simplement parce qu'un berger malvoyant t'a trouvé belle ? »

À cet effet, Doris, la porte-parole de l'ironie de Lucien, en offrant une description de l'apparence physique de Galatée, procède à une réutilisation inversée de l'image de Polyphème lui-même dans l'*Idylle VI* de Théocrite.

Plus précisément, Doris met en exergue le contraste entre le Cyclope et Galatée à cause de la couleur blanche de la Néréide, en lui demandant de regarder son reflet dans la mer ou dans une pierre (*Doris et Galatée*, 3) :

Δῶρις : ἐπεὶ τὰ γε ἄλλα ὁπότεν ἐθελήσης μαθεῖν, οἶα τυγχάνεις οὔσα τὴν ὄψιν, ἀπὸ πέτρας τινός, εἴ ποτε γαλήνη εἴη, ἐπικύψασα ἐς τὸ ὕδωρ ἰδὲ σεαυτὴν οὐδὲν ἄλλο ἢ χροίαν λευκὴν ἀκριβῶς (...).

« Doris : - A part cela, si tu veux savoir à quoi ressemble vraiment ton apparence, un jour où la mer sera calme, penche-toi dans l'eau du haut d'un rocher et regarde-toi, tu n'es qu'une peau blanche. (...) »

En employant un vocabulaire sur le regard et la mer lié à l'apparence physique de la Néréide Galatée, Lucien crée un jeu de mots en utilisant des synonymes entre les termes πέτρα « le rocher », γαλήνη « la mer », ὕδωρ « l'eau » et λευκός « blanche » et les termes de Théocrite λίθος, « la pierre », πόντος, « la mer », κόρα, « l'œil », λευκότερος « le plus blanche » qu'on trouve dans l'*Idylle VI* (6.35-41) :

Ἦ γὰρ πρᾶν ἐς πόντον ἐσέβλεπον, ἧς δὲ γαλάνα,
καὶ καλὰ μὲν τὰ γένεια, καλὰ δέ μευ ἅ μία κόρα,
ὡς παρ' ἐμὶν κέκριται, κατεφαίνετο, τῶν δέ τ' ὀδόντων
λευκοτέραν αὐγὰν Παρίας ὑπέφαινε λίθοιο.

« L'autre jour je regardais dans l'eau marine, -le temps était au calme- et ma barbe faisait de bel effet ; bel effet aussi à mon avis, mon unique prunelle ; quand mes dents, la mer en renvoyait l'image plus blanche, plus éclatante que la pierre de Paros. »

Lucien, en réutilisant l'image irréaliste et imaginaire que Polyphème a de lui-même et que la mer reflète comme un miroir dans l'*Idylle VI*, propose la réflexion sur la mer ou sur la pierre de l'image de soi de la Néréide. L'essentiel se trouve alors dans le fait que Galatée semble avoir pris la place du Cyclope amoureux.

Par conséquent, Lucien laisse entendre que cette fois-ci, c'est la Néréide qui voit son reflet dans la mer pour se demander si elle est aussi belle que son amant. En regardant son reflet dans la mer ou sur une pierre, Galatée voit une beauté ambivalente, comme une réécriture inversée de la beauté ambivalente de Polyphème chez Théocrite.

Toutefois, il convient de signaler ici un décalage essentiel entre l'image de soi de Polyphème chez Théocrite et celle de Galatée chez Lucien. Nous avons vu que Polyphème dans l'*Idylle VI* de Théocrite est piégé dans un type d'amour de soi-même semblable à celui de Narcisse puisqu'il ne voit que ce qu'il peut ou veut voir dans le cadre de son monde bucolique. De son côté, Lucien réutilise cette approche et la réinvestit, en mettant la Néréide à la place de Polyphème.

Il faut se souvenir ici que le dialogue entre Doris et Galatée ne se déroule pas dans le monde imaginaire pastoral du Cyclope où la Néréide est la plus belle. Au contraire, dans la « réalité » des dialogues comiques, l'image réelle de sa beauté la conduit à la « vérité » en impliquant qu'elle n'a qu'une peau blanche.

Dans cette perspective, celui qui est capable de percevoir les différents points de vue sur la beauté ainsi que sur la « vérité » de chaque monde est le lecteur, prenant le rôle de l'observateur extérieur grâce au regard critique et ironique de Lucien qui s'exprime à travers Doris. Cela est rendu possible grâce à la forme poétique des dialogues comiques où Lucien, en tant que lecteur critique de la tradition littéraire, invente un dialogue entre Doris et Galatée afin de montrer une autre version du thème de l'amour que celle de Théocrite.

4 Le débat philologique sur l'amour

4.1 La tradition philologique sur l'amour

Le premier mot du dialogue de *Doris et Galatée* attire notre attention, lorsque de façon ironique Doris appelle le Cyclope Polyphème *καλὸν ἐραστήν*, à savoir « bel amoureux ». En effet, le terme *ἐραστής* que Lucien emploie n'est pas un terme neutre. Il s'inscrit dans une tradition de réflexion sur l'amour qui tient une place fondamentale dans la littérature et la philosophie dès l'antiquité et revêt plusieurs significations suivant le contexte dans lequel il se trouve, de même qu'il fait intervenir plusieurs enjeux.

Plus précisément, Platon, qui traite de l'amour dans plusieurs de ses dialogues, développe une approche philosophique de l'amour en introduisant un vocabulaire particulier.

Dans *Le Banquet*, le philosophe classe deux types d'amour. Il identifie ainsi l'amour noble et spirituel qu'il différencie de l'amour impulsif, corporel qui recherche le plaisir de la chair. Platon distingue dès lors deux déesses Aphrodite, en proposant l'Aphrodite Uranie, mère du premier, et l'Aphrodite populaire, mère du second, soutenant que le premier est l'amour à favoriser. Dans ce contexte, l'amour est présenté comme l'amour

idéalisé qui promeut surtout un besoin spirituel (*Le Banquet*, 179a-181e). C'est pourquoi, selon C. Morana :

« L'amour platonicien est un amour intelligible auquel on accède par étapes, de l'amour d'un beau corps au sublime du beau en soi⁴⁴⁸ ».

Dans son dialogue *Phèdre*, Platon explique que l'amour se trouve dans une relation d'éducation entre deux hommes. En employant les termes ἐραστής « aimant » et ἐρώμενος « aimé », le philosophe décrit la relation d'amour entre un homme âgé et un homme jeune.

Dans la période de la Seconde Sophistique, plusieurs œuvres concernent l'amour, comme *L'Éroticos* de Plutarque et *Les Érotés* du Pseudo-Lucien, deux œuvres influencées par Platon. En effet, dans son *Éroticos*, Plutarque décrit l'amour conjugal entre un homme et sa femme, où l'amour par inclination progressive naît de la découverte des qualités d'esprit et de cœur de l'être aimé⁴⁴⁹. Dans *Les Érotés* du Pseudo-Lucien, l'auteur participe au débat érotique concernant le désir que peut avoir un homme, soit pour un homme, soit pour une femme.

Il en résulte que les termes platoniciens *erastēs* et *eromenos* sont réutilisés de façons variées pour signaler tous les types d'amants, à savoir des femmes et des hommes, des vieux et des jeunes hommes, des courtisanes et des femmes mariées. En parallèle, dans la période de la Seconde Sophistique, ce genre de créations poétiques, telles que *L'Éroticos* de Plutarque et *Les Érotés* du Pseudo-Lucien mentionnés ci-dessus, constituent un modèle de forme littéraire autour de l'amour⁴⁵⁰, instruisant un débat philosophique et rhétorique sur l'amour.

448 Morana 2000, p. 122.

449 Biraud 2009, p. 5.

450 Pacale 2007, p. 782-783.

4.2 Une adaptation ludique des *Dialogues des courtisanes*

En proposant sa version de l'amour dans le dialogue *Doris et Galatée*, Lucien contribue au débat de son époque autour de l'amour. Dans cet esprit, on peut supposer qu'en présentant l'amour de Polyphème pour Galatée, Lucien sous-entend que la relation entre Doris et Galatée tout au long de son dialogue comique constitue une adaptation ludique des relations particulières entre femmes qui se trouvent dans ses *Dialogues des courtisanes*, à savoir des dialogues entre des femmes courtisanes. Ainsi, notre *Dialogue Marin* entre les deux divinités marines peut prendre la forme d'une réplique des *Dialogues des courtisanes*, ce qui permet à notre auteur de composer un jeu intratextuel entre ses différents dialogues comiques.

Plus précisément, dans les *Dialogues des courtisanes*, Lucien adopte non seulement le regard des courtisanes mais aussi leur voix étant donné qu'il présente des sujets de leur vie quotidienne, à savoir des confidences amoureuses, des conseils par les mères-courtisanes plus âgées et des relations avec les hommes-clients⁴⁵¹.

Ainsi, notre intérêt se porte sur deux dialogues particuliers. Le premier est le dialogue VI, *Crobylé et Corinne*, où cette dernière est une jeune courtisane qui vient d'avoir son premier client. Sa mère, Crobylé, essaye de la persuader de devenir une courtisane. Le second est le dialogue VII, *Mousarion et sa Mère*, où cette dernière accuse sa fille d'être amoureuse d'un jeune homme. C'est pourquoi, la mère fait des efforts pour persuader sa fille que ce type d'amour n'est pas approprié pour une courtisane.

Dans les deux cas, Lucien présente des dialogues comiques entre une mère, qui prend le rôle d'une mère maquerelle, et sa fille, qui se décrit comme une courtisane. Ce sont des motifs typiques des *Dialogues des courtisanes*. Ainsi, la mère offre ses conseils à sa fille sur le métier de courtisane en donnant un ton sérieux et éducatif à ses paroles. En parallèle, la mère juge les choix de sa fille, comme une mère maquerelle juge son employée. Les deux figures soutiennent alors deux points de vue opposés en proposant des dialogues comiques qui, selon Is. Gassino :

451 Ozanam 2018, p. 1335.

« (...) [prennent] la forme classique du conseil mais [ils apparaissent] surtout comme une parodie des invitations aux modérations formulées par les philosophes (...)»⁴⁵².

Cette approche peut justifier, en général, la forme poétique des dialogues comiques comme une forme qui rassemble des matériaux différents de la tradition littéraire et qui nous offre la possibilité de proposer que la relation entre Doris et Galatée dans les *Dialogues Marins* renvoie aux relations des mères maquerelles et des filles courtisanes dans les *Dialogues de courtisanes*.

C'est ici que notre hypothèse d'identification de Doris, qui pourrait être la mère aussi bien que la sœur de Galatée, trouve sa raison d'être, même si nous sommes conscientes du fait que cette identification peut ne pas être absolue. Nous proposons en tout cas de considérer que les deux Néréides sont dans une situation narrative analogue à celle des Dialogues de courtisanes, et que, même si Doris est la sœur de Galatée, le ton qu'elle adopte et les remarques qu'elle lui fait pourraient être ceux d'une mère critique et inquiète pour sa fille, et pas seulement ceux d'une nymphe qui ne comprend pas l'attitude amoureuse de sa sœur. C'est là un enjeu pour identifier l'un des effets ironiques du dialogue.

En fait, Doris, sœur de Galatée au ton maternel, l'attaque alors sa fille sur le choix de son amoureux, Polyphème. De son côté, Galatée défend le Cyclope et s'oppose à Doris. Leur relation familiale ainsi que le sujet de leur dialogue font que les divinités marines ont une attitude inappropriée étant donné leur origine divine. Elles ressemblent aux femmes de la vie quotidienne, surtout aux courtisanes qui se disputent à propos de leur vie privée⁴⁵³.

Lucien s'inscrit donc dans une tradition bien établie⁴⁵⁴ qui évoque la sexualité des dieux de manière ironique, en comparant dans son dialogue les deux divinités marines avec des courtisanes. Cela nous permet de proposer un deuxième niveau de lecture du

452 Gassino 2018, p. 125.

453 Murgatroyd 2007, p. 181.

454 Se moquer des dieux est une tradition qui existe déjà dans l'*Odyssée*, comme l'épisode des amours d'Ares et d'Aphrodite (*Odyssée*, 8.266-366) et elle prend une place essentielle dans la comédie ancienne.

dialogue comme un débat de Lucien entre la tradition littéraire de son époque concernant la valeur de l'amour et le modèle approprié de « l'amant », ἐραστής, en particulier comme un dialogue entre une mère maquerelle, Doris, et sa fille prostituée, ou entre une courtisane plus expérimentée et une courtisane plus maladroite.

Ainsi, l'accumulation de différents points de vue sur un sujet particulier, ici celui de l'amour, manifeste l'effet parodique et la satire de Lucien en nous permettant de supposer que dans notre *Dialogue Marin* le sujet de l'amour est présenté sous un autre aspect, celui des femmes qui s'occupent professionnellement de l'amour, des plaisirs de la chair.

4.2.1 Définition du καλὸς ἐραστής

Lucien met en valeur le sujet de l'amour dès les premières paroles de Doris en indiquant qu'elle analysera la figure de l'amant et surtout la figure « du bel amoureux » καλὸς ἐραστής, sous la forme d'une annonce programmatique (*Doris et Galatée*, 1) :

Δῶρις : Καλὸν ἐραστήν, ὃ Γαλάτεια, τὸν Σικελὸν τοῦτον ποιμένα
φασὶν ἐπιμεμηγένοι σοί.

« Doris : - A ce qu'on dit, Galatée, tu as trouvé un bel amant, ce
berger sicilien, qui est fou de toi. »

Doris réutilise le terme platonicien ἐραστής pour décrire « l'amant » de sa fille courtisane en faisant une référence intertextuelle au vocabulaire des *Dialogues des courtisanes*.

Les mères maquerelles dans les *Dialogues des courtisanes* emploient certains termes afin de ne pas décrire comme client l'amant possible de leurs filles⁴⁵⁵. En effet, elles emploient le terme νεανίσκος « jeune homme » – comme le fait Crobylé dans le dialogue VI (2) et la mère de la mère de Mousarion dans le dialogue VII (3) - le terme μειράκιον, « jeune homme » – comme l'appelle Crobylé dans le dialogue VI (1 et 4) – et le terme ἐραστής « amant », comme l'utilise Crobylé dans le dialogue VI (2) et la mère de Mousarion dans le dialogue VII (1).

455 Gassino 2018, p. 126.

Les dénominations précédentes adoucissent la relation de client entre une jeune fille-courtisane et un jeune homme-client. De la même manière, Doris emploie le terme ἐραστής pour préciser l'amant possible de Galatée, en adoucissant la relation de client entre la jeune fille-courtisane et un jeune homme-client⁴⁵⁶.

Dans le même temps, Lucien réinvestit le terme ἐραστής « amant », étant donné que le Cyclope est une figure particulière de la tradition culturelle, c'est-à-dire qu'il s'agit notamment du jeune berger fou d'amour des *Idylles XI* et *VI* de Théocrite.

En outre, en prenant le rôle de la conseillère, voire de la maquerelle, dans notre dialogue comique, Doris ne demande pas tout simplement si cet amant possible, à savoir Polyphème, est un « bel amoureux » pour Galatée. En réutilisant les termes des courtisanes, cela revient davantage à demander si Polyphème est en fait un client approprié pour une courtisane.

Dans cette optique, Doris s'interroge sur les qualités du Cyclope qui en feraient un amant approprié pour une courtisane. En effet, en réutilisant la figure du Cyclope fou d'amour dans notre dialogue, Doris est capable de présenter le Cyclope comme un amant inapproprié pour Galatée en donnant l'occasion à Lucien de créer un lien de continuité entre sa version et les autres.

Ainsi, à ce second niveau de lecture du dialogue comique de Lucien, le sujet du dialogue est centré sur la question suivante : comment savoir qui peut être un « bel amoureux » pour une courtisane et si « l'homme » présenté est un bon choix.

Il est à noter ici que cette question, qui pourrait avoir sa place dans des dialogues philosophiques sur l'amour tels ceux de Platon, est présentée de manière ludique ou plutôt ironique dans un dialogue comique entre deux déesses qui se présentent sous les traits de courtisanes. D'un côté, cela illustre le regard critique de Lucien sur les grands genres littéraires, mais cela justifie aussi son choix de composer une forme poétique qui est au cœur de la *mixis*, c'est-à-dire du « mélange » littéraire et de l'expérimentation poétique.

456 Gassino 2018, p. 126.

4.2.2 *L'aspect économique et clientèle*

Dans le premier paragraphe Doris est ironique envers Polyphème, à cause de son apparence physique et de son identité de berger, comme nous l'avons analysé. Cependant, Galatée, qui incarne la jeune courtisane, fait une remarque attendue. Du point de vue d'un dialogue entre une maquerelle et une courtisane, l'approche de Galatée est habituelle et montre le mode de vie approprié pour une courtisane.

Ainsi, Galatée, la jeune courtisane, prévient Doris, la maquerelle, de ne pas se moquer de Polyphème, l'amant, car il est le fils de Poséidon (*Doris et Galatée*, 1) :

Γαλάτεια : Μὴ σκῶπτε, Δωρί· Ποσειδῶνος γὰρ υἱὸς ἐστίν, ὅποιος ἂν ᾗ.

« Galatée : - Ne te moque pas, Doris ; Car c'est le fils de Poséidon, quelle que soit son apparence. »

Le fait que Galatée insiste sur les origines divines du Cyclope fait allusion à la discussion sur l'aspect économique de la relation de la courtisane avec le client⁴⁵⁷ dans les *Dialogues des courtisanes*, en proposant l'évaluation du Cyclope comme un possible amant-client. En effet, ce type de discussion entre les courtisanes est introduit dans les *Dialogues des courtisanes VI* et *VII* sous deux formes différentes.

Dans le *Dialogue des courtisanes VI*, Crobylé, afin de convaincre sa fille, insiste sur les avantages du métier de courtisane. Elle explique que sa fille pourra facilement gagner de l'argent et les faire vivre toutes les deux - chose devenue indispensable depuis la mort du père de famille, forgeron reconnu qui gagnait bien sa vie (*Dialogue des courtisanes VI*, 1-2)⁴⁵⁸.

A cette fin, Crobylé précise que Corinne doit chercher l'homme qui va payer pour coucher avec elle, en soulignant qu'un homme laid paiera davantage parce qu'il veut confirmer sa beauté (*Dialogue des courtisanes VI*, 4) :

Κόριννα : Εἰπέ μοι, ᾧ μῆτερ, οἱ μισθούμενοι πάντες τοιοῦτοί εἰσιν οἷος ὁ
Εὔκριτος, μεθ' οὗ χθὲς ἐκάθευδον ;

Κρωβύλη : Οὐ πάντες, ἀλλ' ἔνιοι μὲν ἀμείνους, οἱ δὲ καὶ ἤδη ἀνδρώδεις, οἱ

457 Gassino 2018, p. 121.

458 Gassino 2018, p. 125.

δὲ καὶ οὐ πᾶν μορφῆς εὐφυῶς ἔχοντες.

Κόριννα : Καὶ τοιούτοις συγκαθεύδειν δεήσει ;

Κρωβύλη : Μάλιστα, ὦ θύγατερ· οὔτοι μὲν τοὶ καὶ πλείονα διδόασιν· οἱ καλοὶ δὲ αὐτὸ μόνον καλοὶ θέλουσιν εἶναι.

« Corinne : - Dites-moi, mère, tous ceux qui paient sont-ils comme Eucritos, avec qui j'ai couché hier ?

Crobylé : - Pas tous, mais certains sont meilleurs, d'autres ont déjà atteint l'âge adulte et la virilité, et d'autres n'ont pas de très belle apparence.

Corinne : - Et dois-je coucher avec de tels hommes ?

Crobylé : - Certainement, ma fille ; parce qu'ils paient en fait plus cher ; alors que les beaux ne souhaitent qu'être beaux⁴⁵⁹. »

De la même manière, dans le *Dialogue des courtisanes VII*, la mère juge Mousarion car son amant ne peut pas lui offrir suffisamment de cadeaux. Mousarion continue pourtant de le fréquenter car elle nourrit l'espoir de l'épouser (*Dialogue des courtisanes VII*, 1) :

Μήτηρ : νῦν ὀρᾶς παρὰ τοῦ νεανίσκου ἡλίκᾳ λαμβάνομεν, ὃς ὀβολὸν μὲν οὐδέποτε σοὶ δέδωκεν, οὐκ ἐσθῆτα, οὐχ ὑποδήματα, οὐ μύρον, ἀλλὰ προφάσεις ἀεὶ καὶ ὑποσχέσεις καὶ μακρὰ ἐλπίδες καὶ πολὺ τό, ἐὰν ὁ πατήρ ..., καὶ κύριος γένωμαι τῶν πατρῶων, καὶ πάντα σά. σὺ δὲ καὶ ὁμωμοκέναι αὐτὸν φῆς ὅτι νόμῳ γαμετὴν ποιήσεται σε.

« La Mère : - Tu vois en ce moment tout ce que nous recevons de ce jeune homme, qui ne t'a jamais donné une obole, ni vêtements, ni chaussures, ni parfum, mais ce sont toujours des excuses, des promesses, de espoirs lointains, et il ne cesse de dire, « Si mon père, ..., et, « Si je devenais le maître des biens paternels », et « Tout serait à toi ». Et tu dis qu'il t'a promis sous serment de te faire son épouse légitime. »

459 Ici, comme ailleurs, nous proposons notre propre traduction pour les *Dialogues des courtisanes* de Lucien.

Dans ce dialogue, la mère ne parle pas d'argent liquide, comme la mère de Corinne, mais de cadeaux qui sont aussi essentiels pour une courtisane que l'argent. Les courtisanes portent des vêtements et des accessoires extravagants afin d'attirer l'attention des hommes-clients, et montrer leurs qualités de courtisane⁴⁶⁰. C'est pourquoi, pour une courtisane il est essentiel que l'amant lui offre des robes, des bijoux et toutes sortes de cadeaux pour devenir riche et avoir une place élevée dans la hiérarchie des courtisanes⁴⁶¹, comme l'explique la mère de Mousarion.

Dans ce contexte, suivant les termes appropriés aux courtisanes, et dans les deux passages mentionnés, Galatée réaffirme un possible rapport entre la richesse et la générosité d'un client d'une courtisane avec la généalogie de Polyphème, comme fils de Poséidon. En d'autres termes, la Néréide, comme chaque courtisane, cherche un homme riche qui, bien que laid, aie un très grand héritage. Comme Crobylé l'a expliqué à sa fille, l'homme qui est laid va lui offrir plus d'argent.

Bien que Galatée ne parle pas directement de l'argent comme Crobylé ou des cadeaux comme la mère de Mousarion, elle parle indirectement de la méthode de « paiement » du Cyclope. Or, Polyphème, le plus laid, celui qui n'a qu'un seul œil et l'apparence d'une bête, est aussi d'origine divine et possède un statut élevé dans la société des dieux. Ainsi, traduit dans les termes des courtisanes, le « paiement » de Galatée est le « statut social » auquel elle va accéder comme amante du Cyclope qui est fils de Poséidon⁴⁶².

Par conséquent, Galatée, comme chaque courtisane, s'intéresse à l'origine divine du Cyclope dans la mesure où cet élément peut lui apporter plusieurs avantages grâce à son « statut divin ». Autrement dit, cette approche de la Néréide constitue une réaffirmation comique du statut divin de Polyphème, en soulignant une adaptation ludique de la relation entre courtisane et client avec son amant client dans les *Dialogues des courtisanes* de Lucien.

460 Nappi 2009, p. 201-202.

461 Gassino 2018, p. 126.

462 Polyphème est capable, selon son point de vue, d'offrir à la néréide tout ce qu'elle veut, comme il l'avait déjà expliqué dans l'*Idylle XI* de Théocrite pendant son effort de séduire sa bien-aimée avec son héritage pastorale (*Idylle XI*, 33-49).

4.2.3 *L'apparence physique de l'amant-client*

En utilisant les termes λάσιος « velu » et ἄγριος « sauvage », Lucien a mis l'accent sur la qualification de l'apparence physique du Cyclope comme amant-berger dans le débat pastoral et bucolique entre Doris et Galatée, comme nous l'avons analysé. A ce second niveau de lecture du dialogue comique *Doris et Galatée*, Lucien réutilise les termes des courtisanes pour décrire l'apparence physique de l'amant-client Polyphème.

En effet, ce sujet possède une place centrale dans les *Dialogues des courtisanes*, si nous prenons en compte que dans le dialogue VI, Crobylé enseigne à sa fille les trois catégories de beauté des amants (*Dialogue des courtisanes VI, 4*) :

Κρωβύλη : (...) ἀλλ' ἔνιοι μὲν ἀμείνους, οἱ δὲ καὶ ἤδη ἀνδρώδεις, οἱ δὲ καὶ οὐ πᾶν μορφῆς εὐφυῶς ἔχοντες.

Crobylé : - (...) mais certains sont meilleurs, d'autres ont déjà atteint l'âge adulte et la virilité, et d'autres n'ont pas de très belle apparence. »

Tout d'abord, dans le *Dialogue Marin* analysé de Lucien, Doris, la maquerelle, fait la description de l'apparence physique du Cyclope amant-client (*Doris et Galatée, 1*) :

Δῶρις : Τί οὖν ; εἰ καὶ τοῦ Διὸς αὐτοῦ παῖς ὢν ἄγριος οὕτως καὶ λάσιος ἐφαίνετο καί, τὸ πάντων ἀμορφότατον, μονόφθαλμος, οἶει τὸ γένος ἄν τι ὀνήσαι αὐτὸν πρὸς τὴν μορφὴν ;

« Doris : - Et après ? Même s'il était fils de Zeus en personne, mais il avait une apparence sauvage et velue, et le plus important il est effrayant, ayant un seul œil, penses-tu que son origine l'aiderait à son apparence ? »

L'adjectif ἀμορφότατος qui se trouve dans notre *Dialogue Marin* peut être lu comme la réécriture de l'expression οὐ πᾶν μορφῆς qu'on trouve dans le *Dialogue des courtisanes VI*. Pour autant, les deux tournures expriment deux points de vue différents.

L'expression de Crobylé est plus polie car elle utilise la négation d'un terme positif, μορφή, « l'apparence ». Crobyle emploie donc ce terme particulier à propos de l'apparence physique de l'amant-client afin de ne pas terrifier sa fille à propos du métier de courtisane.

A l'inverse, on trouve le terme que Doris utilise comme la forme superlative de l'adjectif ἄμορφος, « celui qui est effrayant ». Doris emploie ce terme afin de montrer au maximum le manque de beauté du Cyclope.

Ainsi, en employant le même terme sous une autre forme, Lucien réinterprète ce terme et propose une sorte de variation linguistique et poétique dans son texte en déconstruisant la figure de Polyphème comme amant-client et en rappelant à Galatée la brutalité de son apparence physique.

D'ailleurs, dans le *Dialogue des courtisanes VII*, notre auteur utilise le terme ἀνδρώδης, « celui qui a l'âge adulte et la virilité ». On constate que dans le *Dialogue Marin* examiné, Galatée propose que le Cyclope appartienne à la deuxième catégorie des amants énoncée par Crobylé (*Doris et Galatée*, 1) :

Γαλάτεια : Οὐδὲ τὸ λάσιον αὐτοῦ καί, ὡς φῆς, ἄγριον ἄμορφόν ἐστιν ἀνδρώδεις γάρ—ὃ τε ὀφθαλμὸς ἐπιπρέπει τῷ μετώπῳ οὐδὲν ἐνδεέστερον ὄρων ἢ εἰ δὴ ἦσαν.

« Galatée : - Son apparence velue n'est pas non plus, comme tu dis, sauvage et effrayante- parce qu'il a l'âge adulte et la virilité- et l'œil s'accorde très bien avec son front, et il ne voit pas moins que s'il avait deux yeux. »

Lucien, en réutilisant ce terme particulier qui décrit un type de beauté accepté dans les termes des courtisanes, le réinvestit dans le contexte d'une réplique de dialogues de femmes tels qu'on les trouve dans les *Dialogues des courtisanes*.

Ainsi, Lucien indique que l'apparence physique de Polyphème, sa bestialité, son corps velu et sauvage pourraient être lus comme une réinterprétation du terme *androdes* dans la perspective des *Dialogues Marins* où les deux divinités marines débattent pour savoir quel type de beauté est accepté par les courtisanes. En conséquence, du point de vue de la jeune courtisane, à savoir de Galatée, Polyphème possède les qualités d'un amant-client accepté par les courtisanes.

Toutefois, Doris accuse de nouveau l'apparence physique du Cyclope en réutilisant un autre terme des courtisanes. Elle réutilise le rare adjectif κινάβρας, « celui qui a une odeur de bouc » (*Doris et Galatée*, 5) :

Δῶρις : τοιοῦτος δὲ οἶος ὁ Κύκλωψ ἐστί, κινάβρας ἀπόζων ὅσπερ ὁ τράγος, (...).

« Doris : - Mais pour un tel type d'[amoureux] comme le Cyclope, qui a la même odeur qu'un bouc, (...). »

Cet adjectif rare n'est pas totalement isolé parce qu'il est aussi employé par Lucien dans son dialogue *La Double Accusation*. Le dieu Pan raconte à Justice les sacrifices que les Athéniens font en son honneur, et il mentionne en particulier qu'ils sacrifient une chèvre qui a une forte odeur de bouc⁴⁶³.

Mais, ici, le fait que Doris compare le Cyclope avec une bête est aussi une référence intratextuelle au *Dialogue des courtisanes VII*, où Mousarion laisse entendre que l'amant paysan proposé par sa mère sent mauvais (*Dialogue des courtisanes VII*, 3) :

Μουσάριον : Τί οὖν ; ἐχρῆν Χαιρέαν καταλείψασαν παραδέξασθαι τὸν ἐργάτην ἐκεῖνον κινάβρας ἀπόζοντα ; λεῖός μοι, φασί, Χαιρέας καὶ χοιρίσκος Ἀχαρνεύς.

Μήτηρ : Ἔστω· ἐκεῖνος ἀγροῖκος καὶ πονηρὸν ἀποπνεῖ.

« Mousarion : - Et alors ? Devais-je quitter Chéréas et prendre ce paysan qui a l'odeur d'un bouc ? A ce qu'on dit, Chéréas a la peau douce pour moi, et l'Acharnien est un petit cochon.

La Mère : - Ainsi soit-il ! L'autre est un paysan et sent mauvais. »

463 *La Double Accusation*, 10 : Pan - ὅμως / δὲ δις ἢ τρίς τοῦ ἔτους ἀνιόντες ἐπιλεξάμενοι τράγον ἔνορχην / θύουσί μοι πολλῆς τῆς κινάβρας ἀπόζοντα, (...). « A part cela, deux ou trois fois par an, ils viennent ici après avoir choisi un bouc masculin qui a une odeur très forte de bouc et ils le sacrifient en mon honneur, (...). ».

Ainsi, dans le *Dialogue des courtisanes VII*, Mousarion remploie le terme κινάβρας pour caractériser le jeune paysan en transposant les caractéristiques des bêtes à leur maître. De la même manière, Doris, la porte-parole de l'ironie de Lucien, le réutilise sous la forme d'une métaphore négative pour décrire le Cyclope, un amant inapproprié pour une courtisane et donc pour la Néréide.

Or un terme similaire est déjà employé par Aristophane dans la *parodos* de sa comédie *Ploutos* où il parodie la figure du Cyclope amoureux du dithyrambe de Philoxène, comme nous l'avons déjà montré. Dans le contexte de la *parodos*, Carion, ayant le rôle de Polyphème, invite le chœur qui incarne ses bêtes à l'accompagner dans son chant (*Ploutos*, 290-295) :

Καρίων : θαμίν' ἐπαναβοῶντες
βληχόμενοι τε προβατίων
αἰγῶν τε κιναβρώντων μέλη (...).

« Carion : - à tout instant criez après moi et, bêlant
les mélodies des moutons et des chèvres à l'odeurs forte (...). »

Il est possible que dans le dialogue *Doris et Galatée* de Lucien l'expression κινάβρας ἀπόζων ὅσπερ τράγος, « [il] a la même odeur avec un bouc », soit aussi la traduction en prose de l'expression αἰγῶν τε κιναβρώντων, « et des chèvres à l'odeurs forte », d'Aristophane qui décrit les bêtes de Polyphème. Ainsi, si l'on retient cette hypothèse, cette expression constitue probablement un indice d'intertextualité avec Aristophane. Lucien propose, donc, une variation linguistique d'un terme identique qui sert à transposer les facultés des bêtes de Polyphème à lui-même afin de rappeler à nouveau qu'il n'est pas un modèle approprié d'amant-client pour une courtisane.

À travers Doris, Lucien joue avec sa propre création poétique en créant un jeu intratextuel entre ses différents dialogues comiques, ici, les *Dialogues Marins* et les *Dialogues de courtisanes*, grâce à la réécriture allusive, à l'ironie, et aux formes de critique philologique. Notre auteur laisse entendre des interprétations alternatives de termes identiques afin de proposer une variation poétique selon les différents points de vue présentés dans ses dialogues comiques.

En parallèle, Lucien montre son érudition en tant que lecteur de la tradition littéraire en suggérant ses réinterprétations de termes qui se trouvent dans d'autres formes poétiques. Ainsi, il invite ses lecteurs à réfléchir à la fois sur le texte des *Dialogues Marins* et à la fois sur les autres textes de la tradition littéraire auxquels il fait allusion ou référence.

4.2.4 *L'apparence physique de la courtisane*

Dans les *Dialogues des courtisanes*, comme nous l'avons mentionné, la mère conseille sa fille, sur la vie et le comportement à avoir en tant que courtisane. Leur dialogue est alors un moment d'éducation de la courtisane par une femme en retrait ou une femme qui connaît bien le métier de courtisane.

Cette approche se trouve dans le *Dialogue des courtisanes VI* où Crobylé explique à sa fille la technique de la séduction en la conseillant sur les vêtements à porter, sur comment parler à un homme, comment manger et comment rire. Si Corinne suit les conseils de sa mère, elle deviendra une bonne courtisane et deviendra riche (*Dialogue des courtisanes VI*) :

Crobylé - ἄκουε δὲ καὶ τᾶλλα παρ' ἐμοῦ ἃ σε χρὴ ποιεῖν καὶ ὅπως προσφέρεσθαι τοῖς ἀνδράσιν' (...). (*Dialogue des courtisanes VI*, 1)

« Crobylé : - Mais, tu dois écouter et le reste de mes conseils sur ce qu'il faut faire et comment se comporter avec les hommes ; (...).

Crobylé - εἰ δὴ καὶ σὺ ταῦτα ἐκμάθοις, μακάριαι καὶ ἡμεῖς ἐσόμεθα' (...). (*Dialogue des courtisanes VI*, 3)

« Crobylé : - Si tu peux apprendre tout cela, nous serons aussi prospères qu'elle.

Crobylé, la mère maquerelle, emploie l'expression χρὴ ποιεῖν « il faut faire », et le verbe μανθάνω « apprendre », pour enseigner à sa fille le métier de courtisane.

D'ailleurs, dans le *Dialogue des courtisanes VII*, la mère accuse Mousarion de ne pas pouvoir s'enrichir dans la mesure où son amant ne lui offre ni robes, ni bijoux et en général aucun cadeau, comme nous l'avons expliqué. Ces cadeaux sont des pratiques

essentielles dans le métier de courtisane. Il est nécessaire que Mousarion les adopte pour devenir une bonne courtisane (*Dialogue des courtisanes VII, 1*) :

La Mère - Οὐκ, ἀλλὰ συνετώτεραι καὶ ἴσασιν ἐταιρίζειν, οὐδὲ πιστεύουσι ῥηματίοις καὶ νεανίσκοις ἐπ' ἄκρου τοῦ χείλους τοὺς ὄρκους ἔχουσι (...).

« La Mère : - Non, mais elles sont plus intelligentes et connaissent le métier de la courtine, et elles ni se fient pas aux paroles ni aux jeunes hommes qui ont des serments au bout de leurs lèvres ; (...). »

La mère de Mousarion utilise l'expression ἴσασιν ἐταιρίζειν « elles connaissent le métier de la courtine », afin d'indiquer que les autres filles, comme elle-même une mère maquerelle, savent bien les méthodes du métier de la courtisane et ce qu'il faut apprendre aussi à sa fille.

De la même façon, ce caractère éducatif est réutilisé dans le dialogue entre Doris et Galatée, lorsque la première donne des conseils à Galatée concernant son apparence physique (*Doris et Galatée, 3*) :

Δῶρις : ἐπεὶ τὰ γε ἄλλα ὁπότεν ἐθελήσης μαθεῖν, οἷα τυγχάνεις οὕσα τὴν ὄψιν, ἀπὸ πέτρας τινός, εἴ ποτε γαλήνη εἴη, ἐπικύψασα ἐς τὸ ὕδωρ ἰδὲ σεαυτὴν οὐδὲν ἄλλο ἢ χροίαν λευκὴν ἀκριβῶς· οὐκ ἐπαινεῖται δὲ τοῦτο, ἦν μὴ ἐπιπρέπη αὐτῷ καὶ τὸ ἐρύθημα.

« Doris : - A part cela, si tu veux savoir à quoi ressemble vraiment ton apparence, un jour où la mer sera calme, penche-toi dans l'eau du haut d'un rocher et regarde-toi, tu n'es qu'une peau blanche. Personne ne l'apprécie, à moins qu'il n'y ait une rougeur pour la mettre en valeur. »

Lucien fait allusion à ce genre de conseils des *Dialogues des courtisanes VI* et *VII*, en réutilisant en particulier le verbe μαθάνω « apprendre ». D'un côté, il le réutilise en utilisant l'infinitif μαθεῖν et rend sérieuses et éducatives les paroles de Doris en tant que mère maquerelle. De même, avec la subordonnée temporelle à l'éventuel, ὁπότεν ἐθελήσης μαθεῖν, « si tu veux savoir », Doris invite Galatée à suivre ses conseils si elle veut être une courtisane digne, comme une forme de conseil, comme Crobylé et la mère de Mousarion le font.

Les conseils de Doris concernent le maquillage d'une courtisane en nous rappelant que les courtisanes se maquillent et colorent leurs cheveux et leurs ongles avec des couleurs éclatantes⁴⁶⁴, pour attirer l'attention des clients. De cette manière, Doris, la maquerelle, éduque Galatée au métier de courtisane en lui expliquant que la couleur rouge est la couleur des courtisanes.

Ce point de vue se trouve, aussi, dans l'élégie VIII (livre I) des *Amores* d'Ovide. Le poète latin présente les conseils d'une mère maquerelle (*Amores*, 1.7.19-40) en employant le même caractère éducatif. Ainsi, elle explique que la couleur blanche peut se combiner avec la couleur rouge, si cette couleur est artificielle, comme l'indique Doris.

Dans cette optique, Doris offre des conseils à Galatée pour séduire ses amants clients possibles en insistant sur certaines pratiques de la beauté des courtisanes. Autrement dit, pour les courtisanes leur beauté et leur corps se situent au cœur de leur métier. Ainsi, être belle est leur seul but afin de séduire les amants-clients⁴⁶⁵.

La couleur blanche de la Néréide Galatée, la couleur qui lui permet d'avoir la beauté par excellence dans le monde bucolique du Cyclope de Théocrite, représente dans le cadre des *Dialogues des courtisanes* un désavantage pour la Néréide-courtisane qui devient un exemple inapproprié de courtisane. En d'autres termes, le Cyclope l'a aimé à cause de sa blancheur, mais si elle désire occuper une place élevée dans la hiérarchie des courtisanes, elle est obligée d'accepter les conseils de Doris. Lucien propose donc la réécriture de la figure de la Néréide, comme un modèle de laideur dans le monde des courtisanes.

464 Nappi 2009, p. 213-214.

465 Pirenne - Delforge 1994 [En ligne].

5 Conclusion

Grâce à la création innovante d'un dialogue féminin entre Doris et Galatée, Lucien compose une version ludique, c'est-à-dire ici ironique, de l'amour non partagé du Cyclope Polyphème pour la Néréide Galatée. La figure du Cyclope n'est présentée que du point de vue de Doris et de Galatée : cela se comprend en particulier si l'on prend en compte le deuxième *Dialogue marin*, où Polyphème converse à Poséidon, ce que nous étudierons dans notre dernier chapitre.

Le choix de mettre en avant Galatée permet à Lucien d'offrir une réponse possible de la Néréide elle-même au Cyclope berger de Théocrite, qui cherche des moyens pour guérir de son amour dans les *Idylles VI* et *XI*. Par cette approche et en donnant aux deux divinités marines des rôles contradictoires dans le cadre d'un dialogue, Lucien réutilise et réinvestit les termes et, au-delà, le contexte général des *Idylles VI* et *XI* de Théocrite.

Ainsi, le regard de Galatée qui nous donne l'impression d'accepter toutes les caractéristiques pastorales que Théocrite a attribuées à Polyphème, devient instrument de la moquerie de Lucien, à travers les paroles de Doris. Effectivement, grâce au regard critique et ironique de Doris, Lucien réécrit sélectivement des caractéristiques pastorales et bucoliques du Polyphème de Théocrite pour mettre l'accent sur l'incongruité de sa figure à plusieurs niveaux. Notre auteur peut ainsi déconstruire le monde pastoral et bucolique dans lequel Polyphème, avec les mêmes termes que chez Théocrite, invite la Néréide à le rejoindre.

D'un autre côté, à un deuxième niveau de lecture, la miniaturisation de la relation familiale entre Doris et Galatée contribue à la comparaison de deux divinités marines avec des courtisanes, sous les traits d'une maquerelle et d'une courtisane telles qu'elles sont présentées dans ses *Dialogues des courtisanes* de Lucien, en particulier dans le cadre d'un dialogue entre une mère et sa fille. Cela donne la possibilité à Lucien de comparer également le Cyclope à l'amant-client idéal de ses *Dialogues des courtisanes* en suggérant que la beauté et les capacités du Cyclope à chanter ou à faire de la musique sont examinées à travers le prisme du jeune homme-client.

Pour cette approche du dialogue, Lucien n'invente pas les caractéristiques du Cyclope amant-client, mais il reprend le modèle du berger amoureux de Théocrite. Ainsi, Lucien met l'accent sur le jeu intertextuel entre la figure du Cyclope berger-amoureux chez Théocrite et celle du Cyclope amant-client dans son propre dialogue.

En même temps, cela fournit à Lucien l'occasion de mettre en avant ses réinterprétations d'un sujet déjà traité de diverses manières par la tradition littéraire. Ainsi, cette présentation du Cyclope crée un jeu intratextuel au sein même des dialogues comiques de Lucien, qui joue avec sa propre création poétique ainsi qu'avec les attentes de ses lecteurs.

Grâce à cette présentation-comparaison de Polyphème comme amant-client inapproprié des *Dialogues des courtisanes*, Lucien est en mesure de lancer également un dialogue sur l'ethos des courtisanes à travers les références intratextuelles directes ou indirectes de Doris et de Galatée sur les *Dialogues des courtisanes*, invitant ses lecteurs à réfléchir aux versions alternatives des dialogues comiques. On peut assumer que les deux divinités marines développent un dialogue comme un type de compétition avec des commentaires sociaux et moraux, qui sont un paramètre spécifique des *Dialogues des courtisanes*⁴⁶⁶. Dans le cadre de l'artificialité des dialogues de Lucien, Doris et Galatée débattent des stéréotypes possibles de l'époque de l'auteur, à savoir la beauté pour les hommes et leurs capacités à jouer de la lyre ou à chanter. Elles nous tendent un miroir artificiel de la société de son temps.

D'ailleurs, l'invention du dialogue féminin entre Doris et Galatée met en jeu un autre point essentiel pour la création poétique de Lucien. Comme nous l'avons vu, dans ce dialogue, le motif du vin et de l'ivresse du Cyclope Polyphème que l'on retrouve après Homère, chez Euripide et Philoxène, et celui du *pharmakon* et de l'amour que l'on retrouve chez Philoxène et Théocrite, c'est-à-dire dans toutes les versions du Cyclope dont il est le protagoniste, sont absents.

Il nous semble que Lucien ne réutilise dans cette double tradition que les éléments qui sont à chaque fois nécessaires à la réalisation de ses expériences poétiques. Dans son *Doris et Galatée*, notre auteur ne reprend que l'axe de l'amour non partagé de Polyphème pour la Néréide. Cela s'explique par le fait que le premier *Dialogue Marin*

466 Bartley 2005, p. 365.

de Lucien décrit le point de vue de la Néréide Galatée, et non celui du Cyclope Polyphème. Comme nous l'avons dit, ce dialogue est proposé comme l'un des épisodes de la vie de la Néréide elle-même et non de celle de Polyphème : c'est là que réside son innovation, et le thème du *pharmakon* trouve ici sa limite.

Toutefois, le thème directement associé au motif du *pharmakon*, à savoir la possibilité de guérir de son amour et de le faire disparaître, ne disparaît pas pour autant du dialogue : on en trouve une version distanciée dans le ton même de la conversation entre les deux divinités, qui reprend certains des motifs traités dans les *Dialogues de courtisanes*. On est donc passé ici de la possibilité d'oublier son amour par la création d'un chant à la discussion sur les moyens d'exploiter ce même désir, du point de vue de la femme désirée, et non de l'amant. Nous proposons de voir dans ce décalage, qui semble effacer le *pharmakon*, non un oubli de ce dernier, mais plutôt un parti-pris, sur lequel repose une partie des effets ironiques du dialogue.

Si l'on accepte cette idée, l'ivresse de Polyphème et le sujet de *pharmakon* ne peuvent être trouvés que dans le dialogue qui suit, où Polyphème intervient directement cette fois. Cette interprétation du début des *Dialogues Marins* nous permet d'établir un dialogue interne au recueil même des *Dialogues Marins*. Elle souligne que l'accumulation de différents points de vue est l'une des principales méthodes du dialogue comique. Le deuxième *Dialogue Marin* rétablit, comme nous le verrons, l'ordre intratextuel des dialogues de Lucien.

Ainsi, Lucien joue sur les versions non seulement dans le cadre de la tradition, mais en variant les points de vue : on pourrait dire qu'il met l'accent sur l'artificialité de ses dialogues, que ses lecteurs érudits peuvent apprécier⁴⁶⁷. Cela lui donne la possibilité de créer un jeu intertextuel entre sa version et les autres versions autour de la figure du Cyclope Polyphème, invitant ses lecteurs à réfléchir à la fois sur les textes de la tradition littéraire de Polyphème et au texte de notre *Dialogue Marin* ; et, simultanément, de proposer un jeu intratextuel entre ses propres dialogues comiques, afin de montrer toute la variété de sa création poétique.

467Branham 1989, p. 134.

CHAPITRE 6

LE CYCLOPE ET POSEIDON : UNE AFFAIRE DE FAMILLE CHEZ LUCIEN

Le dernier chapitre de notre thèse est consacré de nouveau à Lucien de Samosate et à ses enjeux. Cette fois-ci, nous analyserons une autre lecture de la figure monstrueuse du Cyclope Polyphème dans son deuxième *Dialogue Marin*, intitulé *Le Cyclope et Poséidon*.

En tenant compte des mécanismes littéraires propres à la création poétique –déjà présentés dans le cinquième chapitre – nous souhaitons montrer comment Lucien réinvestit à nouveau la figure de Polyphème dans la forme du dialogue comique : il en fait un locuteur, et renoue avec une tradition qui remonte au moins à Euripide, le ridicule du personnage. Toutefois Lucien se démarque de ses prédécesseurs en proposant un dialogue, non entre Ulysse et Polyphème, comme on aurait pu s'y attendre, mais entre Polyphème et Poséidon. L'épisode de l'*Odyssée* centré sur l'aveuglement du Cyclope par Ulysse est ainsi raconté du point de vue de l'un de ses principaux acteurs.

Un autre trait notable de ce dialogue est le fait qu'il abandonne complètement toute référence à Galatée et semble revenir à la problématique du vin et de l'ivresse, sans innovation majeure par rapport aux informations données par Homère. Cependant, comme pour le dialogue *Doris et Galatée*, nous attirons l'attention sur le fait que Lucien ne se contente pas de réutiliser ce motif sans jouer avec. Au contraire, il le réinvestit en reprenant, pour l'interpréter, le terme même de *pharmakon*.

D'un côté, en réutilisant le vin homérique, Lucien réécrit la tradition littéraire de l'aveuglement de Polyphème par Ulysse. D'un autre côté, grâce au motif de l'ivresse de Polyphème, notre auteur offre au vin homérique les facultés et les effets d'un *pharmakon*. Loin d'être pour nous un retour en arrière, c'est pour nous le signe que le dialogue *Le Cyclope et Poséidon* répond de multiples façons aux versions où le Cyclope est amoureux de Galatée : le *pharmakon* cesse définitivement d'être une possibilité pour oublier l'amour, il est ici ce qui suscite l'ivresse. L'un des enjeux du dialogue sera dès lors de définir cette ivresse, c'est-à-dire de revenir sur les responsabilités de Polyphème dans cet épisode.

1 Introduction au dialogue *Le Cyclope et Poséidon*

Dans le deuxième *Dialogue marin*, Lucien s'inspire directement d'un épisode particulier de la tradition littéraire : il réécrit l'épisode de l'aveuglement du Cyclope Polyphème par Ulysse dans le chant IX de l'*Odyssée* d'Homère, sous la forme d'un petit dialogue parodique entre le Cyclope et son père Poséidon. Comme nous le savons, dans l'*Odyssée*, Ulysse se moque de Polyphème en jouant sur le nom « personne ». Lorsqu'Ulysse révèle son vrai nom (*Odyssée*, 9.504-505), Polyphème prie son père de punir Ulysse (*Odyssée*, 9.528-535). Dans ce contexte, Lucien s'inspire de la prière - malédiction du Cyclope en plaçant son dialogue exactement après l'aveuglement du Cyclope dans le cadre de l'*Odyssée*. Effectivement, notre auteur donne la parole à Polyphème pour informer Poséidon de son aveuglement.

Dans le premier paragraphe du dialogue de Lucien, Polyphème présente Ulysse en mettant l'accent sur le tour qu'Ulysse lui a joué pour se moquer de lui en utilisant le nom « personne ». Poséidon connaît Ulysse, mais il ne comprend pas comment Ulysse a pu vaincre le Cyclope alors qu'il est si lâche (*Le Cyclope et Poséidon*, 1).

Ainsi, Polyphème raconte comment Ulysse est arrivé dans sa caverne, et a pris ses affaires (*Le Cyclope et Poséidon*, 2). Le Cyclope pensait qu'Ulysse et ses compagnons étaient des voleurs, c'est pourquoi il en a mangé certains. Cependant, Ulysse a trompé Polyphème car il lui a offert une boisson dans laquelle, selon le Cyclope, Ulysse a mis un *pharmakon* qui, bien que délicieux, était très dangereux. En effet, le héros enivre Polyphème et, pendant son sommeil, l'aveugle avec un bois enflammé.

Le récit du Cyclope provoque la curiosité de Poséidon qui lui pose des questions sur la fuite d'Ulysse et de ses compagnons de la caverne. Polyphème lui explique qu'il a déplacé la roche qui tient lieu de porte pour que son troupeau puisse sortir. Poséidon comprend et indique alors à son fils qu'ils sont partis en s'accrochant sous le corps des chèvres (*Le Cyclope et Poséidon*, 3).

Le dieu de la mer se demande donc quelle a été la réaction des autres Cyclopes (*Le Cyclope et Poséidon*, 4). Polyphème l'informe que bien qu'il ait demandé leur aide, ils l'ont pris pour un fou car il leur a dit que « personne » l'avait aveuglé. Néanmoins, l'essentiel se réside sur le fait qu'Ulysse a insulté Polyphème en disant que même son père ne pouvait l'aider. Poséidon l'assure, donc, qu'il va punir Ulysse pendant son

voyage à la mer, c'est sa responsabilité puisqu'il est le dieu de la mer (*Le Cyclope et Poséidon*, 5).

Bien que le dialogue de Lucien reprenne l'épisode homérique de l'aveuglement du Cyclope, il existe certaines différences essentielles entre l'hypotexte homérique et son adaptation ludique. Effectivement, dans l'*Odyssee*, l'anthropophagie du Cyclope, son ivresse, le plan de vengeance d'Ulysse pour aveugler le monstre homérique et le jeu du nom « personne » sont présentés dans un chant entier de plus de 500 vers. De son côté, en faisant des modifications nécessaires dans son dialogue, Lucien miniaturise l'épisode homérique en proposant sa version et en développant son opposition aux grands genres littéraires, ici les épopées homériques.

Lucien fait alors preuve d'une innovation dans son adaptation parodique en inventant un dialogue possible entre le Cyclope et Poséidon. Il résume en cinq paragraphes les éléments les plus essentiels de l'épisode homérique de l'aveuglement du Cyclope. En profitant du cadre de la narration de la comédie ancienne qui s'établit au sein d'un dialogue⁴⁶⁸, il exploite la forme de la stichomythie afin que Poséidon pose des questions à Polyphème pour qu'il explique la situation. Le dialogue devient ainsi descriptif et la description des événements est plus rapide⁴⁶⁹.

Dans cet esprit, Lucien néglige les détails qui selon lui ne sont pas intéressants et reste concis, en ne précisant que les détails qu'il souhaite montrer afin de proposer sa version⁴⁷⁰. Le stratagème d'Ulysse et le jeu sur le nom « personne » qui sont au cœur de l'épisode homérique, vont prendre une place fondamentale dans son dialogue.

Grâce à l'invention du dialogue, le protagoniste ainsi que le locuteur n'est pas Ulysse, mais le Cyclope Polyphème. Il faut rappeler ici que ce mécanisme de présentation constitue l'une des conventions fondamentales des *Dialogues marins*, comme nous l'avons déjà vu sur le dialogue *Doris et Galatée*. En conséquence, le dialogue prend une tournure personnelle et étiologique, à savoir que le Cyclope exprime son point de vue personnel sur cet épisode qui devient l'un des épisodes particuliers de sa vie, et non l'un des épisodes des aventures d'Ulysse.

468 Branham 1989, p. 15.

469 Bartley 2005, p. 363.

470 Bouquiaux - Simon 1965, p. 359.

De cette manière, le fait que c'est le Cyclope lui-même qui raconte son l'aveuglement par Ulysse, permet à Lucien d'élaborer sa propre version. À travers la forme d'écriture du dialogue comique et des jeux intertextuels, Lucien peut réécrire et re-établir sa version parodique de l'aveuglement du Cyclope.

Si on rétien cette hypothèse, à un second niveau de lecture, l'auteur met en lumière les raisons de la composition de cet épisode singulier de l'*Odyssée* d'Homère⁴⁷¹ et au-delà, la raison de la création de l'*Odyssée* elle-même. Ce niveau particulier de lecture du dialogue *Le Cyclope et Poséidon* se manifeste, donc, comme un mécanisme de commentaire de la tradition littéraire. Cette approche du dialogue autorise la composition d'un jeu intertextuel complexe entre la version de Lucien, l'hypotexte homérique et les autres versions de cet épisode de la tradition homérique.

2 La miniaturisation de la relation avec les dieux

L'un des principes mécanismes littéraires que Lucien emploie dans les *Dialogues marins* est la miniaturisation, qui s'applique au niveau textuel et contextuel comme nous l'avons déjà mentionné. Pour le dialogue *Le Cyclope et Poséidon*, ce mécanisme littéraire donne à Lucien l'occasion de réutiliser et par extension de réinvestir dans le cadre de son dialogue comique la relation familiale particulière entre le Cyclope et son père, le dieu de la mer Poséidon. Il s'agit d'une relation singulière déjà présente dans le chant IX de l'*Odyssée* d'Homère.

Cette miniaturisation de la relation familiale entre le Cyclope et Poséidon s'effectue sur deux registres simultanés en mettant l'accent sur la méthode sérieuse et ludique des dialogues comiques de Lucien. D'une part, Lucien fait ressortir sa version de la relation familiale d'un fils et d'un père dans un contexte divin mais ludique, au sein du dialogue comique. D'autre part, notre auteur infère de ce type de relation une version possible de la prière du Cyclope, traitée ici sur un mode ludique et parodique, comme toute autre demande d'un fils à son père.

471 Bartley 2005, p. 363-364.

Dans cette optique, la miniaturisation de la relation familiale sous la forme d'une adaptation ludique des sujets homériques bien connus de la tradition littéraire, produit un double effet dans le dialogue de Lucien. Effectivement, cette présentation montre non seulement comment Lucien traite et réutilise ses modèles, mais également la méthode par laquelle notre auteur nous amène vers différentes variations autour d'un sujet particulier, nous invitant à réfléchir sur les multiples niveaux de « vérité » selon le point de vue de chaque interlocuteur. Et ce au travers du rire et de l'amusement comique, deux éléments qui se trouvent au cœur de la création poétique du dialogue comique de Lucien.

2.1 Réécrire la relation père-fils

Dans le deuxième *Dialogue marin*, bien que Lucien reprenne le sujet principal de la prière homérique, c'est-à-dire la punition d'Ulysse par le dieu de la mer, l'auteur réinvestit le contexte homérique en proposant une approche liée à la manière et à la raison de la demande du Cyclope.

Le dialogue de Lucien commence avec l'invocation directe de Polyphème à Poséidon pour lui raconter son aveuglement (*Le Cyclope et Poséidon*, 1) :

Κύκλωψ : ἼΩ πάτερ, οἷα πέπονθα ὑπὸ τοῦ καταράτου ξένου, ὃς μεθύσας ἐξετύφλωσέ με κοιμωμένῳ ἐπιχειρήσας.

« Le Cyclope : - Mon père, qu'est-ce que j'ai souffert à cause de ce maudit étranger, qui, après m'avoir enivré, m'a aveuglé en m'attaquant dans mon sommeil ! »

Chez Lucien, l'invocation de Poséidon par Polyphème fait allusion à l'invocation homérique dans le chant IX de l'*Odyssée*, lorsque le Cyclope prie Poséidon de punir Ulysse pour avoir causé son aveuglement, ce qui nous permet de faire le lien entre les deux versions (*Odyssée*, 9.528-530) :

Κλῦθι, Ποσειδάων γαίηογε κυανοχαῖτα·
εἰ ἐτεόν γε σός εἰμι, πατήρ δ' ἐμὸς εὐχεται εἶναι,
δὸς μὴ Ὀδυσσῆα πτολιπόρθιον οἴκαδ' ἰκέσθαι.

Polyphème : « – Ecoute, ô Poséidon, toi qui embrasses la terre et qui as les cheveux bleus ;
si je suis vraiment ton fils, et si tu peux te vanter d'être mon père,
accorde-moi ceci : qu'Ulysse, le destructeur de villes, ne s'en retourner pas
chez lui. »

Bien que les deux invocations aient le même objectif, c'est-à-dire la punition d'Ulysse, il existe certaines différences primordiales entre les deux invocations de Poséidon par le Cyclope, à savoir dans l'épopée homérique et dans le dialogue comique de Lucien.

De façon générale, la prière se développe en plusieurs étapes pour devenir une méthode rhétorique à travers laquelle la personne qui prie essaie de persuader le dieu qu'il invoque⁴⁷². Il s'agit donc d'une forme de demande au dieu afin que le dieu donne une solution⁴⁷³. Cette convention religieuse autant que poétique est exploitée par le Cyclope homérique lorsqu'il demande à son père, Poséidon, de punir Ulysse.

Ainsi, dans le précédent passage homérique du chant IX, l'invocation de Poséidon constitue une prière qui se transforme en malédiction mais qui maintient des paramètres essentiels sur la manière dont les personnes s'adressent aux dieux. En effet, en priant Poséidon de punir Ulysse (invocation de Poséidon, *Odyssée*, 9.528-529), le Cyclope emploie un ton formel et des formes grammaticales typiques de la prière comme la forme conventionnelle du verbe κλύω, « écouter », à l'impératif.

D'ailleurs, le Cyclope utilise des formes adjectivales typiques pour en appeler à un dieu, à savoir des épicleses rituelles. Comme dans notre cas où Poséidon est, souvent, caractérisé comme γαίηχος, « celui qui embrasse la terre », et κυανοχαίτης, littérairement « celui avec la crinière bleue qui est aussi foncé que la mer »⁴⁷⁴. Ces adjectifs mettent en lumière les caractéristiques et la puissance du dieu de la mer, en

472 Goeken 2010, p. 6-7.

473 Voutiras 2009, p. 7-8.

474 Il faut souligner, ici, que ces caractéristiques particulières de Poséidon sont réutilisées dans l'*Hymne homérique à Poséidon*. En effet, Poséidon est évoqué comme le dieu qui fait trembler la terre et la mer (1-2) : Ἀμφὶ Ποσειδάωνα μέγαν θεὸν ἄρχομ' αἰεῖδεν γαίης κινητῆρα καὶ ἀτρυγέτοιο θαλάσσης. « L'objet de mes chants, est, pour commencer, le grand Poséidon qui met en branle la Terre et la Mer inlassable. » (trad. J. Humbert.).

donnant la possibilité au Cyclope de manifester son respect et attirer l'attention du dieu.

La deuxième partie d'une prière typique est la justification de la demande. La personne qui prie invoque une dette qui a déjà été accomplie ou promise par des offrandes au dieu⁴⁷⁵. C'est le cas dans le prologue de l'*Iliade*, où Chrysès, le prêtre d'Apollon, prie Apollon (*Iliade*, 1.37-42) :

Κλῦθί μευ ἀργυρότοξ', ὃς Χρῦσην ἀμφιδέδηκας
 Κίλλαν τε ζαθέην Τενέδοιό τε ἴφι ἀνάσσεις,
 Σμινθεῦ, εἴ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα,
 ἢ εἰ δὴ ποτέ τοι κατὰ πίονα μηρί' ἔκηα
 ταύρων ἠδ' αἰγῶν, τὸδέ μοι κρήνην ἐέλδωρ·
 τίσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσιν.

Chrysès : « – Ecoute-moi, dieu à l'arc d'argent, qui protèges Chrysès et la divine Cilla et règnes avec force sur Ténédos, Ô Sminthée, si jamais je t'ai bâti un temple gracieux, ou si jamais j'ai brûlé pour toi de gras cuisseaux de taureaux et de chèvres, ainsi réalise mon souhait ; puissent les Danaens payer de tes flèches les larmes que j'ai versées ! »

Chrysès rappelle au dieu les offrandes qu'il a fait en son honneur en utilisant une condition qui affirme son propos. De même que la demande de Chrysès, la demande du Cyclope homérique est présentée comme une « dette » du dieu envers le Cyclope réutilisant une telle condition.

Ainsi, pour justifier sa demande, le Cyclope homérique choisit de rappeler à Poséidon leur relation familiale (*Odyssée*, 9.529)⁴⁷⁶. Autrement dit, s'il est le fils de Poséidon, ce dernier est obligé de l'aider, non parce que c'est un dieu mais parce que c'est son père. Polyphème joue alors sur les sentiments pour attirer l'attention de Poséidon et avoir les meilleurs résultats.

475 Voutiras 2009, p. 7.

476 Heubeck & Hoekstra 1989, p. 40.

Contrairement à ce qui précède, le Cyclope de Lucien ne réutilise pas les épiclèses qui caractérisent le dieu de la mer. Le fait que le Cyclope n'emploie pas la forme homérique pour invoquer Poséidon, mais qu'il l'appelle πατήρ, « père », crée un contexte différent de celui de la prière traditionnelle que nous avons analysé. Le même terme se retrouve encore dans un autre passage du dialogue (§4), où Polyphème accuse Ulysse de s'être moqué de Poséidon.

Dans les deux cas précédents du dialogue comique, le Cyclope de Lucien brandit sa relation familiale avec Poséidon dans le but d'attirer son attention. C'est pourquoi, à son tour, Poséidon appelle le Cyclope, τέκνον, « enfant » :

Ποσειδῶν : Ὡς βαθὺν ἐκοιμήθης, ὦ τέκνον, (...). (*Le Cyclope et Poséidon*, 3).

« Poséidon : - Comme tu as dormi profondément, mon enfant, (...). »

Ποσειδῶν : Θάρρει, ὦ τέκνον· (...) (*Le Cyclope et Poséidon*, 4).

« Poséidon : - Courage, mon enfant. »

Bien que le Cyclope insiste aussi sur leur relation familiale dans la version homérique, il semble que tant le Cyclope que Poséidon ont déjà accepté leurs rôles comme « l'enfant » et « le père » dans le dialogue de Lucien. Comme nous le verrons, ces termes prennent la fonction d'un jeu de mots, essentiel dans la perspective d'une reprise ludique, non seulement de la relation familiale entre le Cyclope et Poséidon, mais aussi de la prière en tant que telle.

En effet, les évocations directes de leur relation familiale rappellent une réécriture possible du contexte familiale entre Zeus et Artémis dans le chant XXI de l'*Iliade* d'Homère. Héra a attaqué Artémis et elle l'a traitée comme une fille désobéissante (*Iliade*, 21.489-492).

Artémis part alors se plaindre à son père, Zeus (*Iliade*, 21.505-513) :

ἦ δ' ἄρ' Ὀλυμπον ἵκανε Διὸς ποτὶ χαλκοβατῆς δῶ,
δακρυόεσσα δὲ πατρὸς ἐφέζετο γούνασι κούρη,
ἀμφὶ δ' ἄρ' ἀμβρόσιος ἑάνος τρέμε· τὴν δὲ ποτὶ οἷ
εἶλε πατήρ Κρονίδης, καὶ ἀνείρετο ἠδὲ γελάσσας·

« – Τίς νύ σε τοιάδ' ἔρεξε φίλον τέκος Οὐρανίωνων
μαυιδίως, ὡς εἶ τι κακὸν ρέζουσαν ἐνωπῆ; »
Τὸν δ' αὖτε προσέειπεν ἐϋστέφανος κελαδεινῆ·
« – Σὴ μ' ἄλοχος στυφέλιξε πάτερ λευκώλενος Ἥρη,
ἐξ ἧς ἀθανάτοισιν ἔρις καὶ νεῖκος ἐφῆπται. »

« Et elle atteignait l'Olympe, le palais de Zeus, au plancher de bronze,
et en larmes la fille s'asseyait sur les genoux de son père,
et son fin voile immortel tremblait autour d'elle. Et, son père, le Cronide,
la prit dans ses bras, et il lui demanda en souriant doucement :
« Zeus : - Ma chère enfant, lequel des fils du Ciel t'a ainsi maltraitée
sans raison, comme si tu avais été prise sur le fait en faisant quelque chose de
mal ? »
Et, elle lui répondit, la déesse bruyante à la belle couronne :
« Artémis : - C'est ton épouse, père, qui m'a maltraitée, Héra aux bras blancs,
qui suscite les disputes et les querelles qui s'attachent aux immortels. »

Dans ce passage, Artémis est assise aux pieds de Zeus qui la traite aussi comme une fille, en écoutant ses plaintes comme cela est indiqué par le vocabulaire employé avec les termes πατήρ, « père », fille, « κόρη », enfant, « τέκος »⁴⁷⁷. Zeus, aide, alors, son enfant en lui posant des questions pour chercher le coupable. Par conséquent, sous la protection de son père, la déesse qui s'est sentie acculée accuse Héra non seulement de l'attaque précédente, mais aussi de la guerre de Troie comme un enfant qui exagérerait son problème⁴⁷⁸.

477 Une scène similaire se trouve dans le chant V de l'*Illiade*, où Aphrodite s'assoit aux pieds de sa mère, Dioné, et elle se plaint car pendant la bataille un soldat l'a attaqué quand elle cherchait son fils, Enée (*Illiade*, 5.370-380). Comme dans le cas d'Artémis, le vocabulaire est aussi significatif de la relation familiale d'Aphrodite et de Dioné grâce aux termes μήτηρ, « mère », τέκος, « enfant », θυγάτηρ « fille ». Ainsi, dans les deux passages mentionnés de l'*Illiade*, Homère réutilise, comme une forme d'autoréférence, les mêmes vers avec la même formule, comme un motif conventionnel, pour deux scènes identiques.

478 Richardson 1993, p. 95.

Une réécriture similaire de cette scène homérique se trouve dans l'*Hymne à Artémis* de Callimaque, où la déesse Artémis est présentée comme une jeune fille, qui s'assoit aux pieds de son père, Zeus. Artémis appelle Zeus « père » plusieurs fois (v. 8, 26 et 28), et elle insiste sur leur relation familiale pour atteindre son but, tout comme Polyphème. Zeus, de son côté, appelle Artémis « enfant » (*Hymne à Artémis*, 31 : τέκος), comme Poséidon.

Les deux présentations de la déesse Artémis - celle d'Homère et celle de Callimaque - insistent sur la différence entre l'image enfantine et l'image divine de la déesse. De la même manière, l'image de Polyphème chez Lucien comme enfant constitue une présentation qui entre en contradiction avec celle du Cyclope comme figure brutale dans le chant IX de l'*Odyssée*.

Dans cet esprit, Poséidon, comme Zeus a un comportement protecteur et rassurant envers son enfant. En effet, quand Zeus d'Homère demande à sa fille ce qui l'a rendue triste, Poséidon demande également à son fils qui l'a aveuglé (*Le Cyclope et Poséidon*, 1) et il essaye de le calmer en lui disant « courage » (*Le Cyclope et Poséidon*, 4).

Ainsi, Lucien adopte la typique formule homérique en réutilisant le même motif, tant pour le Cyclope que pour Poséidon. Également, il s'inspire probablement de la présentation de Callimaque qui donne à voir une approche plus légère entre la relation familiale des dieux.

Dans tous les cas, même dans celui du Cyclope et de Poséidon, les dieux sont présentés en dehors de leur nature divine, ils semblent être proches de la vie quotidienne humaine. Ce motif qui existe déjà chez Homère et qui montre une image de la vie privée des dieux en mettant l'accent sur leur aspect humain, rattache Lucien à une tradition de la miniaturisation des rapports personnels entre les dieux⁴⁷⁹.

En réutilisant le même motif homérique et en faisant des allusions aux dieux dans des situations déjà traitées par la tradition littéraire⁴⁸⁰, Lucien propose une autre version d'une scène typiquement homérique - la relation des enfants avec leurs parents dieux - comme une image familière pour le public passée au filtre de l'humour⁴⁸¹. Par

479 Jouano 2008, p. 191.

480 Branham 1989, p. 151.

481 Bartley 2005, p. 359.

conséquent, en réinvestissant le contexte familial entre le Cyclope et Poséidon, Lucien présente le Cyclope comme la caricature d'un enfant qui ne peut qu'aller se plaindre et pleurer auprès de son père (*Le Cyclope et Poséidon*, 1 et 4).

On constate, ici, une autre dimension importante dans ce schéma. Comme nous le savons, le Cyclope n'est pas un normal enfant des dieux. Il s'agit en réalité d'une créature qui oscille entre l'humanité et l'animalité. Or, le Cyclope est un contre-exemple d'un enfant divin et c'est ce qui rend la différence plus ironique dans une réutilisation d'une telle scène typiquement homérique. Si on rétien cette hypothèse, l'effet parodique réside alors sur la contradiction entre la figure du Cyclope monstre homérique et la caricature d'un enfant divin.

Cette convention autorise notre auteur à réinterpréter une scène aussi typique et récurrente de la tradition littéraire que celle de la prière. Lucien met ici en avant la réinterprétation d'une relation particulière, celle de la personne qui prie et du dieu qui satisfait la demande, comme une adaptation ludique de la relation entre un enfant-dieu et un parent-dieu, comme dans ce cas de Poséidon père et du Cyclope enfant.

Dans le dialogue de Lucien, le Cyclope ne fait pas une prière *per se* et sa demande perd le ton sérieux de la prière homérique. En conséquence, Lucien crée une image de miniaturisation de la relation du Cyclope avec Poséidon, exploitant les jeux intertextuels de la parodie et de la réécriture allusive, grâce non seulement à son hypotexte homérique, mais aussi aux enjeux intertextuels de la tradition littéraire.

2.2 Réécrire la prière- malédiction

Dans le dialogue de Lucien, Polyphème invoque Poséidon en tant que père et non en tant que dieu de la mer pour lui expliquer l'épisode de l'aveuglement et lui demander de punir Ulysse en offrant une approche familiale à sa prière par le biais du mécanisme littéraire de la miniaturisation, comme nous l'avons déjà montré. Mais il est également possible de faire ressortir de la prière du Cyclope une autre fonction, liée à la méthode de réécriture et, par extension, de réinvestissement du contexte homérique de la prière. Cette fonction correspond à une idée générale sur les personnes qui causent le malheur des autres. Une telle fonction est à considérer dans le contexte de leur relation familiale miniaturisée et s'opère en recourant aux jeux intertextuels de la réécriture allusive et de la critique philologique.

Plus précisément, en racontant à son père son aveuglement, le Cyclope de Lucien n'emploie pas le nom d'Ulysse pour l'appeler. Au contraire, il mentionne qu'un homme appelé κατάρατος, « maudit », l'a aveuglé alors qu'il était ivre (*Le Cyclope et Poséidon*, 1), une évocation qu'on le retrouve à la fin du dialogue entre le Cyclope et Poséidon (*Le Cyclope et Poséidon*, 4) :

Κύκλωψ : οὕτω κατεσοφίσαστό με ὁ κατάρατος τῷ ὀνόματι.

« Le Cyclope : - C'est ainsi que le maudit m'a trompé par un sophisme, avec ce nom. »

Le fait que le Cyclope utilise l'adjectif κατάρατος, « maudit », pour décrire la personne qui a lui fait du mal offre dans le dialogue de Lucien un sens intertextuel particulier, lié à la prière du Cyclope homérique et à ses demandes.

Ainsi, dans *L'Odyssee*, le Cyclope souhaite, par sa prière, punir Ulysse en adressant deux demandes à Poséidon (*Odyssee*, 9. 528-535) :

Κλῦθι, Ποσειδάων γαίηοχε κυανοχαῖτα·
εἰ ἔτεόν γε σός εἰμι, πατήρ δ' ἐμὸς εὐχεται εἶναι,
δὸς μὴ Ὀδυσσῆα πτολιπόρθιον οἴκαδ' ἰκέσθαι.
ἀλλ' εἴ οἱ μοῖρ' ἐστὶ φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι
οἶκον ἐυκτίμενον καὶ ἐὴν ἐς πατρίδα γαῖαν,
ὄψε κακῶς ἔλθοι, ὀλέσας ἄπο πάντας ἐταίρους,
νηὸς ἐπ' ἀλλοτρῆς, εὖροι δ' ἐν πῆματα οἴκῳ.

« Polyphème : - Écoute, ô Poséidon, toi qui embrasses la terre et qui as les cheveux bleus ;

si je suis vraiment ton fils, et si tu prétendspeux te vanter d' être mon père, ne laisse pas Ulysseaccorde-moi ceci : qu'Ulysse, le destructeur de villes, ne s'en retourne pas chez lui.

Ou du moins, si son sort est de revoir les siens et de s'en retourner vers sa demeure bien bâtie et la terre de ses ancêtres, qu'il y rentre après un long délai, misérablement, après avoir perdu tous ses compagnons,

sur un vaisseau étranger, et qu'il trouve chez lui d'autres malheurs encore. »

La première demande du Cyclope, sa vraie demande, est qu'Ulysse ne retourne pas chez lui (*Odyssée*, 9.530). Sa deuxième demande consiste dans le souhait qu'Ulysse rencontre des difficultés pendant son νόστος, « le retour », chez lui (*Odyssée*, 9.532-535).

À ce moment-là, il nous faut signaler un décalage important lié à la langue, que le Cyclope exploite pour proposer sa première et sa deuxième demande. Autrement dit, pour sa première demande le Cyclope emploie le verbe δίδωμι à l'impératif, qui a ici la signification de « laisser », « permettre » (*Odyssée*, 9.530). À l'inverse, la langue utilisée dans la deuxième demande est plus polie si nous prenons en compte la forme des verbes. Polyphème s'exprime en effet avec l'optatif de souhait pour les verbes ἔρχομαι, « se rendre » et εὕρισκω, « trouver » (*Odyssée*, 9.534-535)⁴⁸².

Les formes des verbes employés dans la deuxième demande du Cyclope sont en accord avec le thème du destin que même un dieu ne peut changer. Néanmoins, un dieu a le pouvoir de provoquer des difficultés⁴⁸³ comme le fait Poséidon en accédant à la deuxième demande du Cyclope. Dans ce contexte général, même si Polyphème n'utilise pas le terme maudit le Cyclope d'Homère, il est bien en train de faire une prière-malédiction qui présuppose que le Cyclope blâme Ulysse pour son malheur.

Il est nécessaire de souligner ici un autre emploi du terme maudit dans la tragédie *Médée* d'Euripide, où l'héroïne souhaite la mort de son mari et de ses enfants (*Médée*, 111-114) :

Μηδεια : - Αἰαῖ,
 ἔπαθον τλάμων ἔπαθον μεγάλων
 ἄξι' ὀδυρμῶν. ὧ κατάρατοι
 παῖδες ὄλοισθε στυγεράς ματρὸς
 σὺν πατρί, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι.

482Frangoulidis 1993, p. 46.

483Heubeck & Hoekstra 1989, p. 40.

« Médée : - Ah ! Je souffre, infortunée !
je souffre à sangloter bien haut ! Enfants maudits d'une
odieuse mère, puissiez-vous périr avec votre père, et
toute la maison aller à la ruine⁴⁸⁴ ! »

En appelant ses enfants *κατάρατοι*, « maudits », Médée suggère que ses enfants sont la source de tous ses maux. Dans cette optique, le terme maudit prend le rôle d'un souhait magique pour causer le malheur d'autrui, pour être une malédiction efficace.

Cette notion du terme maudit s'applique également dans le cas du Cyclope Polyphème qui pense que le responsable de son malheur est Ulysse. C'est pour cela qu'il souhaite qu'il soit puni aussi bien dans l'*Odyssée* que dans le dialogue de Lucien. Par conséquent, il est possible que tant la prière- malédiction du Cyclope d'Homère que le terme maudit du Cyclope de Lucien soient en accord avec le mouvement général de l'*Odyssée*, où les ennemis d'Ulysse expriment directement leurs intentions hostiles envers Ulysse⁴⁸⁵.

En effet, Lucien suit le cadre général du modèle homérique en faisant des modifications nécessaires pour parvenir à sa version. Ainsi, dans une première étape de lecture du dialogue de Lucien, il est possible que son Cyclope adopte cette idée de la malédiction en expliquant qu'Ulysse est maudit à cause du malheur qu'il a provoqué, à savoir son aveuglement.

À un autre niveau, notre auteur en choisissant de réutiliser le terme *κατάρατος*, « maudit », résume l'élément le plus important de l'*Odyssée*, à savoir la raison de la punition d'Ulysse. Lucien récapitule, alors, la demande précise du Cyclope dans l'*Odyssée*, c'est-à-dire la punition d'Ulysse en rendant son retour difficile. Dans le même temps, en employant ce terme particulier, il réinvestit le contexte homérique grâce à son choix philologique à travers lequel il donne sa réponse poétique à Homère.

Il en résulte que grâce au jeu de mot de *κατάρατος*, « maudit », Lucien a la capacité de re- textualiser et re- raconter le même épisode homérique en proposant une variation possible et miniaturisée. De surcroît, Lucien réutilise et réinterprète des termes et des expressions d'autres genres littéraires, qui sont applicables aux épisodes qu'il reprend.

484 Trad. L. Méridier.

485 Briand 2015 (b), p. 252.

Il est donc en mesure de rappeler non seulement aux lecteurs un jeu intertextuel entre son dialogue et la tradition littéraire⁴⁸⁶, mais aussi de faire entendre l'artificialité de sa langue.

Effectivement, à travers Polyphème ici, Lucien en prenant le rôle du rhéteur, du maître des mots et simultanément de l'auteur, fait de la langue son meilleur atout pour renouveler l'épisode en utilisant des termes aux significations doubles permettant de nouvelles interprétations et de nouveaux jeux intertextuels à travers son plan de la miniaturisation des grands genres littéraires.

Ainsi, la double approche présentée de la prière - la malédiction de Polyphème dans le dialogue de Lucien - à savoir la demande d'un fils à un père et la demande d'une personne pieuse à un dieu- est au cœur de la création poétique de ses dialogues comiques en soulignant leur ton singulier, appelé *spoudogeloion*, c'est-à-dire la méthode sérieuse et comique-ludique.

3 Une réutilisation homérique inversée : « L'Odyssee » du Cyclope

L'accumulation de différents points de vue constitue l'un des instruments de la satire et d'effet parodique de Lucien qui lui permet de faire émerger des interprétations possibles grâce à ce traitement polyphonique d'un sujet unique, comme nous l'avons déjà indiqué pour le dialogue *Doris et Galatée*. Depuis ce point de vue, nous pouvons avancer qu'en racontant sa version de l'épisode homérique, le Cyclope, en tant que protagoniste et narrateur, présente sa contre-version de l'*Odyssee*. En d'autres termes, dans cette version, celui qui souffre et est en position difficile n'est pas Ulysse. C'est au contraire le Cyclope Polyphème lui-même qui souffre à cause de son aveuglement par Ulysse.

Dans notre dialogue, cette approche se trouve dans la réutilisation des thématiques centrales de l'épisode IX de l'*Odyssee*, c'est-à-dire celle de l'anthropophagie du Cyclope et de son enivrement par Ulysse, les deux paramètres qui conduisent à son aveuglement. Pour faire intervenir cette possible version cyclopéenne et réinterpréter

486 Wiater 2009, p. 23.

des thématiques stables, Lucien se sert des divers jeux intertextuels qui mettent l'accent sur les différentes strates sur lesquelles se fonde sa création poétique.

Pourtant, seuls les lecteurs éduqués sont en mesure de comprendre cette proposition de Lucien de lecture de l'épisode homérique à travers ses jeux et ses enjeux intertextuels liés à la tradition homérique de l'aveuglement du Cyclope par Ulysse, mais aussi à la tradition littéraire générale de l'*Odyssée* et à la tradition littéraire spécifique autour du Cyclope Polyphème.

3.1 Un repas juste : réinterpréter l'anthropophagie du Cyclope

Selon l'épisode homérique, Polyphème a gardé dans sa caverne Ulysse et ses compagnons et il a dévoré certains d'entre eux, ce qui a provoqué son aveuglement par le héros épique. À l'inverse, en donnant la parole à Polyphème pour justifier son comportement et ses actions qui semblent hors de la norme humaine dans l'épisode homérique, Lucien fait preuve d'une innovation dans son dialogue et réinterprète le sujet de l'anthropophagie du Cyclope homérique

Plus précisément, après avoir présenté sa demande de punition d'Ulysse à son père, le Cyclope de Lucien raconte à Poséidon comment il a été aveuglé par Ulysse. En effet, il explique qu'il a dévoré certains des compagnons d'Ulysse parce qu'ils étaient des brigands (*Le Cyclope et Poséidon*, §2) :

Κύκλωψ : ἐγὼ δὲ συλλαβὼν τινας αὐτῶν, ὥσπερ εἰκὸς ἦν, κατέφαγον
ληστὰς γε ὄντας.

« Le Cyclope : - J'en ai attrapé quelques-uns et les ai dévorés, comme il était normal, parce qu'ils étaient sûrement des brigands. »

Dans le dialogue de Lucien, il y a un décalage signifiant : le Cyclope a dévoré les compagnons d'Ulysse non parce qu'ils étaient des hommes mais parce qu'ils étaient des brigands. Effectivement, l'explication du Cyclope pour l'anthropophagie se trouve en contradiction avec la version homérique ainsi que les autres versions du même épisode.

Dans l'*Odyssée* d'Homère, le Cyclope est décrit par Ulysse comme une créature qui mange des hommes (*Odyssée*, 9.347 : φάγεις ἀνδρόμεα κρέα).

De la même manière, dans le drame satyrique d'Euripide, *Le Cyclope*, Silène explique que le Cyclope est anthropophage, que c'est une créature qui tue des hommes et qui les mange (*Cyclope*, 22 : ἀνδροκτόνοι, *Cyclope*, 127 : ἀνθρωποκτόνω). Cette même idée est exprimée par le Cyclope lui-même en avouant qu'il aime manger des hommes (*Cyclope*, 247-49). De cette façon, dans les deux cas le Cyclope est caractérisé comme une créature avec des appétits qui sont hors de la civilisation humaine et son anthropophagie constitue une action aussi contre les valeurs civiques et sociales, et, en générale des pratiques humaines.

D'ailleurs, il faut rappeler, ici, que dans l'*Odyssée* d'Homère et dans le drame satyrique d'Euripide, le Cyclope donne la parole à Ulysse pour s'expliquer. L'Ulysse d'Homère déclare que lui et ses compagnons ne sont pas des brigands, mais des hôtes (*Odyssée*, 9.224-232).

Également, dans le *Cyclope* d'Euripide, Ulysse et ses compagnons ne veulent pas voler les produits du Cyclope, mais leur intention est d'échanger leurs produits contre les produits du Cyclope (*Cyclope*, 132-162). Toutefois, le Cyclope d'Euripide pense qu'ils sont des brigands (*Cyclope*, 222-228) :

Κύκλωψ : - Ἔα· τίν' ὄχλον τόνδ' ὄρω πρὸς αὐλίοις ;
 Λησταί τινες κατέσχον ἢ κλω̄πες χθόνα ;
 Ὅρω γέ τοι τοῦσδ' ἄρνας ἐξ ἄντρων ἐμῶν
 στρεπταῖς λύγοισι σῶμα συμπεπλεγμένους,
 τεύχη τε τυρῶν συμμιγῆ γέροντά τε
 πληγαῖς μέτωπον φαλακρὸν ἐξωδηκότα.

« Le Cyclope : - Hé là ! Quelle foule vois-je ici près des parcs ? Des pirates ou des voleurs ont-ils abordé au pays ? Voici des agneaux que j'aperçois hors de mon antre, le corps lié d'osier tressé, et pêle-mêle avec eux, des éclisses pleines de fromages, et le vieux, avec sa face chavée toute tuméfiée de coups. »

Dans le texte d'Euripide, la particule γε, qui se trouve dans la formule γέ τοι qui implique que l'assertion se fasse de façon modalisée, en soulignant une restriction. Ainsi, dans l'expression Ὅρῳ γέ τοι, « voici [...] que j'aperçois », la particule γε justifie que le Cyclope, en voyant Ulysse et ses compagnons usurper ses produits, pense qu'ils sont des brigands, et cela jusqu'au vers 275, où il donne la parole à Ulysse pour se présenter.

À l'inverse, dans le dialogue *Le Cyclope et Poséidon*, Lucien réutilise que la particule γε. Dans un tel cas, la particule est généralement employée pour mettre en valeur le ou les mots qui la suivent. Dans notre dialogue, la particule γε est suivie du participe, ὄντας « étant ». Dans ce contexte, le Cyclope de Lucien indique qu'il dévoré les compagnons d'Ulysse parce qu'« ils étaient sûrement des brigands », κατέφαγον ληστιάς γε ὄντας⁴⁸⁷.

C'est pourquoi, l'expression ὡσπερ εἰκὸς ἦν, « comme il était normal », est employée pour justifier la réaction de Polyphème à la présence d'Ulysse et de ses compagnons : l'anthropophagie. Par conséquent, le Cyclope de Lucien dévore les compagnons d'Ulysse parce qu'il était juste de les manger, étant donné qu'ils ont mangé ses produits sans son accord comme des brigands.

Le propriétaire légitime des produits, Polyphème, a donc le droit de les manger, comme une forme de punition. Dans cette optique, la proposition de Lucien autour de l'anthropophagie du Cyclope se rattache à un cadre de réciprocité de la justice qui s'est formée d'après l'énonciateur, ici le Cyclope, par lequel nous apprenons l'épisode.

Cette proposition rappelle, également, le débat philologique autour de la raison de l'anthropophagie du Cyclope qui se trouve dans le dithyrambe de Philoxène, *Le Cyclope* ou *Galatée*, qui a déjà réutilisé l'épopée homérique et le drame satyrique d'Euripide. Philoxène réinterprète cette action comme le droit du Cyclope de manger des hommes sous l'effet d'une justice réciproque en réutilisant le passé homérique du Cyclope et proposant un nouveau passé⁴⁸⁸.

487 Voir Denniston 1954, p. 114-155 sur l'usage du terme γε.

488 Pour plus des détails sur ce sujet, voir notre chapitre sur Philoxène, p. 162-167.

De la même manière, il est possible que Lucien prenne place à ce débat grâce à ses choix poétiques ainsi que philologiques. À travers son adaptation ludique de l'épisode de l'aveuglement du Cyclope, notre auteur propose sa version de l'anthropophagie du Cyclope, comme une forme de punition acceptable de la part du Cyclope. Grâce à la forme poétique du dialogue comique, le point de vue personnel du Cyclope autorise Lucien à proposer ses réinterprétations possibles pour ce sujet particulier et en même temps de composer un jeu intertextuel entre ses interprétations et les autres.

Ainsi, grâce à la réécriture allusive et à la référence, Lucien montre son expertise littéraire et philologique en apportant des modifications simples mais efficaces aux termes et aux formes importantes pour proposer ses réinterprétations. L'auteur de l'époque impériale, crée un jeu intertextuel entre son texte et les textes de la tradition littéraire, en faisant des allusions à l'hypotexte homérique, à Euripide et peut-être à Philoxène, en donnant sa réponse philologique et poétique.

3.2 Redéfinir le vin du Cyclope

Dans le chant IX de l'*Odyssée*, un vin merveilleux aux qualités uniques (*Odyssée*, 9.196-214 et 9.354) offre à Ulysse la victoire contre le Cyclope ainsi que la liberté pour lui et ses compagnons. Dans une nouvelle version de l'enivrement du Cyclope par Ulysse, grâce aux jeux intertextuels, Lucien réinvestit ce breuvage. Ce réinvestissement lui donne l'opportunité de mettre en lumière des comparaisons possibles entre le vin servi par Ulysse dans le chant IX de l'*Odyssée* et le motif du *pharmakon*, dont nous avons vu qu'il se substitue progressivement au thème du vin dans les réécritures ultérieures de l'*Odyssée*.

De surcroît, à un second niveau de lecture et en profitant des mêmes mécanismes littéraires, notre auteur ne se limite pas à proposer une seule réinterprétation possible de cette boisson merveilleuse. En la comparant avec d'autres boissons et des mélanges aux effets similaires dans la tradition homérique, Lucien fait intervenir de possibles réinterprétations, invitant encore une fois ses lecteurs à convoquer se confronter aux multiples facettes d'un événement particulier, réutilisé à plusieurs reprises dans la tradition homérique elle-même.

3.2.1 Réutiliser le vin homérique et euripidéen

En racontant à Poséidon sa rencontre avec le héros épique et la méthode de son aveuglement, le Cyclope de Lucien ne mentionne pas quelle boisson Ulysse lui a donné. Mais, compte tenu de ses qualités spéciales et de ses facultés très particulières, il la décrit comme un *pharmakon* (*Le Cyclope et Poséidon*, 2) :

Κύκλωψ : δίδωσί μοι πιεῖν φάρμακόν τι ἐγχείας, ἡδὺ μὲν καὶ εὖοσμον, ἐπιβουλότατον δὲ καὶ παραχωδέστατον (...).

« Le Cyclope : - Ulysse m'a donné à boire une boisson dans laquelle il a versé une drogue, qui, d'un côté, était douce et avait une belle odeur, mais qui, de l'autre, était insidieuse et très troublante. »

D'après le vocabulaire employé, la boisson qu'Ulysse a proposé au Cyclope ne constitue pas un simple *pharmakon*. En effet, les adjectifs ἡδὺς, « doux », et εὖοσμος, « celui qui a une belle odeur » et le verbe ἐγχείω, « verser », caractérisent le vin qu'Ulysse a offert à Polyphème dans la version d'Homère et même dans la version d'Euripide, afin de l'enivrer et de l'aveugler.

Plus précisément, au chant IX de l'*Odyssée*, Ulysse offre au Cyclope une boisson inconnue, le vin de Maron, comme nous l'avons déjà rapporté. Cette fois-ci, l'essentiel se trouve dans le fait qu'Homère emploie les adjectifs ἡδὺς, « doux », et θεσπέσιος, « divin » et une forme du verbe ὄζω, « avoir une odeur » afin de montrer que le vin a un parfum exceptionnel et un goût divin, à tel point que les dieux le convoitent et, qu'après dégustation, même le Cyclope l'apprécie :

(...) ὀδμή δ' ἡδεῖα ἀπὸ κρητῆρος ὀδώδει
θεσπεσίη· (*Odyssée*, 9.210-211)

Ulysse : « – (...) et une odeur s'élevait, si douce, du cratère, divine (...). »

ἡδὺν ἀκηράσιον, θεῖον ποτόν, (...). (*Odyssée*, 9.354)

Ulysse : « (...) doux, non mêlé, une boisson divine (...). »

De la même façon, comme nous l'avons déjà analysé, au cours du dialogue entre Silène et Ulysse dans *le Cyclope* d'Euripide, le premier explique au second que le vin a un parfum délicieux en employant l'adjectif *καλός*, « beau » (*Cyclope*, 153) :

Σιληνός : παπαιάξ, ὡς καλὴν ὀσμὴν ἔχει.

« Silène : - Ah ! ah ! Palsambleu, la belle odeur qu'il a ! »

Euripide use aussi du verbe *ἐγγέω*, « verser », pour montrer l'action du versement dans la coupe du Cyclope soit par Silène soit par Ulysse pendant le banquet du Cyclope :

Κύκλωψ : Ἔγχει, πλέων δὲ τὸν σκύφον. Δίδου μόνον. (*Cyclope*, 556)

« Cyclope : - Verse et emplis la coupe. Donne seulement. »

Κύκλωψ : Φέρ' ἔγγεόν νυν.

Ὀδυσσεύς : Ἔγγεω, σίγα μόνον. (*Cyclope*, 567-568)

« Cyclope : - Allons ! verse.

Ulysse : Je verse. Silence, seulement ! »

Dans ce contexte, les références directes de Lucien non seulement à la version homérique du chant IX de l'*Odyssee*, mais également à la version d'Euripide constituent une réutilisation des facultés du vin d'Ulysse dans les deux cas. Par conséquent, Lucien réutilise les termes particuliers mentionnés ci-dessus pour caractériser son *pharmakon*, sans le nommer. En même temps, il indique qu'avec ses choix lexicaux - qui sont des choix philologiques - faire surgir ses propositions de réinterprétation du texte homérique.

Par conséquent, ces mécanismes littéraires offrent l'opportunité à Lucien de suggérer un premier niveau intertextuel, c'est-à-dire une chaîne de réécritures possibles en fonction des différentes versions de l'épisode de l'aveuglement du Cyclope par Ulysse. Dans cette optique, Lucien compose un jeu intertextuel complexe entre sa version et l'hypotexte homérique ainsi que les autres possibles versions de l'épisode homérique.

Notre auteur au-delà propose également un débat philologique entre lui-même et ses lecteurs érudits les invitant à remettre en question ses propositions comme on doit remettre en question ses modèles. Cette approche du vin d'Ulysse lui ouvre la

possibilité de laisser entendre d'autres interprétations possibles à propos de la nature du *pharmakon* dans l'*Odyssée*, tout en donnant sa réponse poétique à Homère.

3.2.2 Réécrire le *pharmakon* d'Hélène et de Circé

En prenant en considération le jeu intertextuel autour des qualités et des caractéristiques du vin d'Homère et d'Euripide par rapport à celles décrites dans le dialogue de Lucien, il est possible d'inférer de cette comparaison un deuxième niveau intertextuel entre le vin de Lucien présenté comme *pharmakon* et d'autres *pharmaka* de la tradition homérique. Dans ce contexte, nous nous concentrerons sur deux types de *pharmaka* de l'*Odyssée*, à savoir deux recettes particulières. Celle d'Hélène et celle de Circé, dont le but est l'oubli. Chacune de ces recettes apporte des résultats différents, mettant ainsi l'accent sur l'ambiguïté du *pharmakon*.

Au chant IV de l'*Odyssée*, pendant le banquet que Ménélas organise en l'honneur de Télémaque, il rappelle les souffrances qu'il a dû subir pour accumuler ses richesses, évoquant la guerre de Troie et la disparition d'Ulysse. À ce moment-là, Hélène, la femme de Ménélas, arrive au banquet et ajoute un *pharmakon* à leur vin (*Odyssée*, 4.219-227) :

ἐνθ' αὐτ' ἄλλ' ἐνόησ' Ἑλένη Διὸς ἐκγεγαυῖα·
 αὐτίκ' ἄρ' εἰς οἶνον βάλε φάρμακον, ἐνθεν ἔπινον,
 νηπενθές τ' ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθον ἀπάντων.
 ὃς τὸ καταβρόξειεν, ἐπὴν κρητῆρι μιγείη,
 οὐ κεν ἐφημέριός γε βάλοι κατὰ δάκρυ παρειῶν,
 οὐδ' εἴ οἱ κατατεθναίη μήτηρ τε πατήρ τε,
 οὐδ' εἴ οἱ προπάροιθεν ἀδελφεὸν ἢ φίλον υἱὸν
 χαλκῶ δηϊόφεν, ὃ δ' ὀφθαλμοῖσιν ὄρῳτο.

« Mais, Hélène, la fille de Zeus, eut une autre idée ;
 aussitôt, au vin dont ils buvaient elle ajouta une drogue,
 qui supprime la douleur et anéantit la colère, et qui fait oublier tous les
 malheurs.

Quiconque en boit, une fois qu'elle a été mélangée dans le cratère,
 ne saurait laisser couler une larme sur ses joues, fût-ce un jour,
 même s'il avait perdu mère et père,

même si on massacrait devant lui son frère ou son propre fils,
et qu'il vît cela de ses yeux. »

Le mélange d'Hélène est caractérisé comme *νηπενθές* (*Odyssée*, 4.221), c'est-à-dire « celui qui supprime la douleur », parce qu'il provoque l'oubli aussi bien des sentiments négatifs - permettant aux hommes l'oubli momentané de leurs souffrances - que des sentiments positifs⁴⁸⁹.

D'ailleurs, Homère réutilise la présentation du mélange d'Helene, mais il la réinvestit afin de proposer un autre mélange qui se trouve également dans l'*Odyssée*. Effectivement, dans le chant X, on trouve le philtre que Circé a offert aux compagnons d'Ulysse afin de les métamorphoser en animaux. Son philtre est un mélange particulier comprenant une drogue, *pharmakon*, l'élément qui rend le mélange magique (*Odyssée*, 10.233-240), comme nous l'avons déjà analysé dans le cas du philtre d'amour de Philoxène de Cythère.

Il convient de signaler ici une différence essentielle entre les deux mélanges qui tous deux possèdent des caractéristiques des remèdes. Le mélange d'Hélène est utilisé pour améliorer l'attitude des banqueteurs et éliminer momentanément leurs pensées douloureuses⁴⁹⁰. C'est pourquoi, le poète emploie le terme *ἐφημέριός*, « qui ne dure qu'un jour, éphémère » (*Odyssée*, 4.223).

En revanche, la drogue que Circé emploie pour préparer son remède est caractérisée comme *λύγρον*, à savoir « qui fait ou cherche à faire du mal » (*Odyssée*, 10.236). C'est pourquoi, son remède est également qualifié de *οὐλόμενον* parce qu'il est utilisé « pour causer le malheur » de ceux qui le boivent en produisant des hallucinations ou qu'il rend les hommes amnésiques longtemps (*Odyssée*, 10.394). On rappelle que les compagnons d'Ulysse oublient leur pays, leurs proches et leur identité, et que Circé doit prononcer la formule pour qu'ils se souviennent de leur vie antérieure.

489 Dickie 2001, p. 22.

490 Canevaro 2018, p. 178.

Si on prend en compte les facultés et les effets des deux remèdes homériques, il est possible de supposer que Lucien les réécrit mais ce faisant, il réinvestit le contexte de leur application. Autrement dit, le *pharmakon* qu'Ulysse a offert à Polyphème amène à des effets similaires que les deux autres *pharmaka* mais il ne provoque pas l'oubli.

Le *pharmakon* de Lucien apporte alors les caractéristiques du vin d'Hélène, mais il est utilisé pour tromper le Cyclope. Simultanément, il provoque les effets négatifs du mélange de Circé puisque le *pharmakon* est ἐπιβουλότατον, « insidieux », et παραχωδέστατον, « troublant », (*Le Cyclope et Poséidon*, 2) c'est-à-dire qu'il ne calme pas le Cyclope mais le trouble.

Ainsi, en nous rappelant la version du Cyclope d'Euripide où il pense que le ciel est mélangé après avoir bu du vin (*Cyclope*, 576-580), de la même manière, bien que le *pharmakon* de Lucien n'ait pas provoqué l'oubli du Cyclope, il le conduit à perdre momentanément son esprit (*Le Cyclope et Poséidon*, 2) :

Κύκλωψ : ἅπαντα γὰρ εὐθὺς ἐδόκει μοι περιφέρεσθαι πiónτι καὶ τὸ σπήλαιον αὐτὸ ἀνεστρέφετο καὶ οὐκέτι ὄλως ἐν ἑμαντοῦ ἤμην, τέλος δὲ ἐς ὕπνον κατεσπάσθην.

« Le Cyclope : - Lorsque je l'ai bu, tout me semblait tourner, et la caverne elle-même s'est mise à tourner, j'ai commencé à perdre mon esprit et j'ai fini par m'endormir. »

En nous rappelant les deux *pharmaka* particuliers de l'épopée homérique, celui d'Helene et celui de Circé, Lucien fait prévu une innovation dans son dialogue car il les réinvestit en sélectionnant certains éléments de chaque *pharmakon*.

Que ce soit dans le cas d'Hélène ou celui de Circé, nous apprenons les effets du remède après l'usage. Le *pharmakon* a donc un sens ambigu dans les interprétations proposées dans les scholies homériques de l'*Odyssée* dans la mesure où il n'y a pas une seule interprétation du terme de remède. Même Homère dans son texte n'explique pas le sens exact de remède. Cette ambiguïté donne la possibilité à Lucien de faire partie du débat non seulement philologique, mais aussi poétique, en proposant une définition possible du terme remède et, au-delà, de la création poétique.

Cette utilisation du *pharmakon* de Circé et d'Hélène à l'arrière-plan permet à Lucien d'enrichir considérablement les mentions qu'il fait du *pharmakon* et du thème de l'oubli. Le lecteur de Lucien retrouve une thématique odysseenne bien connue, celle de l'oubli des mots provoqué par une boisson merveilleuse.

Peut-être le lecteur est-il invité de surcroît à s'immerger un instant dans la tradition propre à l'*Odyssee*, qui a été abondamment analysée par la critique ces cinquante dernières années, et qui fait du chant de l'aède un comparant possible pour les *pharmaka* d'Hélène et de Circé. Ce dossier, qui comprend également le chant des Sirènes, établit les points suivants.

Dans la *Théogonie*, Hésiode propose que la poésie ait des effets similaires avec le vin, la drogue et la sommeil (*Théogonie*, 94-113)⁴⁹¹. Dans une telle hypothèse, il est possible de proposer un lien entre le chant des aèdes et le chant des Muses qui provoquent l'oubli des malheurs (*Théogonie*, 55). Ce lien nous donne l'occasion de faire également le lien avec le vin, si on le consomme avec modération pour oublier nos problèmes, ainsi qu'avec les drogues, comme celle d'Helene, de Circé, et d'Ulysse selon Lucien

Dans cet esprit, dans le passage mentionné ci-dessus du chant IV de l'*Odyssee*, lorsqu'Helene offre son remède, les banqueteurs oublient leurs douleurs comme Télémaque oublie momentanément la souffrance du manque de son père.

De la même façon, le chant de l'aède provoque l'oubli des sentiments négatifs. Un exemple particulier se trouve, dans le chant VIII de l'*Odyssee* (8.487-95), lorsque Ulysse invite Démodocos à chanter l'exploit du cheval de Troie, afin d'oublier les souffrances de la guerre et ses sentiments négatifs. En effet, grâce aux Muses qui connaissent tout et valident les paroles des poètes ainsi que des aèdes, Démodocos chante les exploits des Achéens.

Si l'on tient compte du fait qu'Ulysse demande à Démodocos, et par extension aux Muses, de chanter son exploit, cela peut être comparé à la chanson des Sirènes. Toutefois, il est nécessaire de signaler, ici, un décalage essentiel.

491 Perceau 2007, p. 24.

Les Sirènes, comme les Muses, connaissent tout et surtout ce qu'Ulysse désire écouter, c'est-à-dire un chant pour son « honneur », κλέος. Ainsi, comme les Muses chantent son honneur à travers le chant d'aède et du poète, les Sirènes font le même⁴⁹².

La différence entre les deux types de chants porte sur le fait, que le chant des Sirènes constitue un reflet dénaturé du chant d'aède⁴⁹³. Autrement dit, soit Démodocos est conscient que devant lui se trouve Ulysse, soit il l'ignore, il ne chante pas les exploits des Achéens pour qu'Ulysse oublie sa vie et son pays mais pour adoucir sa souffrance.

À l'opposé, les Sirènes sont conscientes de la figure d'Ulysse et de ses désirs. Elles chantent donc pour qu'Ulysse oublie le retour à son pays, qui ne le conduira finalement qu'à la mort.

Ce paramètre révèle la différence entre le *pharmakon* de Circé et la chanson des Sirènes. Dans le cas de Circé le *pharmakon* provoque l'oubli total comme le *pharmakon* d'Hélène et le chant de l'aède. En revanche, dans le cas des Sirènes, il n'y a pas une perte complète de la mémoire. C'est l'oubli d'une partie seulement de la mémoire : celle du retour au pays maternel⁴⁹⁴.

Dans cette perspective et dans notre dialogue, le fait que le Cyclope pense qu'il a perdu son esprit mais qu'il n'oublie pas à cause du *pharmakon* met en lumière un autre niveau de lecture à propos de vin, du *pharmakon* et de l'effet poétique. En d'autres termes, le vin d'Ulysse, le *pharmakon* d'Hélène et de Circé, et par extension le *pharmakon* de Lucien, sont comparés avec le chant de l'aède et des Sirènes, à cause de leurs effets.

Ainsi, l'auteur de l'époque impériale réintroduit et réutilise des termes préexistants dans la tradition littéraire du vin. Lucien les transforme pour mettre en avance son interprétation du *pharmakon*, en mettant l'accent sur les effets préexistants du *pharmakon* dans *L'Odyssée*.

Il en résulte que, Lucien réunit dans un seul épisode déjà connu de la tradition littéraire des caractéristiques typiques du vin avec les effets typiques du *pharmakon*, créant une autre variation possible. Les termes qui caractérisent le remède et le remède lui-même

492 Canevaro 2018, p. 171.

493 Iriarte 1993, p. 158.

494 Iriarte 1993, p. 156.

prennent le rôle de marqueur d'intertextualité dans le dialogue de Lucien pour montrer ses différentes stratégies de jeux intertextuels.

4 Lucien scholiaste de la tradition homérique

Les commentateurs anciens et surtout ceux de la tradition alexandrine, ont essayé d'analyser les deux épopées homériques l'*Iliade* et l'*Odyssée* puisqu'elles étaient les sources principales des modèles de la tradition littéraire. Néanmoins, en les analysant, ils ont dû se confronter à de nombreuses contradictions, que nous appelons « les problèmes homériques ». Ils ont donc fait des efforts pour les expliquer et les interpréter.

Dans ce contexte, notre auteur ne pouvait que participer à cette tradition, étant donné qu'il désirait révéler la « vérité » contre les « mensonges » du passé littéraire et surtout homérique⁴⁹⁵. Effectivement, Lucien dans le dialogue *Le Cyclope et Poséidon* propose ses réinterprétations possibles autour de la figure héroïque ou non d'Ulysse, du Cyclope comme imitateur du rusé d'Ulysse et de la raison de colère de Poséidon contre Ulysse.

Il convient de préciser, ici, que ce n'est pas par hasard si notre auteur a choisi de réutiliser le chant IX de l'*Odyssée* d'Homère. Autrement dit, les commentaires de Lucien participent d'un dialogue philologique autour du monde homérique, tant au niveau du contenu que de la structure des épopées homériques. Ainsi, ses commentaires qui semblent simples et humoristiques pour un lecteur non-érudit, sont en réalité des commentaires précieux pour comprendre son monde littéraire⁴⁹⁶ et ses propositions philologiques.

495 Briand 2015 (a), p. 168.

496 Charrière 2011, p. 46.

4.1 Ulysse : une figure héroïque ou rusée

Le Cyclope explique à Poséidon que c'est Ulysse qui l'a aveuglé, mais le dieu de la mer ne peut pas comprendre comment Ulysse a trompé son fils (*Le Cyclope et Poséidon*, 1) :

Ποσειδῶν : ἀλλὰ πῶς ταῦτα ἔπραξεν οὐδὲ πάνυ εὐθαρσῆς ὄν ;

« Poséidon : - Mais comment a-t-il fait cela, lui qui n'est pas très courageux ? »

Le fait que Poséidon affirme qu'Ulysse n'est pas courageux n'est pas surprenant pour les lecteurs de Lucien. Bien au contraire, grâce à cette affirmation, Lucien prend part au débat autour de la figure héroïque et les méthodes d'Ulysse. C'est un débat qui se trouve au cœur de l'écriture d'*Illiade* et d'*Odyssee*, et il s'agit aussi un débat essentiel de la tradition littéraire et critique philologique postérieure.

4.1.1 *Les débats autour de la figure héroïque d'Ulysse*

Achille et Ulysse, les deux figures centrales respectivement de l'*Illiade* et de l'*Odyssee*, adoptent des méthodes différentes pour atteindre leur ainsi que gagner leur τιμή « l'honneur » et leur κλέος, « la gloire ». Ce traitement différent a déjà suscité un débat autour du sens du courage dans les deux épopées homériques

Plus précisément, comme nous le savons, dans l'*Illiade*, l'honneur d'Achille est restauré au fil de la guerre grâce à sa mort. En effet, cette épopée homérique promeut la force physique à travers la mort pour être honoré.

En revanche, dans l'*Odyssee*, l'important est « le retour », νόστος, au pays natal. Effectivement, l'objectif est la préservation de la vie et non le courage ainsi que la gloire à travers la mort comme dans l'*Illiade*⁴⁹⁷. Pour cette raison, Ulysse emploie toutes les méthodes possibles pour atteindre son but. On rappelle que dans la tradition homérique, le héros épique est défini comme πολύμητις, « celui qui réfléchit avant de faire une action », πολυμήχανος et πολύτροπος, « celui qui utilise la μηχανή et la τέχνη, à savoir les moyens pour atteindre son but »⁴⁹⁸.

497 Scheijnen 2018, p. 26.

498 Pour plus de détails sur *mêtis*, voir notre chapitre sur Philoxène, p. 182-184.

Pourtant, les méthodes d'Ulysse ne comportent pas toujours un aspect positif, comme θάρρος, « le courage ». À l'inverse, elles comportent plutôt un aspect négatif, puisqu'il s'agit de tromper les autres en utilisant δόλος, « la ruse », βία, « la violence » ou δειλία, « la lâcheté ».

Dans cet esprit, plusieurs textes du cycle épique ont déjà questionné la figure héroïque d'Ulysse. Un exemple particulier d'une telle approche se trouve dans la *Petite Iliade*. Ulysse, aveuglé par la haine, accuse son compagnon de la guerre de Troie, Palamède, de trahison. Il essaie ensuite de persuader Néoptolème de tromper Philoctète pour récupérer les armes d'Héraclès afin de gagner la guerre de Troie.

Cette présentation a provoqué aussi bien des débats philosophiques dans l'antiquité. Parmi ces débats il se trouve l'approche de Platon dans son *Hippias mineur*. Le philosophe reformulant les valeurs héroïques de l'*Iliade*, propose un débat sur la notion philosophique d'ἀρετή, « la vertu ». Ainsi, dans son dialogue, il pose la question qui est entre Achille et Ulysse, « le meilleur (ἀμείνω) et en quoi ? » (364b)⁴⁹⁹.

Ils existent, également, des débats philologiques comme dans la *Défense de Palamède* du rhéteur Gorgias (IV- V^e s. av. J.-C.) où Ulysse accuse Palamède de trahison ; ou encore le cas de Philostrate d'Athènes (III^e s. ap. J.-C.), qui fait ressortir l'aspect négatif de la ruse d'Ulysse contre la sagesse de Palamède.

Dans cette optique, Lucien, avec son statut d'auteur, de rhéteur et de lecteur critique de la tradition littéraire surtout homérique, ne pouvait que prendre place dans ce débat. Notre auteur se rattache alors à cette tradition et met en lumière son point de vue autour de la figure héroïque d'Ulysse.

499 Bouvier 2013, p. 2.

4.1.2 *Réécrire Ulysse : une figure ruse épique*

Dans le dialogue de Lucien, le Cyclope Polyphème indique à son père que lorsqu'il est arrivé chez-lui, Ulysse et ses compagnons étaient en train de piller ses biens et qu'ils se sont cachés dès qu'ils se sont aperçus de sa présence (*Le Cyclope et Poséidon*, 2) :

Κύκλωψ : (...) ἐφάνησαν ἀποκρύπτειν αὐτοὺς πειρώμενοι (...).

« Le Cyclope : - (...) je les ai bien vus, qu'ils aient essayé de se cacher. »

Lucien réécrit cette scène homérique de l'*Odyssée*, où, étant dans la caverne du Cyclope, Ulysse et ses compagnons entrent plus loin dans la caverne parce qu'ils ont peur (*Odyssée*, 9.236) :

ἡμεῖς δὲ δείσαντες ἀπεσσύμεθ' ἐς μυχὸν ἄντρου.

Ulysse : « – Et nous, effrayés, nous nous sommes réfugiés dans les profondeurs de la caverne. »

Sur le versant opposé se trouve la version d'Euripide qui offre une approche différente en proposant un comportement héroïque d'Ulysse dans son drame satyrique (*Cyclope*, 195-202) :

Ὀδυσσεύς : Οὐ δῆτ' : ἐπεὶ τᾶν μεγάλα γ' ἡ Τροία στένοι,
εἰ φευξόμεσθ' ἐν' ἄνδρα, μυρίον δ' ὄχλον
Φρυγῶν ὑπέστην πολλάκις σὺν ἄσπιδι.
Ἄλλ', εἰ θανεῖν δεῖ, καθανούμεθ' εὐγενῶς
ἢ ζῶντες αἶνον τὸν πάρος συσώσομεν.

« Ulysse : - Eh ! bien non. Certes Troie aurait trop à gémir, si nous fuyions devant un seul homme, quant à des milliers de Phrygiens j'ai tenu tête, souvent, le bouclier en main. S'il faut mourir, nous succomberons vaillamment, ou avec la vie nous sauverons notre passé de gloire. »

Euripide met en avant les vertus d'Ulysse et de ses compagnons, son triomphe dans la guerre de Troie sans tenir compte du conseil de Silène de se cacher avec ses compagnons. Prenant le contre-pied d'Euripide et suivant la tradition homérique, Lucien donne sa propre interprétation en composant un jeu de mots crucial pour l'analyse de son texte.

Ainsi, dans son dialogue, Lucien propose un oxymore avec l'expression ἐφάνησαν ἀποκρύπτειν (*Le Cyclope et Poséidon*, 2), c'est-à-dire avec deux verbes ayant des interprétations opposées, φαίνομαι, « apparaître », et ἀποκρύπτω, « se cacher ». Cette juxtaposition lexicale devient un indice d'intertextualité et permet des allusions sur le jeu de mots οὔτις, « personne », ainsi que sur l'épisode du cheval de Troie qui se trouvent dans le chant VIII de l'*Odyssée*.

Dans ce contexte, dans le dialogue de Lucien le Cyclope amoindrit la figure héroïque d'Ulysse lorsqu'il explique qu'Ulysse ne révèle son nom qu'une fois qu'il s'est éloigné de la caverne, quand le Cyclope ne pourra plus le détruire (*Le Cyclope et Poséidon*, 1) :

Κύκλωψ : Τὸ μὲν πρῶτον Οὔτιν ἑαυτὸν ἀπεκάλει, ἐπεὶ δὲ διέφυγε καὶ ἔξω ἦν βέλους, Ὀδυσσεὺς ὀνομάζεσθαι ἔφη.

« Le Cyclope : - Il s'est d'abord donné le nom de « Personne », mais lorsqu'il s'est échappé et qu'il s'est retrouvé hors d'atteinte, il a dit qu'il s'appelait Ulysse. »

En dépit de cette présentation d'Ulysse par le Cyclope de Lucien, il faut rappeler un élément fondamental à propos de l'identité de héros épique. Dans l'*Odyssée*, se trouve déjà ce motif de la dissimulation par Ulysse de son identité et seuls son chien (*Odyssée*, 17.300-304), sa nourrice (*Odyssée*, 19.392-393) et son père (*Odyssée*, 24.328-331) ont le pouvoir de l'identifier directement.

Poursuivant ce motif, Ulysse se présente comme « personne » à Polyphème (*Odyssée*, 9.366) qui choisit de faire confiance à son interlocuteur, malgré la prophétie de Télémos (*Odyssée*, 9.507-514). Pourtant, en même temps qu'Ulysse se présente, il se cache puisqu'il ne s'agit pas de sa véritable identité. Ainsi, Ulysse « apparaît », φαίνεται, mais, dans le même temps, il « se cache », κρύπτεται.

De même, il est possible de comparer le jeu du nom d'Ulysse avec le cheval de Troie (*Odyssée*, 4.272-273 et 8.486-520). Ainsi, pendant la guerre de Troie, Ulysse a proposé aux Achéens de construire un cheval en bois afin de se cacher dedans pour gagner la guerre. Les Achéens se cachent et malgré l'avertissement de Laocoon qui explique que le cheval est une embuscade (*Petite Iliade*), les Troyens choisissent de l'interpréter comme un miracle. Suivant les conseils d'Ulysse, les Achéens « paraissent », φαίνονται, quitter la guerre, mais dans le même temps ils « se cachent », κρύπτονται, dans le cheval en bois.

Il en résulte que dans les deux cas mentionnés, Ulysse emploie la même méthode, à savoir que « je suis apparu mais je me suis caché » ou par extension « je présente une condition comme vérité, mais en réalité c'est un mensonge ». Toutefois, peu importe si Ulysse dit la vérité ou non étant donné qu'il est l'homme de mêtis, l'homme du *tropos* et de la *mēchanē*, comme nous l'avons indiqué. Effectivement, Ulysse a la capacité de trouver chaque fois des méthodes différentes pour atteindre son but⁵⁰⁰. Par extension, l'essentiel se trouve sur le fait qu'Ulysse a la même attitude et telle est sa vérité.

Dans cette perspective, Lucien fait allusion à cette double capacité d'Ulysse en suivant la tradition épique et proposant que la faculté d'Ulysse à s'adapter aux nouvelles conditions soit un signe d'intelligence et de force physique⁵⁰¹. Cela se traduit l'oxymore constitué par la proximité des deux termes ἐφάνησαν (« je les ai bien vus ») et ἀποκρύπτειν (« se cacher ») (*Le Cyclope et Poséidon*, 2).

Le vocabulaire employé est alors une réutilisation des particulières facultés préexistantes de la figure d'Ulysse homérique. Lucien se réfère donc indirectement- mais de façon claire pour ses lecteurs érudits- à des accomplissements réalisés par Ulysse grâce à sa ruse et sa force.

Ainsi, ce choix philologique du vocabulaire est une proposition ou une possible réinterprétation pour le résumé de l'épisode où Ulysse cache son identité au Cyclope, car c'est le plan adopté pour tromper le Cyclope. Symétriquement, il s'agit d'une

500 Scheijnen 2018, p. 236.

501 Scheijnen 2018, p. 26.

redéfinition de la figure de l'Ulysse rusé et de ses méthodes qui combinent la force physique et l'intelligence.

Ainsi, ayant conscience qu'Ulysse n'est pas un héros injuste, mais le héros de la ruse par excellence⁵⁰², Lucien fait une proposition de réécriture assez complexe, en réutilisant le Cyclope qui raconte de son point de vue une situation déjà passée. L'auteur laisse entendre qu'une fiction, un événement entre le Cyclope et Ulysse pourrait être possible sans introduire un nouvel épisode. Grâce à l'intertextualité et à ses enjeux, Lucien crée un jeu littéraire qui permet des concepts variés au sein d'un même épisode, créant une version alternative.

4.2 Le Cyclope rusé : une imitation d'Ulysse

Grâce à la forme du dialogue, Lucien donne la parole à Polyphème pour raconter sa version de son aveuglement par Ulysse, comme nous l'avons montré. Dans cet esprit, Polyphème a cette fois-ci l'opportunité de bâtir sa version sur le jeu de mot « personne » qui est un élément essentiel pour le chant IX de l'*Odyssée* et aussi pour la version du dialogue de Lucien. Ainsi, notre auteur présente le jeu de mots « personne » comme un jeu rhétorique contre le Cyclope qui est en train de proposer un autre contre - jeu rhétorique afin de tromper Ulysse.

Plus précisément, Poséidon demande à son fils d'être plus précis sur la méthode utilisée par Ulysse pour s'échapper de la caverne (*Le Cyclope et Poséidon*, 3) :

Ποσειδῶν : Ὡς βαθὺν ἐκοιμήθης, ᾧ τέκνον, ὃς οὐκ ἐξέθορες μεταξὺ τυφλούμενος. ὁ δ' οὖν Ὀδυσσεὺς πῶς διέφυγεν; οὐ γὰρ ἂν εἴ οἶδ' ὅτι ἠδυνήθη ἀποκινήσαι τὴν πέτραν ἀπὸ τῆς θύρας.

« Poséidon : - Ton sommeil était vraiment bien profond, mon enfant, pour que tu ne sautes pas du lit pendant qu'il t'aveuglait ! Mais, Ulysse, comment s'est-il échappé ? Il n'y a pas moyen, j'en suis sûr, qu'il ait pu déplacer facilement le rocher loin de la porte. »

502 Bouvier 2013, p. 3.

Le fait que la première réaction de Poséidon père à l'aveuglement du Cyclope fils n'est pas d'être inquiet pour son fils et son malheur, mais de s'interroger sur l'incapacité du Cyclope à réagir vite parce qu'il dormait, nous semble être une moquerie de la part du dieu de la mer envers son fils.

Ainsi, Poséidon insiste sur la méthode employée par Ulysse et ses compagnons pour s'enfuir de la caverne, dans la mesure où il est impossible qu'Ulysse, un homme minuscule, ait réussi à ouvrir la porte gigantesque de la caverne du Cyclope. Dans l'*Odyssee*, la taille de la porte cyclopéenne est déjà mentionnée comme un obstacle primordial pour l'évasion d'Ulysse et ses compagnons car, si Ulysse tue le Cyclope, il ne peut pas ouvrir la porte seul (*Odyssee*, 9.240-243).

Dans cette optique, la réponse du Cyclope éclaire les questions de Poséidon, mais elle rend simultanément cruel son ridicule car Polyphème affirme qu'il a lui-même ouvert la porte pour les attraper (*Le Cyclope et Poséidon*, 3) :

Κύκλωψ : Ἄλλ' ἐγὼ ἀφείλον, ὡς μᾶλλον αὐτὸν λάβοιμι ἐξιόντα, καὶ καθίσας παρὰ τὴν θύραν ἐθήρων τὰς χεῖρας ἐκπετάσας, μόνᾳ παρῆς τὰ πρόβατα εἰς τὴν νομὴν, ἐντειλάμενος τῷ κριῶ ὅσα ἐχρῆν πράττειν αὐτὸν ὑπὲρ ἐμοῦ.

« Le Cyclope : - Mais c'est moi qui l'ai enlevée, dans l'idée qu'il serait plus facile de m'emparer de lui quand il sortirait. Je me suis assis près de la porte avec les mains tendues pour l'attraper ; je n'ai laissé sortir que mes moutons au pâturage et j'ai commandé à mon bélier de faire tout ce qu'il fallait pour mon compte. »

Cette partie du dialogue du Cyclope et de Poséidon constitue une adaptation ludique de la narration dans le chant IX de l'*Odyssee*. Toutes ces questions sont présentées à travers la narration d'Ulysse qui, comme le fait Poséidon dans notre dialogue, essaie de rationaliser le choix du Cyclope d'enlever la porte (*Odyssee*, 9.415-419) :

Κύκλωψ δὲ στενάχων τε καὶ ὠδίνων ὀδύνησι,
χερσὶ ψηλαφῶν ἀπὸ μὲν λίθον εἶλε θυράων,
αὐτὸς δ' εἰνὶ θύρῃσι καθέζετο χεῖρε πετάσας,
εἴ τινά που μετ' ὅεσσι λάβοι στείχοντα θύραζε·
οὔτω γάρ πού μ' ἤλπετ' ἐνὶ φρεσὶ νήπιον εἶναι.

Ulysse : « – Et le Cyclope, tout gémissant et en proie à de grandes douleurs, en tâtonnant avec ses mains, enleva la pierre de l'entrée.

Puis, le voilà qui restait assis en travers de l'entrée, les deux mains tendues, au cas où il pourrait s'emparer de quelqu'un qui s'approcherait

de la porte au milieu de ses moutons ;

Il s'attendait en effet en son cœur à ce que je sois si naïf. »

Le fait qu'Ulysse suppose que le Cyclope a ouvert la porte parce que le Cyclope pensait qu'il serait plus facile pour lui d'attraper Ulysse et ses compagnons, est une hypothèse de ruse possible de la part du Cyclope. Toutefois, l'explication d'Ulysse peut être interprétée comme une pensée d'un homme qui est lui-même rusé et qui peut comprendre l'effort d'un autre homme, ici du Cyclope, de vouloir être lui aussi rusé. Seul un homme comme Ulysse, un homme rusé qui cherche le *τρόπος* et la *μηχανή*, « la moyen », pour atteindre son but, est capable d'interpréter cette action avec une telle explication.

Bien que, dans l'*Odyssée*, cette explication-hypothèse d'Ulysse ne soit pas confirmée, parce qu'Ulysse est plus rusé que le Cyclope et le trompe et aussi parce que l'*Odyssée* est la narration personnelle d'Ulysse, dans notre dialogue, elle est réutilisée avec un décalage essentiel. Notre auteur réinvestit le texte homérique, en offrant une variation des mêmes vers homériques, remplaçant la narration d'Ulysse par celle du Cyclope. En d'autres termes, le Cyclope de Lucien admet lui-même devant son père que tel était son plan pour attraper Ulysse et ses compagnons. Ainsi, l'hypothèse de la ruse échouée de l'Ulysse d'Homère est devenue la ruse échouée réalisée par le Cyclope de Lucien.

Le Cyclope montre que bien qu'il ne soit pas aussi rusé que l'Ulysse homérique, il peut devenir rusé dans une autre version du même épisode, celle du dialogue de Lucien. Ainsi, Polyphème a essayé de tromper Ulysse, l'homme par excellence de *mētis*, mais il est trompé par cette même embuscade.

Par conséquent, Lucien poursuit la tradition homérique en faisant intervenir Poséidon qui explique qu'Ulysse et ses compagnons se sont échappés de la caverne en se cachant en-dessous des brebis (*Le Cyclope et Poséidon*, 4). Ainsi, le Cyclope appelle les autres Cyclopes pour l'aider (*Le Cyclope et Poséidon*, 4) :

Κύκλωψ : Συνεκάλεσα, ὦ πάτερ, καὶ ἦκον· ἐπεὶ δὲ ἤροντο τοῦ ἐπιβουλεύοντος τοῦνομα κἀγὼ ἔφην ὅτι Οὐτίς ἐστὶ, μελαγχολᾶν οἰηθέντες με ἀπιόντες ὄχοντο. οὕτω κατεσοφίσαστό με ὁ κατάρατος τῷ ὀνόματι.

« Le Cyclope : - Je les appelés, ô père, et ils sont venus ; mais lorsqu'ils m'ont demandé le nom de mon agresseur et que j'ai dit que c'était « Personne », ils m'ont pris pour un fou et sont partis. C'est ainsi que le maudit m'a trompé par un sophisme, avec ce nom. »

L'adverbe μελαγχολᾶν, « être fou », et le verbe κατασοφίζομαι, « tromper par des sophismes », sont deux termes particuliers dans le texte de Lucien parce qu'ils couvrent plusieurs fonctions. D'un côté, ces termes offrent à l'auteur la possibilité de réécrire la même scène homérique et de rester consigné dans son modèle.

D'un autre côté, les mêmes termes autorisent Lucien à réinvestir la même scène homérique en employant un type particulier de vocabulaire issu de la tradition littéraire qui lui permet de modifier et par extension de réinterpréter le contexte homérique. Il ne faut pas oublier que Lucien ne manque pas une occasion de montrer son expertise tant philologique que littéraire en invitant ses lecteurs à le suivre dans ses propositions.

Ainsi, dans un premier temps, dans le dialogue de Lucien, le terme μελαγχολᾶν, « être fou », est employé pour justifier la réaction des autres Cyclopes contre le Cyclope Polyphème.

De la même façon, dans l'*Odyssée*, les autres Cyclopes arrivent à la caverne afin de comprendre pourquoi le Cyclope Polyphème est blessé (*Odyssée*, 9.408-412) :

- ὦ φίλοι, Οὐτίς με κτείνει δόλω οὐδὲ βίηφι.
Οἱ δ' ἀπαμειβόμενοι ἔπεα πτερόεντ' ἀγόρευον·
- Εἰ μὲν δὴ μή τις σε βιάζεται οἶον ἐόντα,
νοῦσον γ' οὐ πως ἔστι Διὸς μεγάλου ἀλέασθαι·
ἀλλὰ σύ γ' εὐχεο πατρὶ Ποσειδάωνι ἄνακτι.

« [Polyphème] : - Mes amis, Personne me tue, par ruse et non par la force.

Et eux lui répondaient de leur côté par ces mots empennés :

[Les Cyclopes] : - Si aucune personne ne te traite pas violence et que tu es tout seul,

la maladie que le grand Zeus t'envoie, il ne t'est pas possible d'y échapper ;
allons, adresse tes prières à ton père, le seigneur Poséidon.

Dans le texte homérique, les Cyclopes pensent que Polyphème souffre de νόσος, « une maladie », certes divine, mais dont l'identité précise n'est pas révélée.

Lucien s'inscrit dans un mouvement similaire, par lequel les Cyclopes identifient un mal à l'œuvre chez Polyphème, mais ici ce mal est précisé : μελαγχολᾶν, « être fou », caractérise désormais l'état du Cyclope (*Le Cyclope et Poséidon*, 4). Autrement dit, Lucien emploie un terme précis pour caractériser la situation particulière dans laquelle se trouve le Cyclope après son aveuglement par Ulysse.

À l'époque classique, le verbe μελαγχολᾶω est utilisé dans un sens équivalent à celui de l'« humeur noire » ou de « folie mélancolique ». Un exemple particulier existe dans la comédie *Ploutos* d'Aristophane (*Ploutos*, 364-367) :

Χρεμύλος : - Οὔ τοι μὰ τὴν Δῆμητρ' ὑγιαίνειν μοι δοκεῖς.

Βλεψίδημος : - ὡς πολὺ μεθέστηχ' ὧν πρότερον εἶχεν τρόπων.

Χρεμύλος : - Μελαγχολᾶς, ὦνθρωπε, νῆ τὸν οὐρανόν.

Βλεψίδημος : - Ἄλλ' οὐδὲ τὸ βλέμμ' αὐτὸ κατὰ χώραν ἔχει,
ἀλλ' ἐστὶν ἐπιδηλοῦν τι πεπανουργηκότα.

« Chrémyle : - Non, vois-tu, par Déméter, tu ne me parais pas dans ton bon sens.

Blepsidème : - Combien il est changé de ses manières d'autrefois !

Chrémyle : - Tu es fou, l'homme, par le ciel.

Blepsidème : - Jusqu'à son regard qui ne reste pas en place, mais trahit celui qui a fait quelque mauvais coup⁵⁰³. »

Aristophane emploie ici le même verbe μελαγχολᾶω que Lucien réutilise dans le discours indirect. Est-il possible de supposer que ce terme constitue un réinvestissement et une réponse poétique de Lucien à Aristophane, qui a par ailleurs parodié le Cyclope de Philoxène ? Ce n'est donc pas un hasard si Lucien l'a choisi

503 Nous modifions ici la traduction de H. Van Daele.

pour son Cyclope. Les contextes sont différents et il est impossible d'établir un lien direct, mais la coïncidence des termes n'en reste pas moins intrigante.

De surcroît, à l'époque de Lucien le terme *μελαγχολία* est un terme connu comme un terme précis que l'on retrouve souvent chez Plutarque et notamment chez Galien. Ce dernier donne au terme *μελαγχολία* plusieurs significations.

Galien propose une approche médicale, à savoir qu'il s'agit d'une maladie de la bile noire ayant d'un côté un aspect corporel qui peut affecter le cerveau en provoquant des hallucinations⁵⁰⁴ ; et d'un autre côté, une approche psychologique, c'est-à-dire une maladie de l'âme qui provoque « la détresse et le manque de détermination et d'esprit⁵⁰⁵ » d'après K. An. Stewart.

Si on prend en considération la seconde proposition de Galien et le fait que le Cyclope lui-même explique qu'il a perdu momentanément son esprit après avoir bu le *pharmakon* d'Ulysse (*Le Cyclope et Poséidon*, 2), il est possible que Lucien s'appuie sur cette explication du terme *μελαγχολία* pour établir sa définition de la maladie divine homérique, en rationalisant le choix des autres Cyclopes de ne pas aider leur frère.

Par ailleurs, dans son dialogue, Lucien emploie le verbe *κατασοφίζομαι*, « tromper par des sophismes » (*Le Cyclope et Poséidon*, 4), pour mettre en valeur l'action rusée d'Ulysse, dont le Cyclope lui-même reconnaît après coup l'efficacité⁵⁰⁶. Le jeu sur le nom *οὔτις*, « Personne », cesse d'être un simple jeu de mots pour devenir un artifice savant, propre à ceux qui s'y connaissent en langage (*σοφισταί*). Le résumé fourni par Lucien dans la bouche de Polyphème simplifie en effet le texte homérique : l'alternance *οὔτις*, terme prononcé par Polyphème / *μή τις*, locution reprise par les Cyclopes, qui illustre le décalage entre la perception de Polyphème et ce qu'en interprètent les Cyclopes, disparaît dans le texte de Lucien au profit du simple énoncé *οὔτις* : il revient au lecteur de reconstituer l'arrière-plan de l'histoire.

504 Stewart 2018, p. 132.

505 Stewart 2018, p. 134.

506 Heubeck & Hoekstra 1989, p. 35.

Cette simplification des termes, qui attribue un rôle plus grand au lecteur du dialogue et qui l'invite à se souvenir du texte de l'Odyssée pour donner un sens satisfaisant au passage, met en valeur le terme *sophisma* on peut penser que celui-ci laisse entendre, au moins par comparaison, qu'Ulysse utilise les méthodes de la sophistique pour tromper le Cyclope. Une référence importante du terme *sophisma* se trouve dans la *République* de Platon (469a) :

Τί δέ; τοὺς ἀναξίους παιδεύσεως, ὅταν αὐτῇ πλησιάζοντες ὀμιλῶσι μὴ κατ' ἀξίαν, ποῖ ἄττα φῶμεν γεννᾶν διανοήματά τε καὶ δόξας; ἄρ' οὐχ ὡς ἀληθῶς προσήκοντα ἀκοῦσαι σοφίσματα, καὶ οὐδὲν γνήσιον οὐδὲ φρονήσεως [ἄξιον] ἀληθινῆς ἐχόμενον;

« De même quand des gens réfractaires à l'éducation s'approchent de la philosophie et, malgré leur indignité, ont commerce avec elle, quelles pensées, quelles opinions croisons-nous qu'ils puissent enfanter ? Des sophismes, pour les appeler de leur vrai nom, et rien de légitime, rien qui tienne d'une véritable science⁵⁰⁷. »

Selon l'interprétation de Platon, *sophisma* est un argument faux ou un argument faux mais qui semble vrai ou réel, tel que les sophistiques l'emploient. Ainsi, le Cyclope, qui est un « être » dénué d'intelligence présente le jeu du nom « Personne » comme un jeu rhétorique. Cela signifie qu'il a soudainement la capacité de comprendre la moquerie d'Ulysse rusé : se pourrait-il qu'il devienne, sinon un maître des mots, comme l'est Ulysse, du moins capable de percevoir l'ironie ?

Il en résulte qu'en réintroduisant des mots-clés homériques dans son dialogue, Lucien les réinvestit en faisant des modifications et en détournant leur sens original. Cela est rendu possible grâce à l'ambiguïté du texte homérique qui permet à Lucien de faire intervenir ses interprétations possibles du texte homérique ainsi que des jeux intertextuels avec d'autres textes de la tradition littéraire.

507 Trad. Em. Chambry.

En conséquence, de nouveau Lucien invite ses lecteurs à apprécier ses jeux philologiques et intertextuels, faisant de la langue son véhicule de réinterprétation non seulement du monde homérique, mais de son époque. Pour Lucien, la langue est un outil qu'il sait bien maîtriser en rappelant à ses lecteurs l'artificialité de ses dialogues.

Lucien enrichit la figure ainsi que les facultés d'Ulysse homérique en le présentant comme un sophiste de l'époque de Platon et de son époque à lui. Il est possible de supposer qu'à travers les paroles du Cyclope, Lucien montre indirectement que son dialogue est un *sophisma*. Lucien lui-même, comme Ulysse, est un rhéteur, un vrai maître des mots, qui peut manipuler les paroles pour atteindre son but et présenter ses versions de ce que nous appelons la « vérité ».

4.3 La colère de Poséidon : vengeance ou punition divine

À la fin du dialogue de Lucien, Polyphème explique à son père, Poséidon, l'évènement le plus essentiel, qui le rend plus triste que son aveuglement. Le Cyclope, afin de se protéger, déclare qu'Ulysse s'est moqué de lui en indiquant que même son père, un dieu, ne pourrait l'aider (« *Le Cyclope et Poséidon*, 4) :

Κύκλωψ : καὶ ὁ μάλιστα ἠνίασέ με, ὅτι καὶ ὄνειδίζων ἐμοὶ τὴν συμφορὰν, Οὐδὲ ὁ πατήρ, φησὶν, ὁ Ποσειδῶν ἰάσεται σε.

« Le Cyclope : - Et ce qui m'a le plus agacé, c'est qu'il s'est moqué de mon malheur et m'a dit, « Même ton père, Poséidon, ne pourra pas te guérir ».

Cette affirmation du Cyclope provoque la réponse immédiate de Poséidon qui explique qu'il est capable de punir lui-même Ulysse (« *Le Cyclope et Poséidon*, 4) :

Ποσειδῶν : Θάρρει, ὦ τέκνον· ἀμυνοῦμαι γὰρ αὐτόν, ὡς μάθη ὅτι, εἰ καὶ πῆρωσίν μοι τῶν ὀφθαλμῶν ἰᾶσθαι ἀδύνατον, τὰ γοῦν τῶν πλεόντων [τὸ σφάζειν αὐτοὺς καὶ ἀπολλύναι] ἐπ' ἐμοί ἐστι· πλεῖ δὲ ἔτι

« Poséidon : - Courage mon enfant ; je le punirai, pour qu'il apprenne que même s'il m'est impossible de guérir le handicap des yeux, au moins l'avenir de ceux qui naviguent [c'est-à-dire leur salut ou leur perte] dépend de moi ; et il est toujours en mer. »

Poséidon désire la punition d'Ulysse seulement après avoir appris que celui-ci mettait en cause sa puissance. Cette proposition de Lucien qui réinterprète la colère de Poséidon contre Ulysse, appartient à un débat philologique autour de la raison de la création de l'*Odyssee* elle-même, un débat avec des variations possibles dans l'*Odyssee* même.

4.3.1 *La colère de Poséidon dans l'Odyssee*

Dans le chant I de l'*Odyssee*, pendant le conseil des dieux, tous les dieux de l'Olympe sont unis pour le retour d'Ulysse chez lui, sauf Poséidon qui est exclu car il ne veut pas le retour d'Ulysse à cause de l'aveuglement de son fils⁵⁰⁸, comme nous l'explique l'aède (*Odyssee*, 1.19-21) :

(...) θεοὶ δ' ἑλέαιρον ἅπαντες
νόσφι Ποσειδάωνος· ὁ δ' ἀσπερχὲς μενέαινε
ἀντιθέῳ Ὀδυσῆϊ πάρος ἦν γαῖαν ἰκέσθαι.

Et les dieux prenaient tous pitié de lui,
sauf Poséidon ; celui-ci était d'une colère incessante
pour Ulysse rival des dieux, jusqu'à ce qu'il atteigne son pays. »

Ainsi, Athéna demande l'aide de Zeus afin qu'Ulysse retourne chez-lui, mais le père des dieux lui explique encore une fois que Poséidon est en colère contre Ulysse parce qu'il a aveuglé le Cyclope (*Odyssee*, 1.68-71) :

ἀλλὰ Ποσειδάων γαῖήοχος ἀσκελὲς αἰεὶ
Κύκλωπος κεχόλωται, ὃν ὀφθαλμοῦ ἀλάωσεν,
ἀντίθεον Πολύφημον, ὃν κράτος ἐστὶ μέγιστον
πᾶσιν Κυκλώπεσσι·

Zeus : « – Mais Poséidon, qui embrasse la terre, est sans cesser en colère contre lui à cause du Cyclope, dont il a aveuglé l'œil, de Polyphème rival des dieux, dont la force l'emporte sur celle de tous les Cyclopes ; »

508 Segal 1992, p. 491.

Or ces deux passages du chant I, qui présentent la colère de Poséidon comme une forme de vengeance pour l'aveuglement de Polyphème, sont en contradiction avec le chant IX de l'*Odyssée*.

En effet, après l'aveuglement du Cyclope où Ulysse révèle son nom, le héros de l'*Odyssée* mentionne que même Poséidon ne peut aider le Cyclope, qui se vante de pouvoir demander son aide (*Odyssée*, 9.523-525) :

αἶ γὰρ δὴ ψυχῆς τε καὶ αἰῶνός σε δυναίμην
εὖνιν ποιήσας πέμψαι δόμον Ἄϊδος εἶσω,
ὥς οὐκ ὀφθαλμόν γ' ἰήσεται οὐδ' ἐνοσίχθων.

Ulysse : « - Ah, je pourrais te priver de souffle et d'existence,
et t'envoyer dans la maison d'Hadès, de sorte que ton œil,
même celui qui fait trembler la terre ne pourra le guérir ! »

Le passage montre que soit Ulysse est arrogant envers le dieu pour diminuer sa puissance, soit Ulysse explique que l'aveuglement du Cyclope est incurable. En tout cas, ses paroles sont une insulte pour le dieu de la mer, comme une forme d'*hybris*⁵⁰⁹. En conséquence, Ulysse semble avoir perdu sa *mêtis* et le contrôle de lui-même à cause de sa colère provoquée par l'anthropophagie du Cyclope. Ainsi, cette affirmation d'Ulysse provoque la prière de Polyphème qui souhaite sa punition.

Il convient de rappeler que quand les autres Cyclopes sont arrivés à la caverne de Polyphème (*Odyssée*, 9.408-412), après ses cris, ils pensent que le Cyclope est fou à cause de Zeus. C'est pourquoi, ses frères Cyclopes expliquent à Polyphème que seul son père peut l'aider. En revanche, Polyphème prie son père non pas de l'aider à soigner son œil blessé, comme les autres Cyclopes le lui conseillent, mais pour le venger d'Ulysse⁵¹⁰.

509 Friedrich 1991, p. 21-23.

510 Segal 1992, p. 503.

Ainsi, bien que Poséidon n'apparaisse que sous formes de signes dans l'*Odyssée*⁵¹¹, il confirme la punition d'Ulysse (*Odyssée*, 9.536), aux dires d'Ulysse lui-même :

Ἦς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε κυανοχαίτης.

Ulysse : « - Voilà quelle fut sa prière, et celui qui a les cheveux bleus l'a entendu. »

La colère de Poséidon est provoquée non pas par l'aveuglement du Cyclope comme cela est indiqué au chant I, mais par l'insulte d'Ulysse.

Les passages de l'*Odyssée*, que nous les avons mentionnés ci-dessus, expliquent la colère de Poséidon pour deux raisons différentes. Par conséquent, ces passages controversés ont provoqué de nombreuses *apories* chez les commentateurs anciens de l'*Odyssée*, amorçant un débat philologique autour de la raison de la colère du dieu de la mer.

4.3.2 *La colère de Poséidon dans la tradition philologique*

Dans la tradition critique philologique, il existe plusieurs propositions autour de la raison de la colère de Poséidon contre Ulysse. Notre intérêt est attiré alors par la proposition d'Antisthène et d'Aristote à propos de ce débat philologique.

Ainsi, pour résoudre ce problème, Antisthène suggère qu'Ulysse n'insulte pas Poséidon puisque dans l'antiquité le dieu responsable des problèmes liés aux yeux est Apollon. Si Poséidon est le dieu de la mer, donc le malheur du Cyclope n'est pas de son ressort (Schol. in Hom., *Od.*, 9.525c) :

9.525c ὡς οὐκ ὀφθαλμὸν γ' ἰήσεται : διὰ τί ὁ Ὀδυσσεὺς πρὸς τὸν Κύκλωπα οὕτως ἀνοήτως εἰς τὸν Ποσειδῶνα ὀλιγώρησεν τῷ λόγῳ εἰπὼν “ὡς οὐκ ὀφθαλμὸν γ' ἰήσεται οὐδ' ἐνοσίχθων” ; Ἀντισθένης [SSR V A 190] μὲν φησι διὰ τὸ εἰδέναι ὅτι οὐκ ἦν ἰατρὸς ὁ Ποσειδῶν, ἀλλ' ὁ Ἀπόλλων· (...). HMaTT*

9.525c « de sorte qu'il ne pourra guérir ton œil : Pourquoi Ulysse a-t-il insulté Poséidon d'une façon aussi insensée, en tenant ce propos : "de sorte que même celui qui fait trembler la terre ne pourra guérir ton œil" en déclarant au Cyclope

511 Frangoulidis 1993, p. 49-50.

"que même celui qui tremble la terre ne guérira pas ton œil" ? Antisthène dit que c'est parce qu'il sait que Poséidon n'est pas médecin, mais que c'est Apollon ; (...). » HM^aTT

De son côté, Aristote propose une autre interprétation de la colère de Poséidon (Fr. 174 Rose, Schol. in Hom., *Od.*, 9.525c et 9.25d) :

9.525c (...) Ἀριστοτέλης

δὲ [fr.174 Rose] οὐχ ὅτι οὐ δυνήσεται, ἀλλ' ὅτι οὐ βουληθήσεται διὰ τὴν πονηρίαν τοῦ Κύκλωπος. HMaTT*

9.525c « Aristote dit que [Poséidon ne se vengera pas], non pas parce qu'il ne le peut pas, mais parce qu'il ne le veut pas, à cause de la méchanceté du Cyclope. » HMaTT*

9.525d ὡς οὐκ ὀφθαλμόν] διὰ τί οὖν ὁ Ποσειδῶν ὠργίσθη, καίτοι μὴ χαλεπαίνων

διὰ τὸ ἀπόφθεγμα ἀλλὰ διὰ τὴν τύφλωσιν ("Κύκλωπος γὰρ κεχόλωται, ὃν ὀφθαλμοῦ ἀλάωσε" [α 69], καίπερ πονήρου ὄντος καὶ τοὺς ἐταίρους κατεσθίοντος); λύων δὲ ὁ Ἀριστοτέλης [fr.174 Rose] φησὶ μὴ ταῦτόν εἶναι ἐλευθέρῳ πρὸς δοῦλον καὶ δούλῳ πρὸς ἐλεύθερον, οὐδὲ τοῖς ἐγγὺς τῶν θεῶν οὖσι πρὸς τοὺς ἄποθεν· ὁ δὲ Κύκλωψ ἦν μὲν ζημίας ἄξιος, ἀλλ' οὐκ Ὀδυσσεῖ κολαστέος, ἀλλὰ τῷ Ποσειδῶνι, HM^aTT* εἰ πανταχοῦ νόμιμον {τῷ} διαφθειρομένῳ βοηθεῖν τῷ υἱῷ· καὶ ἥρχον ἀδικίας οἱ ἐταῖροι. M^aTT*

9.525d « de sorte que même ton œil] Pourquoi donc Poséidon est-il en colère, sans être en colère à cause de l'exclamation d'Ulysse, mais bien à cause de l'aveuglement ? ("il en colère contre lui à cause du Cyclope, dont il a aveuglé l'œil", *Od.*, 1.69, bien que cet être soit méchant et ait dévoré les compagnons d'Ulysse). Aristote a résolu le problème en disant qu'on ne peut mettre sur le même plan un esclave, et un esclave par rapport à un homme libre, pas plus que à ceux qui sont proches des dieux par rapport à ceux qui en sont éloignés. Or le Cyclope méritait une punition, mais ce n'est pas Ulysse qui devait le châtier, mais Poséidon, HM^aTT* s'il est licite absolument de secourir un fils qui a été lésé. Et ce sont les compagnons qui ont pris l'initiative de l'injustice. » M^aTT*

D'après la scholie, Aristote fait deux propositions. D'un côté, Aristote propose qu'il soit juste que Poséidon veuille aider son fils blessé et qu'il punisse ainsi Ulysse. D'un autre côté, Polyphème doit être puni pour ses actions irrespectueuses, mais non par Ulysse. Par contre, Poséidon est celui qui pourrait punir le Cyclope et restaurer l'ordre établi. Ainsi, Poséidon ne désire pas soigner l'œil du Cyclope afin de le punir de son comportement brutal, car il est rusé et il a dévoré les compagnons d'Ulysse.

Il en résulte que les deux propositions, c'est-à-dire celle d'Antisthène et celle d'Aristote, peuvent être employées pour résoudre ce problème homérique étant donné que même le texte homérique n'est pas clair sur la raison de la colère de Poséidon. Cette ambiguïté du texte homérique profite à Lucien qui peut proposer ses interprétations possibles.

4.3.3 *Un nouveau motif pour la colère de Poséidon*

Dans le débat philologique autour de la colère de Poséidon contre Ulysse, Lucien prend place en illustrant ses réinterprétations dans le dialogue possible entre Polyphème et Poséidon, faisant une comparaison indirecte avec les autres réinterprétations-solutions à ce problème homérique.

Ainsi, au dernier paragraphe du dialogue de Lucien, Poséidon explique que bien qu'il ne puisse pas soigner l'œil du Cyclope - référence possible à la proposition d'Antisthène - il est capable de punir Ulysse puisque celui-ci est en mer, sur son territoire.

D'ailleurs, l'expression du but *ὡς μάθη ὅτι* (« *Le Cyclope et Poséidon*, 4), « pour qu'il apprenne », que Lucien emploie est essentielle dans la mesure où elle exagère le sens du verbe *μανθάνω* (« *Le Cyclope et Poséidon*, 4), « apprendre ». Cet emploi de la langue met en lumière l'intention de Poséidon de punir Ulysse, pour que ce dernier apprenne à respecter les dieux. Cette explication pourrait être une allusion à la proposition d'Aristote.

On souligne ici un décalage fondamental dans le dialogue du Cyclope et de son père chez Lucien : Poséidon ne prend en compte l'aveuglement du Cyclope par Ulysse qu'à la fin de leur conversation.

Pendant le dialogue de Lucien, il est possible que Poséidon n'ait pas eu l'intention de punir Ulysse. À l'inverse, Poséidon, tout au long du dialogue, semble se moquer de son fils. Il est d'ailleurs possible qu'il trouve amusante la petite histoire du Cyclope car il pointe de nombreuses fois son manque d'intelligence.

Poséidon choisit de punir Ulysse quand il est insulté. Ainsi, pour le Poséidon de Lucien, le plus important n'est pas de venger l'aveuglement de son fils comme cela est proposé par les dieux dans le chant I de l'*Odyssée*. Au contraire, l'essentiel est de punir le manque de respect d'Ulysse envers la puissance des dieux - ici, le dieu de la mer - comme cela est indiqué dans le chant IX de l'*Odyssée*. C'est pourquoi, dans le dialogue de Lucien, Poséidon explique que si Ulysse est en mer, Poséidon qui est le dieu de la mer est capable de lui infliger une punition.

Dans ce débat philologique Lucien propose ses versions de la colère de Poséidon, à savoir que les hommes sont la cause de leurs problèmes à travers leurs paroles ou leurs actions. Dans notre cas c'est Ulysse qui a provoqué la prière du Cyclope puis la colère de Poséidon. Le dieu de la mer punit donc Ulysse afin que la justice divine soit rétablie⁵¹², une opinion qui est en accord avec l'esprit de l'*Odyssée* d'après Zeus qui explique que les hommes accusent les dieux de tous leurs maux (*Odyssée*, 1. 32-33).

Ainsi, Lucien, en interprétant la colère de Poséidon envers Ulysse comme la raison des aventures de ce dernier et en donnant par extension la raison de la création de l'*Odyssée* elle-même, propose un nouveau motif, une nouvelle explication du nom d'Ulysse mais aussi de l'*Odyssée*. Lucien propose, alors, l'interprétation du nom d'Ulysse par le verbe ὀδύσσομαι, à savoir « se mettre en colère avec » ou « ne pas être aimé » à cause de la « colère », de la « haine » ou de la « douleur, souffrance »⁵¹³.

Dans ce contexte, notre auteur choisit non seulement de réutiliser et de réinterpréter l'une des deux versions de la colère de Poséidon dans l'*Odyssée*, celle qui d'après lui est la plus probable, mais Lucien fait aussi des références et des allusions aux deux réinterprétations que nous avons exposées, celle d'Antisthène et celle d'Aristote.

512 Segal 1992, p. 491.

513 Heubeck, Russo & Fernandez- Galiano 1992, p. 97.

Lucien échafaude alors un jeu allusif critique entre les possibles solutions-réinterprétations de ce problème homérique dans son dialogue.

Notre auteur emploie donc des jeux intertextuels, comme ici, celui de la philologie critique, mettant en lumière les strates intertextuelles de son texte. En effet, il donne sa réponse poétique non seulement à Homère, mais aussi sa réponse philologique aux commentateurs anciens, invitant ses lecteurs à prendre place dans ce « débat intellectuel ».

5 Conclusion

On voit, grâce au *Dialogue marin II*, combien la figure du Cyclope Polyphème occupe une place centrale dans la définition des dialogues comiques de Lucien. Sa figure même, qui réunit des éléments divers de la tradition littéraire et culturelle, peut passer pour l'emblème de la nouvelle forme poétique des dialogues comiques que Lucien crée.

Le dialogue *Le Cyclope et Poséidon* propose plus particulièrement un dialogue possible entre Polyphème et Poséidon, où le monstre homérique devient locuteur et expose son point de vue, c'est-à-dire ce qui est la vérité pour lui, en contrepoint de celle développée – avec toutes ses ambiguïtés – par Ulysse dans l'*Odyssee*. Pour Lucien, la révélation de la vérité de Polyphème est une façon de dire le vrai d'une version possible, sans cacher qu'il s'agit d'une fiction. Cela permet à Lucien de mélanger la création littéraire avec la réflexion métalittéraire⁵¹⁴.

Pour cette raison, Lucien transforme le texte original homérique non pas jusqu'au moment où il cesse d'être reconnu par son public, mais jusqu'au moment où peut se déployer une version alternative du texte d'origine. Dans notre cas, en transformant le texte homérique, grâce aux jeux intertextuels, comme la miniaturisation, la parodie, la réécriture allusive, les formes de critique philologique et la critique philosophique, Lucien n'est pas obligé de créer un nouvel épisode entre Ulysse et le Cyclope pour proposer sa version alternative.

514 Briand 2014 [En ligne] ; Dubel, Favreau- Linder & Oudot 2015, p. 14.

Ainsi, grâce à l'intertextualité et à ses enjeux, Lucien a la possibilité de re-raconter et re-textualiser le même épisode homérique en proposant une nouvelle version selon le contexte, l'énonciateur et la forme poétique. Comme nous l'avons vu, Lucien remplace la prière-malédiction du Cyclope d'Homère par un dialogue qui explique, selon le point de vue du Cyclope-locuteur, l'origine même de l'*Odyssée*.

Ainsi, Lucien a la possibilité de fonder son œuvre en opposition avec les grands genres littéraires et les figures divines et héroïques de la tradition homérique, en assumant, par le biais de la miniaturisation, une forme de réécriture qui met l'accent sur la relation familiale entre le Cyclope et Poséidon. Lucien en tant que lecteur et commentateur de la tradition homérique, montre ainsi son expertise. Il met en avant ses réinterprétations, à travers la réutilisation ludique des événements principaux du chant IX de l'*Odyssée* d'Homère. Lucien participe surtout au débat sur la raison de la création de l'*Odyssée* elle-même : en proposant son explication de la création de l'*Odyssée*, en développant la raison des aventures d'Ulysse en mer, il refonde à son tour, après Homère lui-même, l'existence entière de l'épopée homérique.

Lucien apporte, alors, à son texte non seulement une approche intertextuelle directe avec l'hypotexte homérique de l'*Odyssée*, mais il crée aussi un débat philologique et littéraire avec d'autres textes de la tradition littéraire, grâce à différents mécanismes littéraires. Dans cet esprit, Lucien propose ses réinterprétations et invite ses lecteurs à réfléchir à la fois sur l'hypotexte homérique et à la fois sur d'autres versions de cet épisode homérique, ainsi qu'à la tradition philologique.

Ainsi, les dialogues *Doris et Galatée* et *Le Cyclope et Poséidon*, et en général l'ensemble des dialogues de Lucien, peuvent être compris comme des commentaires des épopées homériques et, également, des commentaires d'autres textes et genres littéraires de la tradition littéraire, comme dans notre cas d'Euripide, de Philoxène et de Théocrite.

Dans les deux dialogues analysés de Lucien, Galatée et le Cyclope deviennent des locuteurs sous les traits d'un couple inversé de la tradition littéraire. C'est pourquoi, dans le cadre du dialogue comique, Lucien donne la parole à Doris et à Galatée, à Polyphème et à Poséidon pour que chacun d'eux propose son point de vue, par rapport aux thèmes et aux sujets déjà connus de la tradition littéraire.

Lucien ne propose pas une reprise simple des thèmes et des mécanismes littéraires. Au contraire, pour Lucien, l'accumulation des points de vue ou des versions alternatives et différentes devient l'un des mécanismes principaux du comique et du renouvellement de la tradition littéraire. À travers les dialogues de Lucien, le lecteur a donc la capacité de réviser tous les points principaux de chaque version du sujet analysé, et, simultanément, de s'immerger dans ses propositions et ses réinterprétations.

Pour Lucien, sa création littéraire prend de la valeur si on la compare avec d'autres genres littéraires, d'autres points de vue, d'autres approches comme il a tendance à le faire dans ses dialogues comiques en réunissant différents matériaux littéraires pour composer cette forme poétique particulière. Ainsi, il est nécessaire que ses lecteurs prennent en compte le type de jeu intertextuel proposé par Lucien afin de comprendre sa création poétique. Cette demande spécifique que Lucien présuppose de la part de ses lecteurs met en lumière un jeu métalittéraire et culturel entre lui-même et ses lecteurs érudits.

On pourra enfin être surpris de voir que nous rattachons les deux textes de Lucien à la tradition littéraire sur le *pharmakon*. Comme nous l'avons indiqué, nous touchons ici aux limites de ce thème, tant il est absent d'un côté, dans le dialogue entre Doris et Galatée, et tant il semble banal dans le dialogue entre Polyphème et son père. Il nous semble cependant que cette tension est significative, et que l'apparente simplicité de la formule qui fait du vin un *pharmakon* occulte en fait toute la tradition littéraire que nous avons analysée. Que le vin soit une « drogue » est à la fois une évidence et le signe que Lucien souhaite revenir aux fondements de l'*Odyssée* dans le dialogue entre Polyphème et son père. Mais que le *pharmakon* soit justement absent du dialogue entre Doris et Galatée, alors que tout le thème du dialogue est l'amour, un motif intimement lié à celui du *pharmakon* depuis Philoxène et Théocrite, nous semble significatif. L'effacement du *pharmakon* est, paradoxalement, pour nous un signe que Lucien s'inscrit malgré tout dans la tradition de ce motif.

CONCLUSION GENERALE

Notre thèse ne s'est pas faite sans difficultés, en raison de la diversité du matériau proposé. Surtout, il n'a pas été aisé de trouver, au-delà de la figure du Cyclope, un lien constant qui pouvait garantir l'unité de notre démarche. Nous restons convaincue que le motif du vin et du *pharmakon*, pris à la fois dans sa présence et son absence – même si cela est paradoxal et nécessiterait d'approfondir l'analyse – répond en partie à cet objectif. Nous avons essayé de proposer sinon un fil continu, du moins un ensemble de lectures croisées d'où émergent un certain nombre de propositions, d'ordre thématique et méthodologique.

En premier lieu, en réunissant divers matériaux de la tradition culturelle et littéraire autour de la figure du Cyclope Polyphème, nous avons pu voir comment ce dernier incarne véritablement les innovations et les réinterprétations de nouvelles formes poétiques expérimentées par les auteurs de notre corpus. En nous donnant pour objet la figure littéraire du Cyclope Polyphème, nous avons été conduite à réévaluer et à réinterpréter des formes poétiques débattues, telles que le drame satyrique, le dithyrambe, l'idylle ou le dialogue comique.

Ensuite, nous avons tenté d'établir une sorte de panorama ou de mémoire culturelle, un arrière-plan par rapport auquel les différentes œuvres du corpus pouvaient prendre sens. Cet arrière-plan est constitué par le texte homérique, à savoir le chant IX de l'*Odyssée*, exploité dans une stratégie de relecture. Cette relecture a été le fait des commentateurs et érudits qui se sont attachés à des « problèmes homériques » ; elle a été aussi le fait de chacun de nos auteurs. Les réécritures proposées par eux impliquent de connaître le texte homérique dans le détail : celui-ci est donc devenu un hypotexte. Les enjeux et motifs que nous avons étudiés nous ont permis de déployer une série de stratégies de composition impliquant en particulier des mécanismes intertextuels. Les réinterprétations de la figure du Cyclope Polyphème ont pris sens dans les différentes formes poétiques où il se manifeste, et dans un réseau dont nous avons essayé de montrer la cohérence. Il nous a semblé en particulier que la figure de Polyphème gagnait en autonomie par rapport à l'*Odyssée*, au fil des réécritures, et permettait de percevoir certains mécanismes par lesquels l'œuvre littéraire, et certaines formes de fiction, prenaient leur essor.

Pour cette approche, nous avons proposé deux axes de lecture liés à l'interprétation du vin homérique dans le chant IX de l'*Odyssée*. Le premier axe s'attache au vin qui provoque l'ivresse alors que le second – qui vient se substituer à ce premier axe – se consacre lui au *pharmakon* qui cause le désir amoureux.

Euripide met en scène Polyphème dans le cadre d'un banquet qui parodie les rituels de la cité et le dieu Dionysos. L'ivresse est bien ici au premier plan : le contexte des Dionysies suffit à expliquer cela. L'un des effets de cette mise en scène est la transformation de la figure du monstre homérique en un Cyclope qui fait rire par son ivresse. Ulysse semble jouer ici un rôle d'éducateur, d'initiateur au don divin de Dionysos, même si une telle éducation semble perdue pour le Cyclope.

Dans *Le Cyclope* ou *Galatée* de Philoxène de Cythère, on retrouve l'axe du vin et de l'ivresse, mais d'une manière différente de celle d'Euripide. Philoxène introduit en effet trois innovations marquantes, et qui, pour nous, sont liées : le Cyclope devient amoureux, le vin devient une drogue capable de susciter l'oubli, et le chant poétique lui-même semble doté de cette faculté. Cette modification radicale trouve en partie ses sources dans l'*Odyssée* elle-même : chez Homère, le *pharmakon* désigne une drogue qui rend magique les breuvages ou aliments dans lesquels elle se trouve, et qui peut être soit bénéfique, soit malfaisante pour la personne qui la reçoit. Il en va ainsi du mélange composé par Circé qui transforme les hommes en cochons dans le chant X d'*Odyssée* (10.234-240, 10.289-290, 10.316-317, 10.326). Mais le *pharmakon* peut aussi être un philtre composé d'une drogue utilisée pour provoquer l'oubli : c'est le cas du *pharmakon* utilisé par Hélène lors du banquet en l'honneur de Télémaque dans le chant IV de l'*Odyssée* (4.220-232). Le *pharmakon* agit d'emblée sur le corps ou l'esprit. Mais, comme on le voit dans le chant X de l'*Odyssée*, le *pharmakon* est tout aussi bien l'antidote et le remède : Homère désigne comme un *pharmakon* le *moly*, l'herbe aux propriétés mystérieuses qu'Hermès a offert à Ulysse pour se protéger de Circé (10.302-303). C'est ce sens qu'il faut remarquer chez Philoxène et que l'on retrouve ensuite dans l'introduction de l'*Idylle IX* (1-3), où Théocrite emploie ce même terme de *pharmakon* explicitement comme « remède ».

En réutilisant la figure du Cyclope amoureux de Philoxène, dans l'*Idylle VI* et *XI*, Théocrite fait de Polyphème une figure qui se transforme en emblème de la poésie bucolique : le chant d'amour est son unique souci. Le Cyclope sert ici de support pour une réflexion sur le chant lui-même. Étant donné la quasi disparition du dithyrambe de Philoxène, c'est Théocrite qui, pour nous aujourd'hui, articule le plus fermement la définition du *pharmakon* dans ses relations avec le chant amoureux : le remède poétique se matérialise en un chant d'amour qui prend les mêmes caractéristiques qu'un *pharmakon*.

Le retour à la prose, avec Lucien, nous permet d'explorer un autre type de réinvestissement de la figure du Cyclope. En apparence, rien de plus simple : en exploitant l'alliance du sérieux et du comique au sein de la forme des dialogues, Lucien semble opérer avec son dialogue entre Poséidon et Polyphème, une sorte de paraphrase de l'*Odyssée*, et avec son dialogue entre Doris et Galatée, une réécriture distancée de Théocrite. L'emploi peu problématique du terme *pharmakon* dans le premier dialogue, et l'absence de toute référence au chant d'amour comme remède, dans le deuxième, pourraient nous pousser à considérer que ces textes sont extérieurs au motif du *pharmakon*, tel que nous l'avons identifié. Il nous semble cependant qu'il faut considérer cette minoration et cette absence comme le signe, non d'un manque d'intérêt, mais au contraire d'un rejet et d'une réécriture particulièrement offensive. Lucien, nous semble-t-il, prend parti ici, justement en s'inscrivant en faux contre la tradition créée et défendue par Philoxène et Théocrite, dont il reprend pourtant l'intrigue centrée sur les amours de Polyphème et de Galatée. Le décentrement qu'il propose met ainsi un point final à notre enquête et referme notre thèse sur les réécritures de l'ivresse de Polyphème.

C'est en ce sens que nous proposons de faire du vin et/ou du *pharmakon* un marqueur d'intertextualité : il nous a permis de dessiner un réseau qui court depuis le Cyclope d'Homère dans les différentes versions de notre corpus, et d'en souligner les imbrications et la diversité. Ainsi, la réutilisation et le réinvestissement du vin, qui alterne avec le *pharmakon*, constituent la réponse poétique d'un auteur à un autre et le marqueur du passage d'une forme poétique à une autre. Le vin - même sous les traits d'un *pharmakon* - devient l'emblème du mécanisme de la création poétique qui se modifie et s'adapte en fonction des expérimentations poétiques et fait émerger les strates intertextuelles de chacune des réécritures poétiques.

Un certain nombre de points resteraient à examiner pour approfondir ou nuancer certains aspects de notre démarche : la définition précise des mécanismes intertextuels, par exemple, pourrait gagner en précision, de façon à ce que toute réécriture ne soit pas intertextualité. Nous ne cachons pas non plus que notre point de vue a pu évoluer entre les premières phases de la rédaction, dont certaines pages portent encore la trace, et le résultat final auquel nous sommes parvenue : l'évaluation des rapports entre vin et *pharmakon* n'a pas été facile à faire et pourrait encore être discutée. Nous espérons cependant avoir pu contribuer, dans la mesure de nos moyens, à une exploration du phénomène littéraire dans l'Antiquité. En prenant à la fois pour objet un personnage – Polyphème – et un motif – l'ivresse et le remède – nous avons finalement abordé la question de la création littéraire, l'autonomisation croissante de la fiction et la diversité des lectures et réécritures possibles de l'*Odyssée*. C'est un vaste champ qui ouvre encore de nombreuses possibilités d'études.

BIBLIOGRAPHIE

1 Editions des œuvres antiques

1.1 Sources primaires

Euripide, *Tragédies, Le Cyclope - Alceste – Médée – Les Héraclides* (Tome I), (trad.) L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1926 [11^e tirage 2009].

Ad. Fongoni, *Philoxeni Cytherii Testimonia et fragmenta*, Pisa, Roma, F. Serra Editore, 2014.

Homère, *L'Odyssée « Poésie Homérique »* (Tome II, Chants VIII - XV), (trad.) V. Bérard, Les Belles Lettres, Paris, 1924 [7^e tirage 1963].

Lucian, *Dialogues of the Dead, Dialogues of the Sea-Gods, Dialogues of the Gods, Dialogues of the Courtesans* (Volume VII), (trad.) M. D. MacLeod, Loeb Classical Library 431, Cambridge, Harvard University Press, 1961[2014 En ligne]

Poetae melici Graeci, D. L. Page (éd), Oxford, Clarendon Press, 1962.

Scholia graeca in Odysseam (Tome V : Scholia ad libros ι - κ), F. Pontani (éd.), Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022.

Théocrite, *Bucoliques grecs* (Tome I), (trad.) Ph.-E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1925 [7^e tirage 972].

1.2 Sources secondaires

Alcée, Sapho, *[Fragments lyriques]*, (trad.) Th. Reinach, (collab.) A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1937.

Archiloque, *Fragments*, (trad.) A. Bonnard, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

Aristote, *Constitution d'Athènes*, (trad.) G. Mathieu & B. Haussoullier, Paris, Les Belles Lettres, 1922 [6^e tirage 1962].

Aristote, *Poétique*, (trad.) J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932 [4^e édition 196].

Aristophane, *Les Acraniens, Les Cavaliers, Les Nuées* (Tome I), (trad.) H. Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1923 [8^e tirage 1964].

Aristophane, *L'assemblée des femmes, Ploutos* (Tome V), (trad.) H. Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1930 [3^e tirage 1963].

Aristophane, *Les Guêpes, La Paix* (Tome II), (trad.) H. Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1924 [11^e tirage 1969].

Athénée de Naucratis, *Les Deipnosophistes* (Tome I, Livres I & II), (trad.) A.M. Desrousseaux, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

Callimaque, *Fragments poétiques, Origines, Iambes, Hécaldès, fragments de poèmes épiques et élégiaques, fragments de place incertaine*, (trad.) Y. Durberc, Paris, Les Belles Lettres, 2006.

D. A. Campbell (éd.), *Greek lyric V : The new school of poetry and anonymous songs and hymns*, Cambridge, Massachusetts, Londres, Harvard University Press, 1993.

Ps. Démétrios, *Du style*, (trad.) Pierre Chiron, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

Euripide, *Cyclops*, Hunter R. & Laemmle R. (éds.), University of Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

Euripide, *Cyclops*, Seaford R. (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1988.

Euripide, *Tragédies, Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Electre* (Tome IV), (trad.) L. Parmentier & H. Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, 1925.

Heraclitus, *Homeric Problems*, (trad.) D. Russell & D. Konstan (éds), Atlanta Society of Biblical Literature, 2005.

Hésiode, *Théogonie - Les travaux et les jours - Le Bouclier*, (trad.) P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1928 [12^e tirage 1986].

Hésiode, *Théogonie - Les travaux et les jours - Le Bouclier - Le Catalogue des femmes (fragments) - Autres fragments suivis de La Dispute d'Homère et d'Hésiode*, (trad.) P. Brunet, Paris, Librairie générale française, 1999.

Homère, *Hymnes*, (trad.) J. Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 1936.

Homère, *Hymnes homériques*, (trad.) R. Jacquin, Paris, Editions Ophrys, 1997.

Homère, *Iliade* (Tome I, Chants I - VI), (trad.) P. Mazon, (collab.) P. Chantraine, P. Collart & R. Langumier, Paris, Les Belles Lettres, 1937 [7^e édition 1961].

Homère, *Iliade* (Tome IV, Chants XIX - XXIV), (trad.) P. Mazon, (collab.) P. Chantraine, P. Collart & R. Langumier, Paris, Les Belles Lettres, 1938 [8^e tirage 1982].

Homère, *L'Odyssée « Poésie Homérique »* (Tome I, Chants I - VII), (trad.) V. Bérard, Les Belles Lettres, Paris, 1924 [7^e tirage 1967].

Homère, *L'Odyssée « Poésie Homérique »* (Tome III, Chants XVI - XXIV), (trad.) V. Bérard, Les Belles Lettres, Paris, 1924 [3^e édition 1939].

J. L. Lightfoot (éd.), *Hellenistic Collection : Philitas. Alexander of Aetolia. Hermesianax. Euphorion. Parthenius*, (trad.) J. L. Lightfoot, Cambridge, coll. Loeb Classical Library 508, Harvard University Press, 2010.

Lucien, *Dans les secrets des dieux*, (trad.) A.M. Ozanam, Paris, Les Belles Lettres, 2017.

Lucien, *Lucien de Samosate : Œuvres complètes*, (trad.) E. Chambry, Al. Billault, & Ém. Marquis (éds.), Paris, Robert Laffont, 2015.

Lucien, *Œuvres complètes*, (trad.) A.M. Ozanam, Paris, Les Belles Lettres, 2018.

Platon, *Œuvres complètes. Tome VII, 1^{ère} partie : La République (Livres IV – VII)*, (trad.) Em. Chambry, Les Belles Lettres, Paris, 1933 [7^e édition 1967].

Plutarque, *Erotikos, Dialogue sur l'amour*, (trad.) R. Flacelière, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

Scholia Graeca in Homeri Odysseam, W. Dindorf (éd.), 2 vols., Oxford, Oxford University Press, 1855 (reimpression Amsterdam, Hakkert, 1962), 1 :7-402 ; 2 :403-732.

Scholia in Theocritum vetera, C. Wendel (éd.), Leipzig, B. G. Teubner, 1914.

Scholia in Thesmophoriazusas, Ranas, Ecclesiazusas et Plutum, Fasc. IV a Scholia vetera in Aristophanis Plutum, M. Chantray (éd.), Groningen, Egbert Forsten, 1994.

Scholiaste (Hésiode), *Scholia vetera in Theogoniam*, L. di Gregorio (éd.), Milan, Vita e Pensiero, 1975.

Scholiaste (Hésiode), *Scholia vetera in Opera et Dies (Les Travaux et les Jours)*, A. Pertusi (éd.), Milan, Vita e Pensiero, 1955.

Sophocle, *Ajax - Œdipe Rois- Electre*, (Tome II), (trad.) P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1958 [2^e tirage 1965].

Synésios de Cyrène, *Correspondance. Lettres LXIV- CLVI*, (Tome III), (trad.) D. Roques, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

Théocrite, *Theocritus*, (trad.) A. S. F. Gow, New York, Cambridge University Press, 1973.

Théocrite, *Idylles I-XI*, (trad.) Ph.-E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

Xénophane de Colophon, *Œuvre poétique*, (trad.) L. Reibaud, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

2 Textes Critiques

M. Aguirre & R. Buxton (éds), *Cyclops : The Myth and its Cultural History*, Oxford, Oxford University Press, 2020.

G. D'Alessio, “ The Name of the Dithyramb ”, in B. Kowalzig & P. Wilson (éds), *Dithyramb in Context*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 113-132.

M. Alexiou & D. Cairns (éds.), *Greek laughter and tears Antiquity and After*, Édinburgh, Edinburgh University Press, 2017.

Ar. D'Angour, “ How the Dithyramb Got Its Shape”, *The Classical Quarterly*, vol. 47, n°2, New York, Cambridge University Press, 1997, p. 331-351.

Ar. D'Angour, “ The New Music - so whats' new ? ”, in S. Goldhill, R. Osborne (éds.), *Rethinking Revolutions through Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 264-283.

Iv. Aurenty, *Cyclope, Cyclopie, postérité littéraire cyclopéenne*, thèse de doctorat, sous la direction de Joël Thomas, Université de Perpignan, 2009.

A. Bartley (éd.), *A Lucian for our Times*, Newcastle, Cambridge Scholars publishing, 2009 (a).

A. Bartley, *Lucian's Dialogi marini*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009 (b).

A. Bartley, “ Techniques of Composition in Lucian’s Minor Dialogues ”, *Hermes*, vol. 133, n° 3, Franz Steiner Verlag, 2005, p. 358-367.

M. Baumbach & S. Bär (éds.), *Brill’s Companion to Greek and Latin Epyllion and its reception*, Leyde & Boston, Brill, 2012.

A. Billault, “ Théocrite et Polyphème. Remarques sur les *Idylles XI et VI* ”, in D. Bouet & C. Esmein-Sarrazin (éds.), *Palimpestes épiques. Réécritures et interférences génériques*, Paris, PUPS, 2006, p. 13-23.

Al. Billault, & Ém Marquis (éds.), *Mixis : Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Paris, Éditions Demopolis, 2017.

R. Bloch, *Les prodiges dans l’Antiquité*, Paris, PUF, 1963.

J. Bonhomme, *Le miroir et le crâne. Parcours initiatique du Bwete Misoko(Gabon)*, Paris, CNRS Éditions – Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2005.

J. Bompaire, *Lucien Écrivain : Imitation et création*, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

Od. Bouquiaux - Simon, *Les lectures homériques de Lucien*, Bruxelles, Palais des Academies, 1965.

D. Bouvier, “ *L’Odyssée : quand la poésie sait qu’elle ne dit pas toute la vérité...* ”, *Pallas*, n° 91, 2013, p. 13-26.

R. Bracht Branham, *Unruly Eloquence : Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge, Massachusetts, Londres, England, Harvard University Press, 1989.

M. Briand, “ Hospitalités paradoxales : les jeux du rite et de la parole dans les chants III et IV de l’*Odyssée*”, *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, n° 14, 2011, p. 85-102.

M. Briand, “ La fiction qui pense en riant : avatars et paradoxes du muthos et du pseudos chez Lucien ”, *Cahiers Forell - Formes et Représentations en Linguistique et Littérature* 2014, [En ligne], URL : <https://cahiersforell.edel.univ-poitiers.fr:443/cahiersforell/index.php?id=243>.

M. Briand (éd.), *La trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l’antiquité grecque et latine*, coll. La Licorne 101, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

M. Briand, “ L'éloge (et le blâme) chez Théocrite : effet – recueil, effet – discours, trans-généricité ”, in Chr. Cusset, Chr. Kossaiji & R. Poignault (éds.), *Présence de Théocrite*, Clermont & Ferrand, Publications du Centre de Recherches André Piganiol, 2017 (b), p. 19-40.

M. Briand, “ L'Homère paradoxal de Lucien. Un dialogue, entre imitation et satire ”, in S. Dubel, A.-M. Favreau- Linder & Es. Oudot (éds.), *À l'école d'Homère : la culture des orateurs et des sophistes*, Paris, Éditions Rue d'Ulm & Presses de l'École normal supérieure, 2015 (a), p. 163- 172.

M. Briand, “ L'Homère sophiste de Lucien ou les ambiguïtés d'une mimesis ironique ”, in G. Most, L. Norman & S. Rabau (dir.), *Révolutions homériques*, Pisa, Edizioni della normale, 2009, p. 27-49.

M. Briand, “ Sur la formule ἐξ πατρίδα γαῖαν dans l'*Odyssée* : pour une poétique du νόστος ”, *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n°18, 2015 (b), p. 245-259.

M. Briand, “ Tel un hippocentaure... Méta-dialogue et satire dans *La Double Accusation* ou *les tribunaux* de Lucien ”, in M. Briand, S. Dubel & Ar. Eissen, (éds.), *Rire et dialogue*, coll. La Licorne 126, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017 (a), p. 111-128.

M. Briand, S. Dubel & Ar. Eissen (éds.), *Rire et dialogue. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, coll. La Licorne 126, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

Th. Brisart, “ Le banquet orientalisé. Mise en forme de la commensalité et pratiques identitaires en Grèce proto-archaïque ”, in Ar. Esposito (dir), (collab.) Él. Rabeisen & St. Wirth, *Autour « du banquet » Modèles de consommation et usages sociaux*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2015, p. 55-70.

J. N. Bremmer, “ Myth, mythology, and mythography ”, in G. Boy-Stone, B. Grazosi & P. Vasunia (éds.), *Oxford Companion of Hellenistic Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 678-687.

L. Bruit - Zaidman & P. Schmitt - Pantel (éds.), *La religion grecque dans les cités à l'époque classique*, Paris, Armand Colin, 2015.

R. Buxton, *La Grèce de l'imaginaire : les contextes de la mythologie*, Paris, Editions la Découverte, 1996.

L. - G. Canevaro, *Women of Substance in Homeric Epic : Objects, gender, agency*, New York, Oxford University Press, 2018.

P. Ceccarelli, “ Circular Choruses and the Dithyramb in Classical and Hellenistic Period : A Problem of Definition ”, in B. Kowalzig & P. Wilson (éds), *Dithyramb in Context*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 153-170.

J. - L. Charrière, “ Les références homériques dans Charon de Lucien de Samosate ”, 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, p. 27-49.

M. Clark, “ Formulas, metre and type-scenes ”, in Robert Fowler (éd.), *The Cambridge companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 117-138.

J. J. Clauss & M. Cuypers (éds.), *A Companion to Hellenistic Literature*, Oxford, Blackwell Publishing, 2010.

G. B. Conte, “ Poetic Memory : Its Historical and Systematic Features ”, in Ch. Segal (éd.) *The Rhetoric of Imitation : Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, vol. 44, Cornell University Press, 1986, p. 40–96.

G. B. Conte, *Stealing the Club from Hercules. On Imitation in Latin Poetry*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2017.

M. Coray, *Book XVIII*, in A. Bierl & J. Latacz (éds.), *Homer's Iliad The Basel Commentary*, Boston, Berlin, De Gruyter, 2018.

E. Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Oxford, Wiley & Blackwell, 2010.

E. Csapo, “ The dolphins of Dionysus ”, in E. Csapo & M. Miller (éds.), *Poetry, Theory, Praxis, The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece, Essays in honor of William J. Slater*, Oxford, Oxbow Books, 2003, p. 69-98.

Er. Csapo, “ The Politics of the New Music ”, in Murray, P. Wilson (éds.), *Music and the Muses : The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 207-248.

E. Csapo & M. Miller (éds.), *Poetry, Theory, Praxis, The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece, Essays in honor of William J. Slater*, Oxford, Oxbow Books, 2003.

Er. Csapo & P. Wilson, “ Timotheus the New Musician ”, in F. Budelmann (éd.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 277-294.

Chr. Cusset, *Cyclopedie : édition critique et commentée de l'Idylle VI de Théocrite*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée-Jean Pouilloux, 2011.

Chr. Cusset, “ Le Cyclope de Théocrite entre la force et le feu de la création ”, in Foulon Er. (dir.), *Connaissance et représentations des volcans dans l'Antiquité*, Clermont & Ferrand, Presses Universités Blaise Pascal, 2004, p.49-56.

Chr. Cusset, “ Les voix féminines dans les *Idylles* de Théocrite : une question de genre ? ”, in C. Cusset, C. Kossaifi & R. Poignault (éds), *Présence de Théocrite*, Clermont & Ferrand, Publications du Centre de Recherches André Piganiol, 2017, p. 221-242.

Chr. Cusset, Chr. Kossaifi & R. Poignault (éds.), *Présence de Théocrite*, Clermont & Ferrand, Publications du Centre de Recherches André Piganiol, 2017.

J. N. Davidson, *Courtesans & fishcakes the consuming passions of classical Athens*, Londres, Harper Collins Publishers, 1997.

Ch. Delattre, “ Construire le mythe : une perspective pragmatique ”, in D. Auger & Ch. Delattre (éds.), *Mythe et Fiction*, coll. Humanités classiques, Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre Paris Ouest, 2010, p. 8-15.

Ch. Delattre, “ L'immortalité par défaut, ou l'impossible statut de Ganymède ”, in V. Gély, (éd.), *Ganymède ou l'échanson : Rapt, ravissement et ivresse poétique*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2008, p. 1-18.

Ch. Delattre, “ Pentaméron Mythographique. Les Grecs ont-ils écrit leurs mythes ? ”, *Lalies*, n°33, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2013.

M. L. Desclos (dir.), *Le rire des Grecs : anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2000.

J. D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1975 (2^{ème} édition).

M. Detienne, *Les jardins d'Adonis*, Paris, Editions Gallimard, 1972.

M. Detienne & J.-P. Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec* Paris, Editions Gallimard, 1979.

M. Detienne & J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

E. Dickey, *Ancient Greek scholarship : a guide to finding, reading, and understanding scholia, commentaries, lexica, and grammatical treatises, from their beginnings to the Byzantine period*, New York, Oxford University Press, 2007.

M. Dickie, *Magic and magicians in the greco-roman*, Londres, Routledge, 2001.

K. J. Dover, *Homosexualité grecque*, Grenoble, Editions la pensée sauvage, 2004.

S. Dubel, A. - M. Favreau- Linder & Es. Oudot, (éds.), *À l'école d'Homère : la culture des orateurs et des sophistes*, Paris, Éditions Rue d'Ulm & Presses de l'École normal supérieure, 2015.

D. M. Dutsch, *Feminine Discourse in Roman Comedy : On Echoes and Voices*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

M. W. Edwards(éds.), *The Iliad : A Commentary* (Volume V: livres 17-20), Cambridge University Press, 1991.

M. C. Farmer, *Tragedy on Comic Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

M. Fantuzzi & R. Hunter (éds.), *Tradition and Innovation in Hellenistic poetry*, New York, Cambridge University Press, 2004.

Chr. Faraone, "Magic, medicine and eros in the prologue to Theocritus' ID. 11", in M. Fantuzzi & Th. D. Papanghelis (éds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leyde & Boston, Brill, 2006, p. 75-90.

A.-M. Favreau- Linder, "Le Charon de Lucien : un dialogue des morts ?", in S. Dubel & S. Gotteland (éds.), *Formes et genres du dialogue antique*, Scripta Antiqua 71, Bordeaux, 2015, p. 197- 209.

B. Fellmann, *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*, Munich, W. Fink, 1972.

St. A. Frangoulidis, “ Polyphemus’ Prayer to Poseidon : Hom. "Od." 9,528-535 ”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica, New Series*, Fabrizio Serra Editore, vol. 43, n° 1, 1993, p. 45-49.

J. C. Franklin, “ Songbenders of Circular Choruses’ : Dithyramb and the ‘Demise of Music’ ”, in B. Kowalzig & P. Wilson (éds), *Dithyramb in Context*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 213-236.

Fr. Frazier, *Poétique et création littéraire en Grèce ancienne. La découverte d'un « nouveau monde »*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2010.

R. Friedrich, “ The Hybris of Odysseus ”, *The Journal of Hellenic Studies*, The Society for the Promotion of Hellenic Studies, vol. 111, 1991, p. 16-28.

A. Fongoni, “Antifane e Filosseno”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica, New Series*, vol. 81, n° 3, 2005, p. 91-98.

T. Gantz, *Early Greek Myth, A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore-Londres, The Jonh Hophins University Press, 1993.

Is. Gassino, “ Les Dialogues des Courtisanes : des dialogues lucianesques ? ”, *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, Societat Catalana d’Estudis Clàssics, n° 34, 2018, p. 117-146.

V. Gély, “ « Introduction » ”, in V. Gély, (éd.), *Ganymède ou l'échanson : Rapt, ravissement et ivresse poétique* Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2008, p. 1-29.

G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

G. Genette, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, coll. Poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

L. Giangrande, *The use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman literature*, Paris, Mouton, The Hague, 1972.

J. Goeken (éd.), *La rhétorique de la prière dans l'Antiquité grecque*, Turnhout, Brepols, 2010.

M. Griffith, *Greek Satyr Play. Five Studies*, Berkeley, University of California, California Classical Studies, 2015.

M. Griffith, “ Middle-Brow Drama (Something to do with Aphrodite ?) ”, in M. Reverman & P. Wilson (éds.), *Performance, Iconography, Reception*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 59-87.

K. J. Gutzwiller, *A Guide to Hellenistic Literature*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007.

K. J. Gutzwiller, *Theocritus' Pastoral Analogies : The Formation of a Genre*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1991.

K. J. Gutzwiller, “ The herdsmen in Greek thought ”, in M. Fantuzzi & Th. D. Papanghelis (éds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leyde & Boston, Brill, 2006, p. 1-23.

J. Hall, *Lucian's Satire*, New York, Arno Press, 1981.

St. Halliwell, “ Amousia : Living without the Muses ”, in I. Sluiter & R. M. Rosen (éds.), *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, coll. *Mnemosyne, Supplements*, vol. 350, Leyde, Brill, 2012, p. 15-46.

St. Halliwell, *Greek laughter : A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

D. M. Halperin, J. J. Winckler & Fr. I. Zeitlin (dir.), *Bien avant la sexualité : l'expérience érotique en Grèce ancienne*, Paris, Epel, 2019.

G. W. M. Harrison, “ Positioning of Satyr Drama and Characterization in the Cyclops ”, in G. W. M. Harrison (éd.), *Satyr Drama : Tragedy at Play*, Swansea, The Classical press of Wales, 2005, p. 237-258.

G. Hawes, *Rationalizing myth in antiquity*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

U. Heidman, “ Réécritures anciennes et modernes des mythes : La comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée ”, in U. Heidman (dir.), *Poétiques comparées des*

mythes de l'Antiquité à la Modernité, Lausanne, Editions Payot Lausanne, 2003, p. 46-64.

Al. Heubeck & Ar. Hoekstra, *A commentary on Homer's Odyssey* (Volume II, Livres IX - XVI), Oxford, Clarendon Press, 1989.

Al. Heubeck, J. Russo & M. Fernandez- Galiano, *A commentary on Homer's Odyssey* (Volume III, Livres XVII - XXIV), Oxford, Clarendon Press, 1992.

St. Hinds, *Allusion and intertext : Dynamics of appropriation in Roman poetry*, New York, Cambridge University Press, 1998.

J. H. Hordern, “ Cyclopea : Philoxenus, Theocritus, Callimachus, Bion ”, *The Classical Quarterly*, vol. 54, n° 1 (Mai), 2004, p. 285-292.

J. H. Hordern, “ The Cyclops of Philoxenus ”, *The Classical Quarterly*, vol. 49, n°2, New York, Cambridge University Press, 1999, p. 445-455.

R. Hunter, *Critical moments in Ancient literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

R. Hunter, *Theocritus : A selection 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11, 13*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

A. Iriarte, “ Le chant-miroir des Sirènes ”, *Mètis : Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 8, n°1 - 2, 1993, p. 147-159.

L. C. M. M. Jackson, *The Chorus of Drama in the Fourth Century BCE*, Presence and Representation, Oxford, Oxford University Press, 2020.

P. Jacquet-Rimassa, “ Dionysos d'Ici et Dionysos d'Ailleurs ”, *Pallas*, n° 48, 1998, p. 19-42.

V. Jennings & A. Katsaros (éds.), *The world of Ion of Chios*, Leyde & Boston, Brill, 2007.

C. Jouano, “ Mythe et allégorie dans l'œuvre de Lucien ”, *Kentron*, n° 24, 2008, p. 183-225.

I. Kantzios, “ Theocritus *Idylls 11 and 6* : The Limitations of the Natural Landscape ”, in H. L. Reid, J. Serrati & T. Sorg (éds), *Conflict and Competition : Agon in Western*

Greece : Selected Essays from the 2019 Symposium on the Heritage of Western Greece, Parnassos Press & Fonte Aretusa, 2020, p. 219-232.

F. Klein, “ Duplications : échos et répétitions, de Narcisse à Orphée ”, *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 90, 2016, p. 47-66.

F. Klein, “ Écho, l'intertextualité déformante et une poétique « féminine » chez Ovide et quelques autres ”, *Polysèmes*, vol. 20, 2018, p. 1-15, [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.4000/polysesemes.4420>

A. Kolde, “ La chienne de Polyphème : Théocrite, *Idylle 6* ”, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, Paris, 2005, p. 95-112.

D. Konstan, *Sexual Symmetry : Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994.

Chr. Kossaifi, “ Érudition et humour dans les *idylles* bucoliques de Théocrite ”, *L'antiquité classique*, t. 77, 2008, p. 41-59.

Chr. Kossaifi, “ La houlette de Mnémosyne. Écouter et transmettre le chant dans les *Idylles* bucoliques de Théocrite ”, in, C. Cusset, C. Kossaifi & R. Poignault (éds), *Présence de Théocrite*, Clermont & Ferrand, Publications du Centre de Recherches André Piganiol, 2017, p. 41-62.

B. Kowalzig, “ Dancing Dolphins on the Wine-Dark Sea : Dithyramb and Social Change in the Archaic Mediterranean ”, in B. Kowalzig & P. Wilson (éds), *Dithyramb in Context*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 31-58.

B. Kowalzig & P. Wilson (éds), *Dithyramb in Context*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

P.A. LeVen, *The Many-Headed Muse : Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2014.

M. Likosky, *Representations of Women in Theocritus's Idylls, Authenticity of the Female Voice in the Erotic and Non-Erotic Portrayals*, New York, Peter Lang Publishing, 2018.

Fr. Lissarrague, *La cité des Satyres : Une anthropologie ludique (Athènes, VI^e-V^e siècle avant J.-C.)*, Paris, Editions EHESS, 2013.

C. Maciver, “ Parody, symbol and the literary past in Lucian ”, in : M. Alexiou & D. Cairns, (éds.), *Greek laughter and tears Antiquity and After*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2017, p. 54-72.

C.W. Marshall, “ The Sophisticated Cyclops ”, in G. W. M. Harrison (éd.), *Satyr Drama : Tragedy at Play*, Swansea, The Classical press of Wales, 2005, p. 103-117.

D. J. Mastronarde, *The Art of Euripides : Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

R. Mayhew, *Aristotle's Lost Homeric Problems*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

N. Le Meur-Weissman, “ Les dithyrambes de Pindare et de Bacchylide sont-ils des hymnes ? ”, in R. Bouchon, P. Brillet-Dubois & N. Le Meur-Weissman (éds.), *Hymnes de la Grèce antique : approches littéraires et historiques. Actes du colloque international de Lyon, 19-21 juin 2008*, Collection de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, n° 50, Série littéraire et philosophique, n° 17, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée - Jean Pouilloux, 2013, p. 79-103.

J. G. Montes Cala, “ *Polifemo y los delfines. A propósito del ditirambo El Cíclope o Galatea de Filóxeno de Citera* ”, *Emerita, Revista de Lingüística y Filología Clásica*, vol 82, n° 2, 2014, p. 203-222.

C. Morana, “ Remarques sur l'érotique de Plutarque et sa réhabilitation de l'amour conjugal ”, *Le Philosophoire*, n° 11, 2000-2001, p. 121-128, [En ligne], DOI : <https://10.3917/phoir.011.0121>

G. Most, L. Norman & S. Rabau (dir.), *Révolutions homériques*, Pisa, Edizioni della normale, 2009.

P. Murgatroyd, *Mythical monsters in classical literature*, Londres, Duckworth, 2007.

O. Murray (éd.), *Symptica : A symposium on the Symposion*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

Gr. Nagy, *The Best of the Achaeans : Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry* Baltimore, The Johns Hopkins University Press 1979.

M. Nappi (éd.), *Professionnelles de l'amour antiques & impudiques*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

P. O'Sullivan & C. Collard (éds.), *Euripides Cyclops & Major Fragments of Greek Satyric Drama*, Oxford, Aris & Phillips Classical Texts, 2013.

P. O'Sullivan, "Of Sophists, Tyrants, and Polyphemos : the Nature of the Beast in Euripides' Cyclops ", in G. W. M. Harrison (éd.), *Satyr Drama : Tragedy at Play*, Swansea, The Classical press of Wales, 2005, p. 119-152.

F. Pacale, " Éroticos : un dialogue (amoureux) entre Platon et la seconde sophistique ? ", *Revue des Études Grecques*, t. 120, n° 2 (juillet-décembre), 2007, p. 776-787.

M. Payne, " The bucolic fiction of Theocritus ", in, J. J. Clauss & M. Cuypers (éds.), *A Companion to Hellenistic Literature*, Oxford, Blackwell Publishing, 2010, p. 224-237.

M. Payne, *Theocritus and the invention of fiction*, New York, Cambridge University Press, 2007.

S. Perceau, " Héros à la cithare : la musique de l'excellence chez Homère ", in F. Malhomme & A.G. Wersinger (dir.), *Mousikè et Arète, La musique et l'éthique de l'Antiquité à l'âge moderne*, Paris, VRIN, 2007, p. 17-38.

B. Pérez-Jean, " Rire, parodie et philosophie chez Lucien de Samosate ", *RursuSpicae*, n° 1, 2018, [En ligne], DOI : <https://doi.org/10.4000/rursuspicae.307>

J. Pilipović, " Phármakon des Piérides. Vers l'érotologie de l'*Idylle 11* ", in, C. Cusset, C. Kossaifi & R. Poignault (éds.), *Présence de Théocrite*, Clermont & Ferrand, Publications du Centre de Recherches André Piganiol, 2017, p. 309-329.

V. Pirenne-Delforge, " Une spécificité au sein du panthéon ? ", in V. Pirenne-Delforge (éd.), *L'Aphrodite grecque*, Liège, Presses universitaires de Liège, 1994, [En ligne], DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pulg.1435>.

A. Piqueux, *The Comic Body in Ancient Greek Theatre and Art, 440-320 BCE*, Oxford, Oxford University Press, 2022.

A. Piqueux, " Rembourrages et image du corps dans la comédie ancienne et moyenne : témoignages archéologiques et textes comiques ", in Fr. Prost & J. Wilgaux (dir.),

Penser et représenter le corps dans l'antiquité, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 122-150, [En ligne], DOI : <https://10.4000/books.pur.7310>

J. I. Porter, “Lasus of Hermione, Pindar and the Riddle of S”, *The Classical Quarterly*, New Series, vol 57, n° 1 (Mai), 2007, p. 1-21.

T. Power, “Kyklops Kitharoidos : Dithyramb and Nomos in Play”, in B. Kowalzig & P. Wilson (éds), *Dithyramb in Context*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 237-244.

H. Quantin, “Le Cyclope d'Euripide : L'autre, le ventre et la vente”, *Anthropozoologica*, n° 33-34, Paris, Publications Scientifiques, 2001, p. 41-45.

Pontani, F, Sguardi su Unisse : *La tradizione esegetica greca all'Odissea*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.

J. D. Reed, “Idyll 6 and the Development of Bucolic after Theocritus”, in, J. J. Clauss & M. Cuypers (éds.), *A Companion to Hellenistic Literature*, Oxford, Blackwell Publishing, 2010, p. 238-250.

L. Richardson, *The Iliad : a commentary* (Volume VI, Livres XXI - XXIV), Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

M. Riffaterre, “La Trace de l'intertexte dans La Pensée”, n° 215, 1980, p. 4-18.

J. Rudhardt, “La perception grecque du territoire sacré”, *Mélanges de l'École française de Rome*, t. 113, n°1, 2001, p. 175-188.

S. Saïd, “La double accusation. Une introduction au dialogue lucianesque”, in S. Dubel & S. Gotteland (éds.), *Formes et genres du dialogue antique*, Bordeaux, Scripta Antiqua 71, 2015, p. 1179-196.

T. Scheijnen, *Quintus of Smyrna's Posthomerica. A Study of Heroic Characterization and Heroism*, coll. *Mnemosyne, Supplements*, vol. 421, Leyde & Boston, Brill, 2018.

P. Schmitt - Pantel, *La Cité au banquet histoire des repas publics dans les cités grecques*, Rome, École française de Rome, 1992.

D. A. Schmidt, “Bacchylides 17 : Paean or Dithyramb ?”, *Hermes*, 118. Bd., H. 1, p. 18-31.

Ch. Segal, “ Divine Justice in the Odyssey : Poseidon, Cyclops, and Helios ”, *The American Journal of Philology*, v. 113, n°4, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 489-518.

Ch. Segal, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral : Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1981.

B. Seidensticker, “ Dithyramb, Comedy and Satyr-Play ”, in J. Gregory (éd.), *A companion to Greek tragedy*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p.38-54.

B. Seidensticker, “ The Chorus of Greek Satyrplay ”, in E. Csapo & M. Miller (éds.), *Poetry, Theory, Praxis, The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece, Essays in honor of William J. Slater*, Oxford, Oxbow Books, 2003.

C.A Shaw, *Satyr Play : The evolution of Greek comedy and Satyr drama*, New York, Oxford University Press, 2014.

M. Silk, “ The Greek Dramatic Genres. Theoretical Respectives ”, in E. Bakola, L. Prauscello & M. Telo (éds.), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 15-39.

M. Squire, *Image and texte in graeco-roman antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

K. An. Stewart, *Galen's Theory of Black Bile : Hippocratic Tradition, Manipulation, Innovation, Studies in ancient medicine*, Leyde & Boston, Brill, vol. 5, 2018

D. F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, Hain, Meisenheim and Glan, 1980.

O. Taplin, *Comic Angels : And Other Approaches to Greek Drama through vase-Paintings*, Clarendon Press, Oxford, 1993.

Is. Torrance, *Metapoetry in Euripides*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

Y.-M. Tran-Gervat, “ Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique ”, *Cahiers de Narratologie*, n° 13, 2006, [En ligne], DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.372>

S. Saïd, *Homère et l'Odysée*, Paris, Belin, 1998.

Schironi, “ Early Editions’ and ‘Homeric Scholia ”, in C. Pache (éd.), *Cambridge Guide to Homer*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2020, p. 155-158.

P. Voelke, “ Formes et fonctions du risible dans le drame satyrique ”, in M. - L. Desclos, (dir.), *Le rire des Grecs : anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2000, p. 95-108.

Em. Voutiras, “ Attitudes de prière en Grèce ancienne ”, in P. Brulé (dir.) *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne : Actes du XIIe colloque international du CIERGA* (Rennes, septembre 2007), Liège, Presses universitaires de Liège, 2009, p. 261-275, [En ligne], DOI : <https://10.4000/books.pulg.542>

R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Surrey, Angleterre, Ashgate, 2009.

M. L. West, *The making of the Odyssey*, Oxford, Oxford university press, 2017.

N. Wiater, “ Tragedies to Laugh at – Lucian on the Failures of Mimesis ”, in L. Lefèbvre & R. Glinatsis (éds.), *Melpomène dans tous ses états. Le tragique hors de la tragédie dans la littérature latine*, vol. 1, 2009.

N. A. Weiss, “Ancient Greek Choreia”, in A. C. Lynch Tosca & El. Rocconi (éds), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music. Blackwell companions to the ancient world*, Hoboken, Wiley, 2020, p. 161-172.

ANNEXES

Figure 1 : Cratère attique à figures rouges attribué au peintre de Pronomos ; vers 400 av. J.-C., Musée archéologique national, Naples (chez Csapo 2010, p. 18 ; chez Hunter & Laemmlé 2020, p. 28).



Figure 2 : Amphore attribuée au peintre du cercle de Bateman ; VI^e siècle av. J.-C., Musée d'Ashmolean, Oxford (*LIMC* 3.I, 326).



Figure 3 : Canthare du peintre de Nicosthénès ; vers 500 av. J.-C., Musée des Beaux-Arts de Boston, Boston (*LIMC* 3.I, 363).



Figure 4 : Amphore attribuée au peintre d'Amasis, vers 530 av. J.-C., Musée de l'Université de Würzburg, Würzburg (*LIMC* 8.I, 38).

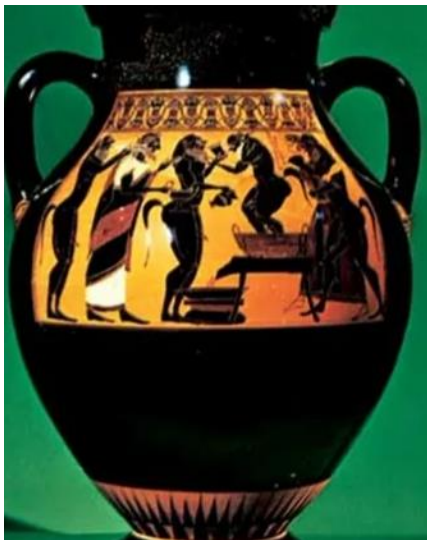


Figure 5 : Amphore attribuée au peintre d'Amasis, vers 540 av. J.-C., Antikenmuseum Basel (*LIMC* 3.I, 408).



Figure 6 : Cratère à figures rouges du peintre de Berlin, vers -500 - -490 av. J.-C., Musée du Louvre, Paris (*LIMC* 4.I, 12).



Figure 7 : Amphore du peintre de Briseis, vers -500 - -450 av. J.-C., Cambridge, Fitzwilliam Musée, (*LIMC*, 4.I., 25).



Figure 8 : médaillon d'une coupe attribuée au peintre d'Epeleios, vers 500 av. J.-C., Musée Antikensammlungen, Munich (chez Lissarrague 2013, p. 144).



Figure 9 : Assiette Apulien à figures rouges ; inconnu artiste, IV^e siècle av. J.-C., Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg (*LIMC*, 6, II., 28a).



Figure 10 : Hydrie attique à figures noires attribuée au peintre des Tyrrhéniens, milieu du VI^e siècle av. J.-C., Musée du Louvre, Paris (*LIMC*, 1, II., 200).



Figure 11 : Lébès *gamikos* attribuée au peintre de Thétis, IV^e siècle av. J.-C., Musée du Louvre, Paris (*LIMC*, 6, II., 339).



Figure 12 : *Psykter* archaïque à figures rouges attribuée au peintre d'Oltos ; fin du VI^e siècle av. J.-C., Metropolitan Museum of Art (MET), New York (chez Weiss 2020, p. 167).



Figure 13 : Cratère attique à figures noires attribuée au peintre inconnu ; milieu du VI^e siècle av. J.-C., Musée du Louvre, Paris (chez Csapo 2003, p. 79).



Figure 14 : *Kalpis* étrusque à figures noires attribué au peintre de Vatican ; fin du VI^e siècle av. J.-C., Musée d'Art de Toledo (chez Csapo 2003, p. 83).

INDEX DES POETES ET DES AUTEURS

- Antisthène..... 366, 367, 368, 369
- Archiloque 142, 143
- Aristias..... 12
- Aristophane...13, 89, 90, 93, 94, 95,
113, 147, 148, 149, 157, 158, 159,
160, 161, 168, 169, 170, 171, 174,
175, 176, 182, 190, 201, 290, 291,
316, 360, 379, 380
- Aristote...11, 13, 73, 98, 143, 146, 148,
366, 367, 368, 369, 379
- Athénée...13, 89, 92, 146, 147, 148,
149, 150, 151, 152, 153, 188, 189,
190, 380
- Callias..... 12
- Callimaque..... 276, 298, 333, 380
- Cratinos 12
- Douris 185, 186
- Epicharme..... 12
- Eschyle 197
- Euripide...1, 5, 10, 11, 12, 13, 14, 20,
71, 72, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85,
86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96,
97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105,
106, 107, 108, 109, 112, 118, 119,
120, 121, 122, 123, 126, 128, 129,
130, 131, 132, 133, 134, 136, 137,
138, 139, 141, 145, 174, 175, 176,
183, 190, 192, 193, 197, 201, 208,
222, 224, 229, 270, 275, 285, 289,
296, 297, 301, 321, 336, 340, 341,
342, 343, 344, 345, 347, 353, 354,
379, 380, 394
- Hermésianax 151, 152
- Hésiode...76, 97, 108, 118, 185, 255,
256, 257, 258, 348, 380
- Homère...1, 9, 13, 14, 20, 71, 88, 104,
108, 109, 113, 118, 119, 125, 126,
128, 132, 141, 148, 156, 157, 160,
161, 164, 166, 167, 173, 175, 176,
179, 181, 183, 184, 190, 199, 201,
208, 223, 224, 229, 243, 247, 256,
266, 270, 275, 285, 286, 289, 290,
291, 292, 301, 321, 325, 327, 331,
332, 333, 336, 337, 340, 343, 345,
346, 347, 350, 358, 370, 379, 380,
381, 384, 385, 387, 393
- Ovide.....24, 299, 319, 391
- Phainias..149, 150, 153, 154, 155, 156
- Philoxène...1, 5, 10, 11, 13, 14, 20, 24,
128, 141, 145, 147, 148, 149, 150,
151, 152, 153, 154, 155, 156, 157,
158, 159, 160, 161, 162, 164, 165,
166, 167, 169, 170, 171, 172, 173,
174, 175, 176, 177, 178, 182, 184,
185, 186, 188, 189, 190, 191, 192,
193, 194, 195, 196, 198, 199, 200,
201, 203, 208, 210, 211, 221, 223,
224, 229, 230, 251, 252, 254, 255,
263, 266, 275, 278, 289, 292, 293,
296, 297, 301, 316, 321, 341, 342,
346, 360
- Platon...239, 271, 298, 304, 305, 309,
362, 363, 381, 393

Plutarque...98, 146, 152, 192, 193, 194, 195, 296, 305, 361, 381, 392	227, 228, 229, 230, 233, 234, 235, 237, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 266, 275, 278, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 309, 312, 319, 320, 321, 379, 382, 383, 384, 386, 391, 393
ps.- Apollodore 110	
ps. Démétrios de Phalère 72, 73	
Sapho 193, 216, 379	
Sémonide 119	
Sophocle 72, 77, 119, 382	
Synésios...177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 189, 195, 382	
Théocrite...1, 5, 10, 11, 13, 14, 20, 24, 128, 148, 160, 186, 195, 196, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226,	Théognis.....89 Timothée145, 165, 166 Xénophane89, 92, 95, 123, 382 Zénobios.....149, 178

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	4
RESUME.....	5
LISTE DES ABREVIATIONS.....	7
INTRODUCTION GENERALE.....	8
1 Problématique.....	9
2 Objectif et organisation de la thèse.....	11
3 Méthodologie utilisée.....	15
<u>3.1 Définition de l'intertextualité</u>	<u>16</u>
<u>3.2 Les jeux intertextuels</u>	<u>17</u>
<u>3.3 Le vin homérique, indice d'intertextualité et ses réinterprétations.....</u>	<u>20</u>
<u>3.4 Le plan de la thèse</u>	<u>24</u>
CHAPITRE 1 LE CHANT IX DE L'ODYSSEE : UN DEFI POUR LES COMMENTATEURS ET LES AUTEURS ULTERIEURS.....	27
1 Introduction sur le chant IX d'<i>Odysée</i> d'Homère.....	29
<u>1.1 Le contexte narratif et le résumé du chant IX de l'<i>Odysée</i></u>	<u>29</u>
<u>1.2 Le développement des commentaires savants</u>	<u>32</u>
2 Un cadre interprétatif général pour les Cyclopes homériques.....	35
<u>2.1 Informations pratiques sur l'île des Cyclopes</u>	<u>35</u>
2.1.1 <i>Localisation de l'île des Cyclopes.....</i>	35
2.1.2 <i>L'île des Cyclopes comme terre fertile et pastorale.....</i>	36
<u>2.2 Une société cyclopéenne paradoxale</u>	<u>39</u>
2.2.1 <i>Relations entre les Cyclopes.....</i>	40

2.2.2	<i>Relations entre les Cyclopes et les dieux</i>	42
3	L'identité du Cyclope Polyphème chez Homère	45
3.1	<u>La généalogie de Polyphème</u>	45
3.2	<u>Le physique de Polyphème : une définition ambiguë</u>	48
3.2.1	<i>Caractéristiques générales du physique de Polyphème</i>	48
3.2.2	<i>L'œil de Polyphème</i>	52
4	Les scènes homériques entre Polyphème et Ulysse	55
4.1	<u>L'hospitalité : scènes typiques et questions de détail</u>	56
4.2	<u>La fonction du vin dans le chant IX de l'<i>Odyssee</i></u>	59
4.2.1	<i>Les origines du vin</i>	59
4.2.2	<i>Les qualités du vin : couleur, odeur, usage</i>	61
4.2.3	<i>Les différences avec le vin de la terre cyclopéenne</i>	63
4.2.4	<i>L'usage du vin de Maron</i>	64
4.3	<u>Un sujet récurrent dans l'<i>Odyssee</i> : la malédiction</u>	66
5	Conclusion	67
	CHAPITRE 2 LE CYCLOPE, UN MONSTRE QUI FAIT RIRE, L'EXEMPLE D'EURIPIDE	70
1	Une définition problématique du « drame satyrique »	72
1.1	<u>Une forme poétique entre la tragédie et la comédie : le drame satyrique</u>	72
1.2	<u>Les fonctions du drame satyrique</u>	74
1.3	<u>Les Satyres : apparence, rôle et fonction théâtrale</u>	76
1.4	<u>Les sujets du drame satyrique</u>	78
2	Introduction au Cyclope d'Euripide	80

2.1	<u>L'intrigue du Cyclope</u>	81
2.2	<u>Le Cyclope et le chant IX de l'<i>Odyssée</i></u>	83
2.3	<u>Le banquet dans <i>Le Cyclope</i></u>	84
3	Le banquet du Cyclope : deux réécritures alternatives	88
3.1	<u>Une parodie du banquet privé</u>	89
3.1.1	<i>Le Cyclope banqueteur d'élite</i>	89
3.1.2	<i>Réévaluation sophistiquée d'une poétique traditionnelle</i>	95
3.2	<u>Le Cyclope cuisinier sacrificateur</u>	99
4	Un débat entre le Cyclope et Ulysse : Dionysos au banquet	104
4.1	<u>Redéfinition des qualités du dieu-vin : le nom Βάκχιος</u>	105
4.2	<u>Réévaluer la relation entre le vin et le dieu : un double discours</u>	107
4.2.1	<i>Rôle positif de Dionysos</i>	108
4.2.2	<i>Les dangers de Dionysos</i>	110
4.3	<u>La nature paradoxale du dieu-vin : un débat théologique</u>	115
4.4	<u>Réécrire Homère : Dionysos au cœur de l'intrigue</u>	118
5	Une scène avec Silène et le Cyclope : une expérimentation visuelle	121
5.1	<u>Le Cyclope comme parodie de Dionysos</u>	123
5.2	<u>Silène caricature de lui-même</u>	125
5.2.1	<i>Retrouver l'esprit dionysiaque grâce à Homère</i>	125
5.2.2	<i>Du banquet au cortège dionysiaque</i>	129
5.3	<u>Réalité théâtrale contre illusion : Silène, un jouet sexuel</u>	131
5.3.1	<i>Ganymède, ou éros au banquet</i>	131
5.3.2	<i>Trois niveaux de perceptions</i>	134

6	Conclusion.....	137
	CHAPITRE 3 LE CYCLOPE, UN MONSTRE AMOUREUX : L'INTRODUCTION DE GALATEE DANS LE CAS DE PHILOXENE	140
1	Une définition problématique du « dithyrambe »	142
	<u>1.1 Le dithyrambe, une forme poétique entre tradition culturelle et littéraire.</u>	<u>142</u>
	<u>1.2 Le mouvement poétique et musical de la Nouvelle Musique.....</u>	<u>145</u>
2	Introduction au dithyrambe <i>Le Cyclope</i> ou <i>Galatée</i>.....	147
	<u>2.1 Informations générales : titre et date du <i>Cyclope</i> ou <i>Galatée</i>.....</u>	<u>148</u>
	<u>2.2 À l'origine du dithyrambe de Philoxène, des anecdotes biographiques</u>	<u>150</u>
	<u>2.3 Jeux méta-poétiques avec le nom de Philoxène</u>	<u>153</u>
3	Réécrire le Cyclope berger	156
	<u>3.1 Du Cyclope anthropophage au végétarien.....</u>	<u>157</u>
	<u>3.1.1 Des légumes pour Polyphème</u>	<u>157</u>
	<u>3.1.2 Un régime alimentaire paradoxale pour un Cyclope.....</u>	<u>161</u>
	<u>3.2 Réinvestir le passé homérique du Cyclope.....</u>	<u>162</u>
4	Réécrire le Cyclope chanteur	167
	<u>4.1 Un Cyclope citharède et chanteur.....</u>	<u>168</u>
	<u>4.2 Éléments de la structure et du contexte du dithyrambe de Philoxène</u>	<u>170</u>
	<u>4.3 Chaîne des parodies</u>	<u>173</u>
5	Du duo au trio : Polyphème, Ulysse et Galatée.....	177
	<u>5.1 La ruse d'Ulysse au service de l'amour.....</u>	<u>177</u>
	<u>5.1.1 La ruse d'Ulysse : exemple didactique.....</u>	<u>179</u>
	<u>5.1.2 Ulysse de Synésios comme un magicien.....</u>	<u>180</u>

5.1.3	<i>Réécrire l'Ulysse rusé</i>	182
5.2	<u>La création de la Néréide Galatée</u>	185
5.2.1	<i>La définition d'un nouveau personnage</i>	185
5.2.2	<i>La caverne du Cyclope : nouveau locus amoenus</i>	187
5.2.3	<i>Un hymne amoureux pour Galatée</i>	188
5.3	<u>Polyphème philomousos : une figure méta-poétique</u>	192
5.3.1	<i>Réinvestir le Cyclope amousos</i>	192
5.3.2	<i>Guérison du mal d'amour de la poésie</i>	193
5.3.3	<i>Les dauphins et la création dithyrambe</i>	196
6	Conclusion	199
	CHAPITRE 4 LE CYCLOPE, UNE JEUNE FIGURE PASTORALE : L'EXEMPLE DU BERGER-POETE DE THEOCRITE	202
1	Introduction	204
1.1	<u>Une définition problématique de l'« Idylle »</u>	204
1.2	<u>La poésie bucolique</u>	207
2	Introduction aux <i>Idylles XI et VI</i>	210
2.1	<u>Le jeu des auditeurs dans l'<i>Idylle XI et VI</i> : une « réalité » polyvalente</u> ...	212
2.2	<u>Réécriture inversée des <i>Idylles XI et VI</i> : l'amour, une expérience poétique</u> _____ 214	
2.2.1	<i>La double nature de l'amour</i>	215
2.2.2	<i>Les stratégies de l'amour</i>	217
3	Renouvellement d'identité du Cyclope pastoral	220
3.1	<u>Une nouvelle approche : la jeunesse du Cyclope</u>	221
3.2	<u>Le lieu entre la terre et la mer : un espace intermédiaire</u>	224

3.3	<u>Le monde pastoral au service de l'amour</u>	229
3.3.1	<i>Le Cyclope, un berger réel ou imaginaire</i>	230
3.3.2	<i>Approche pastorale d'une figure marine : Galatée dans le monde cyclopéen</i>	232
4	Le désir érotique et la beauté : tromperie de l'image de soi du Cyclope	234
4.1	<u>Le dialogue intérieur du Cyclope dans l'Idylle XI</u>	235
4.2	<u>De la réflexion au reflet : le physique du Cyclope dans l'Idylle VI</u>	237
4.3	<u>L'image de soi : une beauté ambivalente</u>	240
5	Une réutilisation ironique du monde d'Ulysse : Galatée, la remplaçante d'Ulysse	241
5.1	<u>Réutilisation du feu homérique : incarnation de l'amour cyclopéen</u>	243
5.2	<u>Un « étranger » marin bien connu : Galatée « homérique » en action</u>	246
5.3	<u>L'aveuglement du Cyclope : prophétie ou malédiction</u>	249
6	La musique et le chant : remède d'amour et de la poésie	251
6.1	<u>La nature du remède d'amour : Nikias remplace la Circé homérique</u>	252
6.2	<u>Récriture de la tradition d'Hésiode : les Muses Piérides et le pâtre</u>	255
6.3	<u>La poésie : remède métalittéraire du poète</u>	259
7	Conclusion	262
	CHAPITRE 5 DORIS ET GALATEE : UN DIALOGUE FEMININ CHEZ LUCIEN	265
1	Une définition problématique des « dialogues comiques »	267
1.1	<u>Le « dialogue comique » : un mélange né de la tradition culturelle</u>	268
1.1.1	<i>Le mélange autour des monstres de la tradition culturelle</i>	268
1.1.2	<i>Le mélange autour du vin</i>	270

1.2	<u>Le « dialogue comique » : un mélange des formes poétiques</u>	<u>271</u>
1.3	<u>La relation avec la tradition littéraire.....</u>	<u>273</u>
1.4	<u>Introduction aux <i>Dialogues Marins</i></u>	<u>275</u>
2	Introduction au dialogue <i>Doris et Galatée</i>	278
2.1	<u>Doris et Galatée, un guide de lecture pour les <i>Dialogues Marins</i></u>	<u>280</u>
2.2	<u>Récrire l'identité de Doris, la mère des Néréides</u>	<u>280</u>
2.3	<u>Réécrire l'identité du berger fou d'amour</u>	<u>285</u>
2.4	<u>Une réponse au Cyclope féminine et directe</u>	<u>287</u>
3	L'ironie de Doris : la vie pastorale inversée.....	288
3.1	<u>Déconstruire Théocrite : réécriture ionique du monde pastoral du Cyclope</u>	<u>288</u>
3.1.1	<i>Le Cyclope berger : réécriture d'une bête connue de la tradition littéraire</i>	289
3.1.2	<i>Caricature du Cyclope poète- musicien</i>	<i>292</i>
3.1.2.1	<i>Réutilisation ironique d'un instrument pastoral : la lyre.....</i>	<i>293</i>
3.1.2.2	<i>Redéfinition ironique du Cyclope mousikos</i>	<i>295</i>
3.1.2.3	<i>Le Cyclope- âne et son public : un jeu métalittéraire</i>	<i>297</i>
3.2	<u>Déconstruire la figure pastorale de Galatée.....</u>	<u>300</u>
3.2.1	<i>Réécrire le désir d'amour du Cyclope pour Galatée</i>	<i>300</i>
3.2.2	<i>Inversion des rôles entre Galatée et le Cyclope.....</i>	<i>302</i>
4	Le débat philologique sur l'amour.....	304
4.1	<u>La tradition philologique sur l'amour.....</u>	<u>304</u>
4.2	<u>Une adaptation ludique des <i>Dialogues des courtisanes</i></u>	<u>306</u>
4.2.1	<i>Définition du καλὸς ἐραστής.....</i>	<i>308</i>

4.2.2	<i>L'aspect économique et clientèle</i>	310
4.2.3	<i>L'apparence physique de l'amant-client</i>	313
4.2.4	<i>L'apparence physique de la courtisane</i>	317
5	Conclusion	320
CHAPITRE 6 LE CYCLOPE ET POSEIDON : UNE AFFAIRE DE FAMILLE CHEZ LUCIEN		
323		
1	Introduction au dialogue <i>Le Cyclope et Poséidon</i>	325
2	La miniaturisation de la relation avec les dieux	327
2.1	<u>Réécrire la relation père-fils</u>	328
2.2	<u>Réécrire la prière- malédiction</u>	334
3	Une réutilisation homérique inversée : « L'Odysée » du Cyclope	338
3.1	<u>Un repas juste : réinterpréter l'anthropophagie du Cyclope</u>	339
3.2	<u>Redéfinir le vin du Cyclope</u>	342
3.2.1	<i>Réutiliser le vin homérique et euripidéen</i>	343
3.2.2	<i>Réécrire le pharmakon d'Hélène et de Circé</i>	345
4	Lucien scholiaste de la tradition homérique	350
4.1	<u>Ulysse : une figure héroïque ou rusée</u>	351
4.1.1	<i>Les débats autour de la figure héroïque d'Ulysse</i>	351
4.1.2	<i>Réécrire Ulysse : une figure ruse épique</i>	353
4.2	<u>Le Cyclope rusé : une imitation d'Ulysse</u>	356
4.3	<u>La colère de Poséidon : vengeance ou punition divine</u>	363
4.3.1	<i>La colère de Poséidon dans l'Odysée</i>	364
4.3.2	<i>La colère de Poséidon dans la tradition philologique</i>	366

4.3.3	<i>Un nouveau motif pour la colère de Poséidon</i>	368
5	Conclusion	370
	CONCLUSION GENERALE	373
	BIBLIOGRAPHIE	378
1	Editions des œuvres antiques	379
1.1	<u>Sources primaires</u>	<u>379</u>
1.2	<u>Sources secondaires</u>	<u>379</u>
2	Textes Critiques	382
	ANNEXES	397
	INDEX DES POETES ET DES AUTEURS	403
	TABLE DES MATIERES	405

